

Miriam Drewes, Valerie Kiendl, Lars Robert Krautschick u.a. (Hg.)
**(Dis)Positionen Fernsehen & Film. Beiträge des 27.
Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums
2014**

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14370>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Drewes, Miriam; Kiendl, Valerie; Krautschick, Lars Robert u.a. (Hg.): *(Dis)Positionen Fernsehen & Film. Beiträge des 27. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2014*. Marburg: Schüren 2016 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 27). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14370>.

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.

Miriam Drewes / Valerie Kiendl / Lars Robert Krautschick /
Madalina Rosca / Fabian Rudner / Mara Rusch (Hgg.)
(Dis)Positionen Fernsehen & Film

Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Band 27
ISSN 1867-3724

Miriam Drewes / Valerie Kiendl / Lars Robert Krautschick /
Madalina Rosca / Fabian Rudner / Mara Rusch
unter Mitarbeit von Felicitas Frei

(Dis)Positionen

Fernsehen & Film

**Beiträge des 27. Film- & Fernsehwissen-
schaftlichen Kolloquiums 2014**

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 2016
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Druck: Booksfactory, Stettin
Printed in Poland
ISBN 978-3-89472-985-1

Inhalt

Vorwort

- Lars Robert Krautschick / Fabian Rudner
Vorwort: Das Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium in München 11
- Jörg von Brincken
Grußwort: Von Filmliebe und medialer Biomacht 17

Fernsehen und Serialitäten

- Felicitas Meifert-Menhard
«I'm gonna tell you an incredible story»
Narrative Strategien in HOW I MET YOUR MOTHER 25
- Sara Beimdieke / Kazusa Haii
Schlaglichter zum Salzburger Fernsehoperpreis
Vom österreichischen Fernsehponier Wilfried Scheib zu den Preisträgern aus Japan 34
- Julia Bee / Jule Korte / Stephan Trinkaus
Ökologien medialer Erfahrung
Ansätze einer relationalen Empirie 40
- Fabian Rudner
The Hardwick Way
Der Podcast als neuer Weg zum Ruhm? 63

Inter- und Transmedialität

Martina Heyer

Repräsentationskrisen: Wenn Fotos nicht zeigen, was Texte nicht sagen.
Identität und Intermedialität in Carol Shields' *The Stone Diaries* (1993) 73

Michael Fleig

Bezüge zwischen den Musikvideos und Filmen von Michel Gondry 80

Sebastian Nestler

Rehabilitierung durch Remythologisierung?
Zur Reinszenierung von Mythen des Radsports in der *Fixed-Gear*-Szene 88

Matthias Weiß

Beuys privat?
Anmerkungen zu einer öffentlich-rechtlichen Kunstfigur 96

Eva-Kristin Winter

Von der Idee zum Kunstwerk
Die Kreativität des Künstlers am Beispiel von Peter Watkins' EDVARD MUNCH 103

Sehen

Lena Hoffmann

«Ich höre was, was du nicht siehst»
Inszenierungen von Nicht-Sehen und blinder Wahrnehmung im Film 112

Sinan Ertugrul

Wenn die Dunkelheit sichtbar wird
Erweiterte Wahrnehmung im digitalen Nachtbild 119

Susanne Schwertfeger

Die (unheimliche) Macht der Bilder
Das Konzept der Found-Footage-Reihe *PARANORMAL ACTIVITY* vor dem Hintergrund des Iconic Turn 125

Martin Hennig

Lieber Großer Bruder
Aktuelle Tendenzen der Verhandlung von Überwachung in amerikanischen Film- und Serienproduktionen 131

Thomas Scherer
«One camera can't show you that much»
Split Screens als Formen multiperspektivischen Sehens 138

Danila Lipatov
Neue Entwicklungsstrategien der Ästhetik des Minimalismus im Film
Visuelle Reduktionsarten in den Filmen der Berliner Schule 145

Räume

Peter Podrez
Räume des Schreckens: Spatale Signaturen des Horrorfilms
Horrorfilm und *spatial turn* 153

Sofia Glasl
Spooky Action of the Distance
Mit ONLY LOVERS LEFT ALIVE gestaltet Jim Jarmusch ein popkulturelles
Familienalbum 164

Anke Steinborn
Poetisches Verhalten
Diffuse Annäherungen im und des Film(s) 171

Berit Hummel
Urbane Wanderungen und städtischer Wandel
Der Drifter im New Yorker Underground-Film der 1960er-Jahre am Beispiel
von Peter Emanuel Goldmans ECHOES OF SILENCE 180

Zeit- und Geschichtsbilder

Jana Zündel
As time goes by
Zeitstrategien in Spannungsszenen bei Alfred Hitchcock 191

Sarah Clemens
Nostalgische Bildkompositionen
Wes Andersons Spielfilme von BOTTLE ROCKET bis MOONRISE KINGDOM 200

Johannes Geng
Die filmische Modellierung des Erwachens im NS-Mythos
Eine Analyse des Films EWIGER WALD 207

Jean-Marc Turmes
Schlingensief ist besser!
100 JAHRE ADOLF HITLER VS. DER UNTERGANG. Ein ungleicher Vergleich? 214

Andreas Menk
Filmische Interviews zwischen Dokumentation und Entertainment 219

Julian Neckermann
Zum Körper wird die Zeit oder: Das Mumien-Bild – Kino 3 225

Attraktionen

Simone Malaguti
Filmische Interkulturalität 235

Tatiana Rosenstein
Kino der *Attraktion* und Kino der *Unterhaltung* 242

Bernd Leiendecker
«Girls are what you sleep with after the game, not what you coach during the game»
Die stereotype Geschlechterordnung des Baseballfilms und ihre verdeckte
Affirmation in BULL DURHAM und TROUBLE WITH THE CURVE 248

Miriam Drewes
«Unter Wert verkauft»
Zum diskursiven Verhältnis von Ästhetik und Ökonomie im deutschen
Autorenfilm der frühen 1970er-Jahre 255

Anhang

Abbildungsnachweise 269
Die Autorinnen und Autoren 271
Die Herausgeberinnen und Herausgeber 277

Vorwort

Lars Robert Krautschick / Fabian Rudner

Vorwort

Das Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium in München

Im Namen aller Herausgeber/innen möchten wir diesen Band¹ mit ein paar einleitenden Worten beginnen. Schließlich ist dieses 27. Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium (FFK) in vielerlei Hinsicht ein spannendes gewesen: Zuvor-derst weil München zum ersten Mal als Austragungsort fungieren durfte, obwohl die Filmwissenschaft in der bayerischen Metropole aktuell noch nicht einmal als eigene akademische Disziplin etabliert ist. Dennoch werden an diversen Instituten der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) filmwissenschaftliche Seminare, Vorlesungen und Forschungen zu den verschiedensten kinematografischen Schwerpunkten gehalten beziehungsweise betrieben. Vor diesem Hintergrund haben sich auch Vertreter einzelner Institute innerhalb des Departments für Kunstwissenschaften der LMU zusammengefunden, um mit der Veranstaltung des 27. FFKs in München aufzuzeigen, dass – trotz des Mangels einer instituierten Filmwissenschaft – filmwissenschaftlich in dem sogar als ‚Filmstadt‘ bekannten München gearbeitet wird.

Dieses Verhältnis von praktischer Anwendung filmwissenschaftlicher Schwerpunkte innerhalb der münchener Lehre bei zeitgleichem Nichtvorhandensein einer

1 Unter Bezugnahme auf die Entscheidung während der Plenumsdiskussion am 25. Februar 2016 des 29. Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquiums (FFK) am Institut Medienwissenschaft Universität Bayreuth scheint diese Veröffentlichung vorerst der letzte Band zu sein, der in gedruckter Form veröffentlicht wird. Die Zukunft der FFK-Publikationen werden – nach Diskussionsstand Mai 2016 – die Form eines Online-Journals annehmen.

Institutionalisierung beflügelt seit jüngerer Zeit das Vorhaben, einen Masterstudiengang mit filmwissenschaftlichen Inhalten an der LMU einzuführen. Immerhin hört man wiederholt sich diesbezüglich äuernde Stimmen durch die Gänge und Räumlichkeiten der Münchener Universität geistern. Schließlich ist das Angebot an filmwissenschaftlich orientierten Veranstaltungen mit entsprechend qualifiziertem Personal vor allem am Department Kunstwissenschaften schon seit Jahren vorhanden, weshalb ein derartiger Masterstudiengang auf fruchtbaren Boden fiel. In Unterstützung eines solchen Vorhabens hat es sich angeboten, das FFK in München auszurichten, um somit auch die Universität München auf dem Radar der Filmwissenschaft markanter hervortreten zu lassen.

In Organisation und Ausrichtung der Veranstaltung erhielten wir von Seiten des Departments wie auch direkt durch das Institut für Theaterwissenschaft tatkräftige Unterstützung. Im Rahmen eines dazugehörigen Kurses mit sowohl Bachelor- als auch Master-Studierenden der Theaterwissenschaft erhielt einerseits das gesamte Organisationsteam zusätzliches Engagement bei der Vorbereitung des Kolloquiums durch studentische Kreativität, Organisationstalente sowie – nicht zuletzt – Geduld und Muskelkraft. Andererseits erhielten diese Studierenden die einmalige Chance, an der Ausrichtung einer Tagung mitzuwirken und bei der wissenschaftlichen Begleitung der Veranstaltung gleichzeitig neue Impulse für ihre eigenen Forschungsarbeiten zu sammeln. Aus diesem Kurs ist zudem ein Panel am Eröffnungstag des FFKs hervorgegangen, in welchem fünf Freiwillige unserer Master-Studierenden aus der Theaterwissenschaft ihre aktuellen filmwissenschaftlichen Forschungsinteressen präsentiert und zur Diskussion gestellt haben.²

In der Reflexion des Eröffnungstags des 27. FFKs in München erinnern wir uns in diesem Zusammenhang sehr gerne an die unvergleichliche Bereitschaft unserer Studierenden, die diese Veranstaltung wirklich zu einer einmaligen für den Standort München werden ließen, mit folgenden Anekdoten: Bereits beim Aufbau vor Ankunft aller Tagungsteilnehmer blieben wir als offizielle Veranstalter fast missionslos, da die Studierenden sämtliche Aufgaben problemlos angingen und uns aufgrund ihrer untereinander gut strukturierten Absprache kaum noch etwas zu tun blieb, sodass wir – als Veranstalter – vielmehr zum Unterstützer der Studierenden wurden. Des Weiteren gelang es unserem Team, mitunter durch ihre köstliche selbstgebraute Suppe, eine ›bodenständige‹ und ›vertraute‹ Atmosphäre zu kreieren, wie verschiedene Teilnehmende uns wiederholt lobend mitteilten.

Den ersten Tag hat Jörg von Brincken ebenfalls zum Anlass genommen, das Kolloquium mit einem kurzen Grußwort³ zu eröffnen, bevor der ehemalige LMU-Theaterwissenschaftsstudent und heutige Filmregisseur Edgar Reitz in einem einstün-

2 Drei dieser Studierenden – Sarah Clemens, Julian Neckermann und Jean-Marc Turmes – haben ihre Vorträge als Artikel für diesen Band aufbereitet.

3 Selbiges ist im Anschluss an dieses Vorwort auch in diesem Band zu finden.

digen Eröffnungsgespräch Rede und Antwort zu seinem Œuvre gestanden hat. Auf diese beiden Programmpunkte sind vom 10. März 2014 bis zum 12. März 2014 drei Tage von insgesamt 72 Einzelvorträgen ohne thematische Bindung sowie Panels mit thematisch aufeinander abgestimmten Vorträgen gestartet. Dabei hat insbesondere ein Vorstellungs-Panel der Hochschule für Fernsehen und Film München (HFF) am zweiten Veranstaltungstag den Anspruch von München, als ‚Filmstadt‘ zu gelten, betont, bei dem die Hochschule selbst wie auch aktuelle Kurzfilmproduktionen der Hochschul-Studierenden vorgestellt worden sind. Ebenso hervorgehoben sein will der Workshop der Kommission Lehre – geleitet von Lena Eckert, Simon Frisch, Wolfgang Fuhrmann, Felix Kirschbacher, Silke Martin und Sven Stollfuß –, der eine im Jahr zuvor in Marburg begonnene Tradition des Austauschs über Lehre und Lehrzustände in den Disziplinen Film-, Fernseh- sowie Medienwissenschaft fortgesetzt hat und aus dem letztlich die Gründung als offizielle Kommission innerhalb der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) hervorgegangen ist.

Das FFK-Plenum – in dem unter anderem über die Austragungsstandorte und die weitere Orientierung des FFKs diskutiert und abgestimmt wird – am 11. März 2014 ist zudem genutzt worden, um über die prekäre Situation bezüglich drohender Schließungen von geisteswissenschaftlichen Instituten (insbesondere Theaterwissenschaft Leipzig und Filmwissenschaft Jena) zu problematisieren. Schließlich bietet sich das alljährliche FFK-Plenum für einen Austausch über derartige Probleme an; beinahe schon aus einer konstitutionellen Tradition heraus, wie es schon im Erlanger FFK-Tagungsband beschrieben wird: «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.»⁴

In Anknüpfung an die 2014 in München stattgefundene Plenumsdiskussion dürfen wir mit Freude feststellen, dass uns – während der Arbeit an diesem Vorwort – die Mitteilung erreicht, zumindest die Theaterwissenschaft Leipzig wäre vor der drohenden Schließung gerettet.⁵ Nichtsdestotrotz stimmt die weltweit problematische Situation der Geisteswissenschaften nachdenklich: Wenn sich allerdings Wissenschaften daran messen lassen müssen, wie anwendbar oder vielseitig ihr jeweiliger Output sein mag, oder daran wie sich dieser Output ökonomisch bewerten lässt, kann man solchen Stimmen besten Gewissens entgegenhalten, dass gerade die Geisteswissenschaften auf diesen Gebieten überaus erfolgreich sind. Selbst an materiellem Output liegt kein Mangel vor, was nicht zuletzt die hier vorliegende

4 Thomas Nachreiner, Peter Podrez: Vorwort. In: Dies. (Hgg.): *Fest | Stellungen. Dokumentation des 25. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2014, S. ix.

5 http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12420%3Atheaterwissenschaft-in-leipzig-zukunft-gesichert&catid=126%3Aameldungen-k&Itemid=100089 (30.04.2016).

Anthologie beweist, die Sie gerade in den Händen halten und durchblättern. Denn sie versammelt 30 Aufsätze, deren Inhalt nicht allein für die Themenvielfalt oder die Anwendbarkeit geisteswissenschaftlicher Produktivität auf verschiedensten Gebieten steht, sondern darüber hinaus dem Gedanken, dass der Austausch der Fachcommunity sowie die dazugehörige Publikation der Ergebnisse für den öffentlichen Diskurs *unbezahlbar* sind, eine Form verleiht.

Die Tagungsteilnehmer des 27. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2014 in München haben der Veranstaltung in jedem Fall einen ökonomischen Wert beigemessen, insofern sie Teilnahmebeiträge entrichtet haben, mittels derer dieser Tagungsband realisiert worden ist. Damit ist nicht zuletzt auch ein Stück weit in die Zukunft der Medien-, Film- und Fernsehwissenschaft investiert, denn wie es so oft an verschiedenen Stellen – und ebenso auf dem Buchrücken dieser Aufsatzsammlung – zum Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium heißt, bleibt diese Fachtagung «ein Seismograph [...] der verschiedenen Wissenschaftsthemen, -interessen, Fachbereiche und Fachtraditionen»⁶ und bietet damit des Weiteren «eine Diskussionsplattform für fachpolitische Frage- und Problemstellungen. Gerade diese Form des Austausch ist besonders für den akademischen Mittelbau von großer Bedeutung, denn er dient dazu, sich über fachpolitische und institutionelle Probleme und Entwicklungen (etwa am Arbeitsmarkt, in der Weiterqualifikation etc.) auszutauschen.»⁷ Die Orientierung an der Zukunft der geisteswissenschaftlichen Fachdisziplinen, von denen auch die verschiedensten wieder auf dem FFK 2014 in München vertreten waren, zeigt sich vor allem im Charakter des Kolloquiums als ausgewiesene Fachtagung des akademischen Mittelbaus und insbesondere des wissenschaftlichen Nachwuchses. Das FFK bietet den teilnehmenden Vertretern dieser beiden Fraktionen einen «Ort der Vernetzung und des Austausches [...] und [ist] für den medienwissenschaftlichen Nachwuchs durchaus wertvoll, um die eigenen Arbeiten einem breiteren Kollegenkreis vorzustellen»⁸, da es die Möglichkeit gewährt, aktuelle Forschungs-, Dissertations- aber auch Masterarbeitsprojekte darzubieten und vorläufige oder abgeschlossene Ergebnisse in einer Anthologie wie dieser erstmalig zu publizieren.

Dass den Begriff «Anthologie» dabei seine etymologisch ursprüngliche Bedeutung der «Blütenlese» wieder einholt, ist kein loses Versprechen, sondern vielmehr eine spannungsreiche Garantie, bedingt durch die selbstauferlegten Rahmenbedingungen des FFKs: So ist anhand der divergenten Themenvielfalt, die das FFK

6 Katharina Klung, Susie Trenka, Geesa Tuch: Vorwort. In: Dies. (Hgg.): *Film- und Fernsichten. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2013, S. 11.

7 Klung, Trenka, Tuch, S. 11.

8 Monika Weiß, Philipp Blum: An- und Aussichten. Eine Einleitung in die Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums vom vierten bis zum sechsten März 2013 in Marburg. In: Dies. (Hgg.): *An- und Aussichten. Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2016, S. 9.

mit der bewussten Auslassung einer übergeordneten thematischen Ausrichtung der jeweiligen Tagung fördert, abzulesen, welche Forschungsthemen innerhalb der deutschsprachigen Film- und Fernsehwissenschaft aktuell im Fokus der Fachcommunity stehen, was – wie bereits angeführt – auch im stetigem Hinweis auf die Seismograf-Funktion des FFKS widerhallt. So können eben die Blüten, welche die Ideen der Nachwuchswissenschaftler während der dreitägigen Tagungsdauer getrieben haben, über diesen Band der Öffentlichkeit zur Lese übergeben werden.

In der Tradition vorangegangener FFK-Publikationen hat sich, der Gefahr einer normierenden Kohärenzbildung bewusst, auch das diesmalige Herausgeberensemble – wie andere bereits vor ihm – entschieden, die Beiträge aus den verschiedenen Gebieten der Film- und Fernsehanalyse in sechs Forschungskategorien zu bündeln – quasi zu *disponieren* –, die in ihrer vagen Formulierung dennoch dabei helfen mögen, den Austausch über die verschiedenen *Positionen* innerhalb des ‹Seismografen› weiter voranzutreiben. Mit dieser *dispositionellen Positionierung* soll einerseits den thematischen Überschneidungspunkten der verschiedenen Forschungsrichtungen Rechnung getragen werden und sollen gleichermaßen die Schwerpunkte widerspiegelt werden, die das 27. Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium ausgezeichnet haben. Andererseits ermöglicht eine solche Struktur dem Leser eine zielgenauere Orientierung wie auch einen Überblick über die einzelnen Artikel. Dieser Entscheidung zur Untergliederung verdankt letztlich auch diese Aufsatzsammlung ihren Namen (*Dis*)*Positionen Fernsehen & Film*, wodurch nochmals auf die Heterogenität der Themen und gleichermaßen auf die sichtbaren Überschneidungen dieser Themenvielfalt hingewiesen sein mag, die beide zusammengekommen ebenfalls einen Indikator für künftige Forschende bilden.

Ganz in diesem Sinne benennen die sechs Artikel-Gruppierungen auch überthematische Diskurse, die seit jeher – und aktuell umso intensiver – Ansätze der Auseinandersetzung mit Film und Fernsehen sind: Unter der ersten Betitelung *Fernsehen und Serialitäten* finden sich daher neben Beiträgen zur aktuellen Renaissance von TV-Formaten auch Stellungnahmen zur historischen Betrachtung von Fernsehen oder zu spezifischen Arten der Rezeptionsforschung. Die Kategorie *Inter- und Transmedialität* fasst hingegen Positionen zu Mediengrenzen überschreitenden Phänomenen zusammen, woraus sich eventuell als eine neue Forschungstendenz ergibt, ob nicht Edvard Munch und Joseph Beuys ein tolles ‹Tandem› abgegeben hätten – zumindest im Film. Auf den Seiten zum Überthema *Sehen* werden ganz unterschiedliche Perspektiven darauf eröffnet, wie filmisches Sehen, Blickregie oder spezifische Topoi von Sehen im Film betrachtet werden können. *Räume* gibt denjenigen Autoren Raum, die vermitteln, wie sich im Film Räume erschließen lassen oder wie sich der Film selbst kinematografisch Räume erschließt, wobei Spielarten von Räumlichkeiten thematisiert werden, die sich um die konkrete Bedeutung bis hin zum metaphorischen Umgang mit Raum ranken. In *Zeit- und Geschichtsbilder* wechseln sich Aufsätze, die Zeit an historischen Reflexionen im Film festma-

chen, mit Beiträgen ab, die filmische Zeit(darstellung) selbst zum Thema haben, wobei das filmische Bild wiederholt einen zentralen Ausgangspunkt liefert, und die Sprache dabei auf Hitchcock, Nationalsozialisten Nostalgie oder Mumien kommt. Um den Band letztlich mit weiteren sensationellen Betrachtungen zu beschließen, versammelt die sechste Kategorie *Attaktionen* lang sowie jüngst diskutierte Gegenstände rund um filmische Diskurse über Interkulturalität, Montage, Gender und Ökonomie, die gerade in dieser Diversität zeigen, dass Film ein Medium ist, das der Wissenschaft vollkommen verschiedene Betrachtungsweisen und Analyseansätze abverlangt.

Dass derartige (Dis)Positionen in dieser Erscheinungsform zusammengefunden haben, ist nicht zuletzt den Menschen zu verdanken, die den Tagungsorganisatoren 2014 bei der Realisation des 27. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums in München mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind. Diesen Menschen gebührt deshalb der erinnerungswirksame letzte Absatz des Vorworts, in dem die Herausgeber dieses Tagungsbandes nochmals schriftlich allen Unterstützerinnen und Unterstützern des FFKs in München ausdrücklich ihren großen Dank aussprechen möchten. Wir danken daher in alphabetischer Reihenfolge: Monika Bayer-Wermuth, die sich maßgeblich um die Finanzierung durch ihre unermüdliche Arbeit an Spendeneinwerbungen verdient gemacht hat; Philipp Blum; Rasmus Cromme; Julia Friedenberger; Fabienne Liptay; Klaus von Lindeiner; Thomas Nachreiner; Jürgen Schläder; Maria Stadler-Fiawoo; Edmund Syben; Renate Treiber; Monika Weiß; Regina Wohlfarth; Elisabeth Wutz; sowie allen, die so bereitwillig und qualitativ hochwertig für Moderationen in den Vortragspanels eingesprungen sind. Zudem danken wir dem Team vom Café Gumbel und der Gruppe Aktiver Fachschaftika (GAF). Ebenso sollen die Autorinnen und Autoren, die in diesem nunmehr fertiggestellten Band vertreten sind, mit Dank für ihre Geduld sowie Zusammenarbeit bedacht werden.

München im Mai 2016

Jörg von Brincken

Grußwort

Von Filmiebe und medialer Biomacht

Ich habe die Ehre, für diesen Tagungsband des 27. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, das 2014 in München stattfand, ein kurzes Grußwort zu äußern. In diesem Sinne möchte ich damit beginnen, dass man angesichts der Tatsache, dass das erste FFK bereits im Jahr 1988 in Münster stattfand, beinahe schon von einer altherwürdigen Tradition sprechen kann. Allerdings stand und steht das FFK, wie keine andere Symposiumsreihe, für das Prädikat ‚jung‘, gibt es doch gerade Nachwuchswissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern die Gelegenheit, ihre aktuellen Arbeiten und Projekte in einem insgesamt von intellektueller Jugendlichkeit und wissenschaftlicher Frische gekennzeichneten Kreis vorzustellen.

Aber generell geht es um Jugend, auch was das Kolloquium selber betrifft, das ohne Satzung und ohne Trägerschaft von jeweils anderen Organisationsteams realisiert wird; es handelt sich, wie es im zitierfähigen Wikipedia-Eintrag heißt, um einen ‚nicht institutionalisierten Selbstläufer‘.¹ Jedes Jahr wird das FFK von einer anderen Stadt und Universität im deutschsprachigen Raum ausgerichtet, sodass es immer ‚neu entsteht‘ und ‚die verschiedensten Einflüsse und aktuellen Entwicklungen in der Medienlandschaft und rund um den Veranstalter einbeziehen kann‘. Das FFK ist gewissermaßen wie Dionysos, der Gott des antiken Theaters und des antiken Kinos – es kommt jedes Jahr neu auf die Welt und befindet sich sozusagen in einem beständigen Status nascendi.

Und jung sind auch die Projekte, die hier vorgestellt werden – so jung, dass sie oftmals noch eher einem ‚work in progress‘ gleichen, obwohl akademische und wissenschaftliche Brillanz allenthalben aus ihnen herausblitzt.

1 https://de.wikipedia.org/wiki/Film-_und_Fernsehwissenschaftliches_Kolloquium (05.03.2016).

Ich bin sehr froh, dass es 2014 das Department für Kunstwissenschaften der LMU München gewesen ist, welches das FFK ausrichten durfte. Zum einen, weil mit der kunstwissenschaftlichen Obhut dem Status von Film und Fernsehen nicht nur als mediale Formate, sondern als Kunstwerke und ästhetische Größen par Excellence Rechnung getragen wurde. Zum anderen wegen der Liebesgeschichte, welche die bayerische Landeshauptstadt mit Film und Fernsehen verbindet. Film und Fernsehen waren und sind ›IN‹ in München. München ist in der Tat Film- wie Fernsehstadt und ein wichtiger Standort für Medienunternehmen, -institutionen und -kongresse. München hat mit der Hochschule für Fernsehen und Film eine grandiose Ausbildungsstätte für zukünftige Medienschaffende.

Was München aber bislang nicht vorweisen kann – und dies mutet angesichts der Filmaffinität der Stadt paradox an –, ist eine eigene universitär institutionalisierte Filmwissenschaft. Aber das Department für Geschichts- und Kunstwissenschaften bemüht sich, unter konzeptioneller Führung der Theaterwissenschaft und in Zusammenarbeit mit anderen Instituten, etwa der Literaturwissenschaft, der Amerikanistik oder der Ethnologie, genau darum: eine Filmwissenschaft in Form eines interdisziplinären Masterstudienganges zu etablieren. Dabei sollen die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die seit langer Zeit ihre Forschung und Lehre teilweise oder sogar schwerpunktmäßig in Richtung auf Fernsehen, Film und Medien hin orientiert haben, ihre akademischen Kräfte bündeln, sie in einen Topf schmeißen und so ein gemeinsames Süppchen kochen, das am Ende wirklich schmackhaft ist und vor allem kräftigend auf Leib und Seele junger interessierter Studierender trifft.

Suppe – ein wesentliches Stichwort ... Wenn Sie mir erlauben, ein persönliches Desiderat zu formulieren, gerade was die Perspektive heutiger Lehre und Forschung angeht: Als nach der Wende 1989 im Jahre 1990 Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus der ehemaligen DDR ihre Vorträge beim FFK hielten, ging es sehr stark um die bewusstseinsformierende Rolle des Fernsehens. Außerdem beschäftigte man sich mit der Vorgeschichte der Medien und der dispositiven Struktur des Kinos, mit der Zuschauerwahrnehmung und der Blickstrukturierung. Auch darum sollte es – aus meiner Sicht – in verschärfter Form heute wieder gehen. Und zwar über Apparatus-Theorie und feministische Filmstudien hinaus.

Wir befinden uns heute in Zeiten eines neoliberalen Kapitalismus, der vor allem durch seine mediale Ausrichtung charakterisiert ist. Ja, dieser aktuelle Kapitalismus kann sogar als genuiner Medienkapitalismus bezeichnet werden: Politische Denker und Systemkritiker wie Michael Hardt, Antonio Negri, Paolo Virno oder Maurizio Lazzarato nehmen an, dass die gesamte heutige Industrie nach dem Modell der sogenannten ›Creative Industries‹ formiert ist, zu der zentral die Medien zählen. Qualitäten wie Flexibilität, geistige Mobilität, kreative Energien und symbolische und kommunikative Kompetenzen, wie sie die Medienindustrie und den Umgang mit Medien immer gekennzeichnet haben, sind zu ganz allgemeinen Kernkom-

petenzen im gegenwärtige Kapitalismus avanciert. Wir befinden uns aber genau an dem Punkt, an dem jene flexiblen Kriterien zu denjenigen der neoliberalen Medien-Biopolitik schlechthin geworden sind: Genau jene Sensibilitäten, die sich der harten Normierung entziehen, entsprechen einem offenen Kreativ- und Mobilitätspotenzial, das heute den wesentlichen Mehrwert des Medienkapitalismus abgibt. «Produktivmachung der Massen im Register des Sinnlichen» war und ist heute, in Zeiten des Internets, der Filmblogs, der Produser-Kommunikation, mehr denn je, die eigentliche «Biopolitik» auch des Kinos. Medien nehmen unsere Lust an ihnen in ihren Dienst: Körperlich, sensuell, libidinös.

Für die Medienindustrie, vor allem aber für diejenigen, die sich wissenschaftlich mit Medien auseinandersetzen, bedeutet das eine besondere Verantwortung: Nämlich der beständigen Mit-Veranschlagung der Verflechtungen von Medien, Gesellschaft und Ökonomie. Und zwar über die reine Diagnose hinaus.

Kyryll Sutko, ein enger Freund Eisensteins, schrieb im Hinblick auf den Film bereits im Jahre 1927:

Aus einer technischen Erfindung oder individuellen Fertigkeit ist ein mächtiger Wirtschaftsfaktor geworden, der mit dem gesamten sozialen und wirtschaftlichen System der gegenwärtigen Gesellschaft verbunden ist. [...] Aufgabe des Regisseurs ist fraglos und in jedem Fall die Verbindung von Kunst und Geschäft. Wer dazu nicht in der Lage ist, trägt ungewollt dazu bei, dass die Filmorganisationen sich gezwungen sehen, lukrative Bagatellen für den Massenkonsum zu produzieren.²

Wir befinden uns aus meiner Sicht heutzutage, also genau 87 Jahre nach Sutkos Aussage, auf Messers Schneide. So ist es heute, mehr denn je, die Sprache der Ökonomie, die aus dem Fernsehen, dem Film und den Medien spricht. Aber es ist nicht nur die Frage, welche Sprache aus den Medien spricht, sondern noch banger, die Frage, ob die Medien die Sprache der Ökonomie sprechen. Mit anderen Worten: Sind Medien und Ökonomie unter Umständen bis zu einem Grad verwoben, der ästhetischen und medialen Widerstand oder den Entwurf von Alternativen gar nicht mehr zulässt? Das war bereits die Annahme von Adorno/Horkheimer und von Guys Debord.

Noch weitaus stärker als zu früheren Zeiten aber wird uns heute bewusst: Medien haben technologische Fortschritte – und damit auch die des maschinellen Kapitalismus – nicht nur mitgemacht, sondern selbst vorangetrieben, und so den *völligen Wegfall* der Distanz zwischen Zuschauer und Screen ins Werk gesetzt. Surround Sound, 3D, HD und so weiter – dies alles sind furchtbar großartige Werkzeuge für die Immersion des Zuschauers ins mediale Geschehen. Und hier sind wir dann wieder bei der Suppe: Denn nicht nur bedeutet das gerade gegebene Szenario

2 Kyryll Sutko: Vorwort. In: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt a. M. 2005, S. 16 f.

eine Integration des Zuschauers ins Medium, sondern vor allem auch eine Art Aufnahme des Medialen in den Körper. Heutzutage scheinen wir nicht mehr Film zu schauen, sondern förmlich zu fressen oder ihn zu trinken. Wir nehmen ihn in uns auf. Die Medien sind insgesamt «viral geworden».

Sie beziehungsweise ihre Signale wandern wie Fremdzellen in unseren Körper ein, nicht nur in unser Denken. Und sie wirken epidemisch. Es ist heute nicht mehr nur die Frage, ob Film und Medien uns als Zuschauer konditionieren, sondern ob sie eine besondere Form der Biomacht darstellen, die uns als Menschen, als Lebewesen nachhaltig prägt und verändert.

Und hier: Béla Balázs hat einst geschrieben, der Film wäre eine Art neues *Sinnesorgan*, das es als einziges ermöglicht, die Welt neu und anders zu entdecken.³ Walter Benjamin sprach vom optisch Unbewussten, das erst *durch die Kamera* zugänglich würde.⁴ Das waren alles ganz positive Annahmen und utopische Wunschträume, die sich in gewisser Weise bewahrheitet haben. Aber es kommt auch darauf an, bewusst mit diesem Instrument umzugehen und es auch in seinem Gefahrenpotenzial zu durchschauen – um erneut mit der viralen Metapher zu sprechen: es als potenziellen Krankheitskeim vor dem Kontext neokapitalistischer Entfremdung im Auge zu behalten. Und das gilt insbesondere für die Film- und Fernsehwissenschaft, in ihrer Forschung, aber gerade auch in ihrem institutionellen Auftrag für Lehre und Ausbildung. Der Impuls, eine Wissenschaft zu betreiben, zumal eine, die sich mit Kunst und Unterhaltung befasst, rührt meistens aus einer liebevollen Affinität zum Objekt her. Mit anderen Worten: Die allermeisten Film- und Fernsehwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler sind Liebhaber und Fans ihres Gegenstandes, sie sind zumeist cinephil, ebenso wie ihre Schüler.

Doch bei aller sympathischen Hinneigung geht es immer auch darum, die Medien Film und Fernsehen als Instrumente zur Manipulation zu begreifen, die heute zuallererst als Zurichtung zum umfassenden medialen System selber und dem in ihm zu Buche schlagenden Neokapitalismus daherkommen. Mit anderen Worten: Film und Fernsehen drängen immer auch, vor allem im Bereich des Mainstreams, zu einer nachhaltigen Subsumtion unserer Gefühle, Affekte und unseres gesamten Lebens unter die Dynamiken des Systems per se, jenseits der speziellen Inhalte des jeweiligen Filmes oder der jeweiligen TV-Übertragung. Film und Fernsehen normieren unsere Erfahrung als Erfahrung einer neokapitalistischen Gesellschaft des Spektakels, in dem kein Inhalt über die Grenzen seiner medialen Verbildlichung hinaus gedacht werden kann, in der es nichts mehr gibt außer der Macht der Bilder, in die uns jeder Film und jede TV-Übertragung aufs Neue einüben.

3 Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M. 2001, S. 11.

4 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M. 2003, S. 50.

Für was ich angesichts dessen plädiere: dass neben der Liebe zum Film und zu den Medien, die uns alle prägt, neben dem gebotenen Interesse für Geschichten, Dramaturgien und ästhetische Strategien und neben dem Vertrauen in die wunderbare Kraft des medientechnologischen Instruments die prekäre biopolitische Seite der Liaison Mensch-Medien nicht nur nicht ausgeblendet wird, sondern allen Reflexionen zum Medienthema einen aktualisierten Hintergrund bieten.

Dann geht es nicht mehr nur um die Liebe zu den Medien, sondern auch um amouröse Verfallenheit, um Medien-Fetischismus, um Medien-Sucht; nicht mehr nur um freien Zugang zu Film und Fernsehen als angeblich demokratische Medien, sondern um ein veritables Brauchen; nicht mehr nur um Rezeption, sondern um Konsum; nicht mehr um Erleben, sondern ums Überleben; nicht mehr ums Zusehen, sondern um Bilderfressen und Bildersaufen. Und es geht darum, inwieweit die Bilder der Medien den menschlichen Körper mehr und mehr selber zu einem bloßen Bild gerinnen lassen. Bildlichkeit ist ansteckend.

Mit anderen Worten geht es mir um eine kritische Theorie der Medien als Bio-macht, um eine bio-kritische Film- und Fernsehwissenschaft, die es dann aber auch erlaubt, inmitten des großen medialen Ganzen, dieser bunten Suppe, jene Zwischenräume des Widerstands gegen mediale Bewusstseins- und Körperpolitik zu finden, als Heilmittel gegen das Virale. Solche Zwischenräume können Filme sein oder aber auch TV-Formate, oder Videospiele – und manchmal nur eine Szene oder eine Sequenz in einem Film oder einer Serie oder einem Game. Es kann aber auch eine Rezeptionshaltung sein, die Filme und Serien wider deren eigenen Strich nicht nur liest, sondern *erlebt*.

Es gilt, Kriterien für diese Widerständigkeit zu erarbeiten, vielleicht in Form der Entdeckung einer neuen Langsamkeit oder der Erarbeitung von Zeitbildern, die sich dem rasanten Wechsel von Bildern entziehen. Oder in Form ungeheuer grausamer und zugleich schöner Bilder, die uns in innere Schwingungen versetzen und es nicht erlauben, sich bequem in ihnen einzurichten.

Mediale Unterhaltung muss nicht immer unterhaltend sein, sie ist aber auch kein Unterhalt, den wir konsumieren, um zu überleben. Wir brauchen nicht nur ein neues mediales Organ, wir brauchen auch Organe für dieses neue Organ, um es zu begreifen in all seiner lebensspendenden aber auch lebensüberformenden Macht. Und so ein Organ ist unter anderem das FFK.

Fernsehen und Serialitäten

Felicitas Meifert-Menhard

«I'm gonna tell you an incredible story»

Narrative Strategien in *HOW I MET YOUR MOTHER*

Zusammenfassung: Die US-amerikanische Sitcom *HOW I MET YOUR MOTHER* (USA 2005–2014, Idee: Carter Bays, Craig Thomas) ist eine in narratologischer Hinsicht hochkomplexe und vielschichtige Erforschung der Möglichkeiten filmischen Erzählens. Der Rahmenerzähler Ted Mosby erzählt seinen Kindern die Geschichte, wie er deren Mutter kennengelernt hat und agiert innerhalb dieser Geschichte als Erzähler. Diese verschachtelte Erzählstruktur, in der auch die anderen Figuren als Erzähler zu Wort kommen, ist nur der Ausgangspunkt für zahlreiche weitere narrative Kunstgriffe, zu denen das unzuverlässige Erzählen, die polyphone Auffächerung der Perspektivenstruktur, die Verwendung von Pro- und Analepsen sowie das Erzählen eines Ereignisses in mehreren Versionen gehören.

«Kids», so beginnt eine Offstimme die erste Episode von *HOW I MET YOUR MOTHER* (USA 2005–2014, Idee: Carter Bays, Craig Thomas), «I'm gonna tell you an incredible story: the story of how I met your mother»¹. Diese Erzählung umspannt neun Staffeln und über zweihundert Folgen der überaus beliebten und erfolgreichen Sitcom, die im amerikanischen Fernsehen von 2005 bis 2014 auf dem Fernsehsender CBS ausgestrahlt wurde. Die deutsche Erstausstrahlung erfolgte ab 2008 bei ProSieben. Der Erzähler der Serie – Ted Mosby (Josh Radnor) –, der gleichzeitig

1 «Pilot», DVD *HOW I MET YOUR MOTHER – SEASON 1*. Disc 1, 20th Century Fox Home Entertainment 2006, TC 00:00:01–00:00:05.

auch Protagonist ihrer Binnenhandlung ist, erzählt im Jahr 2030 seinen Kindern die Geschichte, wie er einst – in der Gegenwart des Zuschauers – deren Mutter kennengelernt hat. Damit ist – und dies ist nur eine der innovativen Neuerungen, die *HOW I MET YOUR MOTHER* an das Genre der Sitcom heranträgt – das Ende der Serie bereits bekannt: Ergebnis und Höhepunkt von Teds Erzählung ist natürlich die Enthüllung ihrer bis dahin vom Bildschirm abwesenden Hauptfigur und das Kennenlernen zwischen ihr und Ted. Zugleich ist dieses Ende immer wiederkehrender Bezugspunkt für zahlreiche Anspielungen, proleptische Beinahe-Enthüllungen, und *teasern* innerhalb der einzelnen Folgen, die bewusst mit der Neugier des Zuschauers spielen.

Ein mit am häufigsten verwendetes Objekt in diesem Zusammenhang ist der gelbe Regenschirm, welcher der Mutter-Figur gehört und als ihr visuelles Hauptkennungszeichen fungiert. So sehen wir wiederholt die Figur der Mutter unter dem gelben Schirm versteckt. Der Schirm wechselt später in Teds Besitz und bedingt eine Reihe schicksalhafter Zufälle, die schlussendlich zum Zusammentreffen von Ted und seiner zukünftigen Frau führen. Symbolhafte Konnotationen nimmt der Regenschirm in der Folge «No Pressure» (7x17)² an: Nachdem sich Ted emotional von seiner Dauer-On-Off-Beziehung Robin Scherbatsky (Cobie Smulders) gelöst hat, trägt plötzlich jeder um ihn herum auf der Straße einen gelben Regenschirm – ein Zeichen dafür, dass ihm nun alle Möglichkeiten offen stehen, die für ihn richtige Frau zu finden. Ein derartiges in Bezug setzen von Figur und Objekt führt zu einer visuellen Chiffre, bei dem «Regenschirm» synonym für «die Mutter» verwendet wird – dies ist nur ein Beispiel dafür, wie in *HOW I MET YOUR MOTHER* mit visuellen Ersetzungsoperationen gespielt wird, und darauf wird in der Diskussion des unzuverlässigen Erzählens innerhalb dieser Serie im Verlauf dieses Beitrags noch zurück zu kommen sein.

Zunächst aber ein kurzer Abriss der Erzählstruktur der Serie: Ihr bemerkenswertes Charakteristikum sind die Rückblenden, mit deren Hilfe die Haupthandlung erzählt wird. Ted wechselt zu Beginn (fast) jeder Folge von der intradiegetischen Rahmenebene auf die intradiegetische Binnenebene, und seine Offstimme – im Original gesprochen von Bob Saget – markiert diesen Wechsel, indem sie uns in das Geschehen der jeweiligen Folge einführt. Visuelle Markierung des Wechsels ist der Schnitt zwischen der Einstellung, welche die auf der Couch sitzenden Kinder zeigt und der jeweils ersten Einstellung auf der Binnenebene.³ Die beiden unterschiedlichen Zeitebenen werden oft zusätzlich dadurch gekennzeichnet, dass das jeweilige Datum der gezeigten Handlung eingeblendet wird. Diese Rahmenstruktur

2 Die einzelnen Folgen der Serie werden wie folgt zitiert: (StaffelxEpisode; z. B. 1x01).

3 Diese Visualisierung der zuhörenden Kinder auf der Rahmenebene fällt in späteren Folgen häufig weg, was vermutlich der Annahme geschuldet ist, dass zumindest der regelmäßige Zuschauer zu diesem Zeitpunkt bereits mit der Zeitstruktur der Serie vertraut ist.

ist jedoch nur das Gerüst für zahlreiche weitere zeitliche Verschachtelungen, denn auch *innerhalb* der Binnenerzählung springt die Geschichte häufig in ihrer Chronologie vor und zurück – häufig visuell markiert durch eine Trickblende, wie eine Wischblende, welche die Bewegung durch die Zeit widerspiegeln soll. Oftmals werden die Trickblenden auch auditiv begleitet durch die Verwendung charakteristischer Sound-Effekte. Eine derartige Verwendung von Vor- und Rückblenden führt zu einer dezidiert nicht-linearen Erzählstruktur in *HOW I MET YOUR MOTHER*, die wiederholt dazu funktionalisiert wird, ein und dasselbe Geschehen mehrfach und dabei immer unterschiedlich wiederzugeben. Die Erzählung wird dann quasi zurückgespult, um sie neu zu beginnen und auf andere Weise fortzusetzen. Diese narrativ vermittelte Optionalität ist umso bemerkenswerter, da die gesamte Erzählung – wir erinnern uns – ja hauptsächlich von Ted erzählt wird; von einem Ich-Erzähler also, der eine notwendigerweise limitierte Perspektive innehat, da er nach dem Vorbild einer lebensweltlichen Figur geschaffen ist – ein «Ich mit Leib»⁴, wie ihn Franz K. Stanzel einst bezeichnet hat. Teds Ich-Erzählung wird jedoch wiederholt aufgefächert in ein Spektrum unterschiedlicher Möglichkeiten, wie eine Geschichte hätte verlaufen können. Er erzählt also nicht nur *eine* Geschichte aus *einer* Perspektive, sondern mitunter mehrere Varianten einer Geschichte aus unterschiedlichen Perspektiven. Um dies zu bewerkstelligen, findet von der Rahmen- zur Binnenerzählung ein Perspektivenwechsel statt: Während die Rahmenerzählung Teds Ich-Perspektive zeigt, sieht sich, wie Nils Neusüß bereits angemerkt hat, Ted in der Binnenerzählung aus der Außenperspektive.⁵ Das Verfahren des *re-tellings* aus unterschiedlichen Perspektiven gewinnt durch die filmische Darstellung zusätzlich an Komplexität, denn alle gezeigten Versionen besitzen erst einmal denselben Grad an visueller Wahrhaftigkeit und damit auch Wahrscheinlichkeit, und es kann vom Zuschauer oftmals erst im Nachhinein entschieden werden, welche Version unzuverlässig und welche zuverlässig war: «Solange es keine zusätzlichen Anzeichen dafür gibt, dass die [...] visuelle Erzählinstanz unzuverlässig sein könnte, gilt sie als zuverlässig im Hinblick auf die Vermittlung der diegetischen Welt und wird von einem Großteil der Rezipienten, auch aufgrund von Konventionen, als zuverlässig aufgefasst»⁶. Im restlichen Teil dieses Beitrags werde ich mich den unterschiedlichen Ausprägungen des multiperspektivischen und unzuverlässigen Erzählens in *HOW I MET YOUR MOTHER* widmen und anhand zwei exemplarisch ausgewählter Episoden aufzeigen, wie diese beiden narrativen Verfahren miteinander verschränkt und filmisch umgesetzt werden.

4 Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1979, S. 123.

5 Nils Neusüß: «True Story». Der unzuverlässige Erzähler Ted Mosby in *HOW I MET YOUR MOTHER*. In: *Journal of Serial Narration on Television* 1, 2013, S. 16.

6 Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin 2011, S. 94.

Im Kern, so möchte sich der vorliegende Beitrag der Thematik der Unzuverlässigkeit von Teds Erzählung nähern, darf schon die Ausgangssituation des Erzählvorganges *an sich* in dieser Serie als unglaubwürdig bezeichnet werden. Die Vorgabe, Ted Mosby erzähle seinen Kindern die Geschichte des Kennenlernens zwischen ihm und seiner zukünftigen Frau über mehrere für den Zuschauer wahrnehmbare Jahre in einer Sitzung (die Kinder haben stets die gleiche Position auf dem Sofa inne und tragen auch dieselbe Kleidung) erscheint unplausibel und wird in späteren Folgen auch durch den zunehmenden Überdross der Kinder angesichts ihrer Situation deutlich gemacht. Es ist also schon ein gewisses Maß an dem, was der britische Romantiker Samuel Taylor Coleridge einst in seiner *Biographia Literaria* als «willing suspension of disbelief»⁷ bezeichnete, notwendig, um diese Erzählsituation als so gegeben hinzunehmen.

Des Weiteren prägt *HOW I MET YOUR MOTHER* ein hoher Grad an narrativer Selbstreferenzialität – es wird sehr häufig auf den Erzählvorgang *an sich* hingewiesen: Zum einen geschieht dies verbal, durch Äußerungen einzelner Figuren, zum anderen strukturell, durch die eben schon erwähnte Auffächerung eines Erzählvorgangs in mehrere nicht-linear präsentierte Varianten. Dies stört natürlich einerseits die Immersion des Zuschauers in die Geschichte, andererseits kann der narrative Selbstbezug der Serie schon als Indiz dafür gewertet werden, dass das Erzählen hier weitaus mehr als nur Mittel zum Zweck ist. Wenn etwa Ted in «Zoo or False» (5x19) zugibt, dass «Kids, you may be wondering how many of these stories I tell you are true. It's a fair question. After all there is a fine line between a good story and a bald-faced lie»⁸, dann wird deutlich, dass das Erzählen einer Geschichte hier auch immer der Versuch ist, das Geschehene möglichst gut, möglichst überzeugend, oder möglichst spektakulär wiederzugeben. Mitunter, so hat es Neusüß richtig auf den Punkt gebracht, «verzerrt Ted Ereignisse, um vor seinen Freunden und seinen Kindern besser dazustehen»⁹. Diese erzählerische Motivation, eine Geschichte anders wiederzugeben, als sie sich tatsächlich zugetragen hat, die auf einen «absichtlich in die Irre führende[n] unzuverlässige[n] Erzähler»¹⁰ hindeutet, ist also Teds Verlangen geschuldet, sich als handelnde Figur innerhalb seiner Erzählung in einem bestimmten Licht darzustellen. Mit diesem Verlangen ist er freilich nicht alleine – auch alle anderen Hauptfiguren ertappen wir mitunter dabei, wie sie Begebenheiten beschönigen, Situationen übertrieben darstellen oder reinen Zufall zu Intentionalität stilisieren. *HOW I MET YOUR MOTHER* präsentiert also ein ganzes Konglomerat an

7 Samuel Taylor Coleridge: *Biographia Literaria*. In: H. J. Jackson (Hg.): *Samuel Taylor Coleridge: The Major Works*. Oxford 2008, S. 314.

8 «Zoo or False», DVD *HOW I MET YOUR MOTHER – SEASON 5*. Disc 3, 20th Century Fox Home Entertainment 2011, TC 00:00:02–00:00:14.

9 Neusüß, S. 19.

10 Christoph Bode: *Der Roman*. Tübingen 2005, S. 269.

unzuverlässigen Erzählern, welche die Autorität und Glaubwürdigkeit des Erzählten bewusst unterlaufen, um ein bestimmtes Bild nach außen hin abzugeben.

Zusätzlich zu dieser intentionalen Unzuverlässigkeit finden wir gerade bei Ted auch immer wieder Gedächtnislücken und eine fehlerhafte Erinnerung, die der langen Erzählung mit zahlreichen parallelen Handlungssträngen geschuldet sind.¹¹ Diese Form der Unzuverlässigkeit ist jedoch insofern die weniger interessante Variante, als dass sie von Ted immer relativ schnell aufgelöst wird und außerdem in einer so umfangreichen Erzählung mit so vielen Handlungssträngen nachvollziehbar ist. Die bewusste *Manipulation* einer Geschichte hingegen wirft tiefergehende Fragen zum Zusammenhang zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung sowie zwischen Gezeigtem und Erzähltem auf, die im Folgenden anhand zweier kurzer Beispiele näher betrachtet werden sollen.

In der Folge «How I Met Everyone Else» (3x05) agieren nahezu alle Figuren als Erzähler, denn erzählt werden die Geschichten, wie sich Ted, Marshall (Jason Segel), Lily (Alyson Hannigan), Robin und Barney (Neil Patrick Harris) untereinander kennen gelernt haben, und dies jeweils in Rückblenden aus der Perspektive der direkt Beteiligten. Ausgangspunkt hierfür ist eine neue Bekanntschaft Teds, die ihn im Internet kennengelernt hat, sich hierfür jedoch schämt und so eine alternative Version des Kennenlernens erfindet.

Gleich zu Anfang der Folge wird Teds mangelhafte Erinnerungsfähigkeit thematisiert, indem das Kürzel «Blah Blah» für den Namen seiner damaligen Freundin (Abigail Spencer) substituiert wird (der ihm nach so langer Zeit offensichtlich entfallen ist): «Kids, back in the fall of 2007, I was dating this girl named ... oh God, what was her name? It's been twenty-three years, I can't remember all this stuff. For the sake of the story, let's call her ... everyone, this is Blah Blah»¹². Ganz charakteristisch für Ted hält dieser die Handlung für die Kommentierung dieser fehlerhaften Erinnerung an, mithilfe eines Freeze-frames wird auch das Bild gestoppt, bis Ted seinen Off-Kommentar aus der intradiegetischen Rahmenperspektive abgeschlossen hat. Seine Bemerkung, «for the sake of the story, let's call her [...] Blah Blah»¹³ enttarnt ihn zudem als sehr bewusst agierenden Erzähler, dem das reibungslose Fortlaufen seiner Geschichte wichtiger ist, als sich unnötig an einem Detail aufzuhalten. Die Ersetzungsoperation des Namens weist ferner indirekt darauf hin, dass diese Dame sicherlich *nicht* die Mutter sein kann, denn «Blah Blah» ist ein charakteristisch abwertend-indifferenter Ausdruck, der auf die Bedeutungslosigkeit der Figur für Teds weiteres Leben hinweisen soll. Auch die Figur der «Blah Blah» entpuppt sich ihrerseits als unzuverlässige Erzählerin, die – wie schon ange-

11 Vgl. Neusüß, S. 14 ff.

12 «How I Met Everyone Else», DVD *HOW I MET YOUR MOTHER – SEASON 3*. Disc 1, 20th Century Fox Home Entertainment 2009, TC 00:00:01–00:00:18.

13 «How I Met Everyone Else», DVD *HOW I MET YOUR MOTHER – SEASON 3*, TC 00:00:12–00:00:18.

deutet – aus Scham über das tatsächliche Kennenlernen eine übertrieben romantisierte Geschichte des ersten Zusammentreffens zwischen ihr und Ted erfindet und entsprechende Reaktionen bei Ted und seinem Freundeskreis provozieren will. Interessant in diesem Kontext ist, dass sowohl der Zuschauer als auch die Figuren innerhalb der Serie um ›Blah Blahs‹ Unzuverlässigkeit wissen, denn Ted agiert sofort als Korrektiv und informiert noch vor ihrer Erzählung in einer Rückblende darüber, «[...] she's embarrassed that we met online»¹⁴. ›Blah Blah‹ wird also als Figur doppelt diskreditiert: einerseits durch die Ersetzung ihres Namens durch einen Ausdruck der absoluten Belanglosigkeit, andererseits durch die ihrer Erzählung bereits vorausgehende Abwertung deren Zuverlässigkeit. Die Diskrepanz zwischen Erzähltem beziehungsweise Gezeigtem und eigentlich Geschehenem wird dann in jeder darauf folgenden Rückblende aufgegriffen und verschiedentlich gespiegelt.

Ein prägnantes Beispiel hierfür ist die visuelle Ersetzungsoperation, die innerhalb von Teds und Marshalls Kennenlern-Geschichte stattfindet – das Essen eines Sandwichs, das anstatt des Rauchens von Marihuana gezeigt wird. Diese Selbstzensur Teds, der seinen Kindern eine *beschönigte* Version seiner Vergangenheit präsentieren will, taucht als wiederkehrendes Motiv innerhalb der Serie auf. Hier tritt wieder klar die Motivation Teds in den Vordergrund, sich nicht nur als Erzähler, sondern auch als Vater in einem möglichst positiven Licht darzustellen: «Als Vater kann er seinen Kindern offenbar nicht die ganze Wahrheit zumuten»¹⁵. Ted substituiert auf visueller Ebene das Sandwich-Essen für seinen und Marshalls Drogenkonsum und bedient sich dabei der «Konvention [...], das Gezeigte über das Gesprochene zu setzen, wenn es um die Wahrhaftigkeit des Erzählten geht»¹⁶. Diese visuelle Ersetzung wird auch sprachlich übernommen, denn sowohl Ted als auch andere Figuren bedienen sich teilweise sinnfreier Äußerungen, um das eigentlich Gemeinte konsequent zu überblenden (etwa die Warnung eines Kommilitonen «put out your sandwich»¹⁷, oder auch Marshalls versuchte Rechtfertigung auf die Vermutung Teds, er hätte ein Sandwich konsumiert, «I don't even know what sandwich smells like»¹⁸). Hier wird ganz klar mit dem Vorwissen des Zuschauers gespielt, denn diesem ist natürlich trotz der Ersetzungsoperation sofort klar, was eigentlich geschieht. Anders als ›Blah Blahs‹ Erzählung braucht diese Erzählung kein direktes Korrektiv, weil die Diskrepanz zwischen Gemeintem und Gezeigtem so offensichtlich ist, dass der Zuschauer ohne Probleme die eigentliche Version des

14 Ebd., TC 00:00:36–00:00:38.

15 Neusüß, S. 24.

16 Ebd., S. 22.

17 «How I Met Everyone Else», DVD *HOW I MET YOUR MOTHER – SEASON 3*, TC 00:05:05–00:05:07.

18 Ebd., TC 00:05:32–00:05:37. Solch eine auditive Ersetzungsoperation findet sich u. a. auch in der Folge «How Lily Stole Christmas» (2x11), in der das Wort ›Grinch‹ stellvertretend für einen Kraftausdruck eingesetzt wird, den Ted eigentlich verwendet.

Geschehens nachvollziehen kann.¹⁹ An dieser Stelle zeigt sich die von Ansgar Nünning postulierte Auffassung der Interpretation unzuverlässigen Erzählens als Naturalisierungsstrategie, das heißt der Rezipient naturalisiert Unstimmigkeiten im Text, indem er dem Erzähler Unzuverlässigkeit zuschreibt; er ersetzt die fehlerhafte Version des Erzählers mit seiner eigenen korrigierten Fassung und löst so Diskrepanzen innerhalb der Erzählung auf.²⁰

Subtiler wird zunächst die Unzuverlässigkeit von Marshalls und Lilys Kennenlern-Story suggeriert, die von ihnen beiden selbst erzählt wird; anstelle einer direkten visuellen Ersetzungsoperation werden hier Musik und Bildmontage dazu funktionalisiert, die Glaubwürdigkeit des Erzählten zu unterlaufen. Wenn die College-Studentin Lily, unterstrichen von romantisch-verträumter Musik und mit ebensolchem Gesichtsausdruck, langsam auf die Tür ihres bis dato unbekanntes Kommilitonen Marshall zugeht und die Kameraeinstellung zwischen ihr und der Tür hin- und herwechselt, dann wird der Eindruck von magischer Anziehungskraft, von schicksalhafter Zwangsläufigkeit suggeriert – Marshall und Lily scheinen von Anfang an füreinander bestimmt gewesen zu sein. Dass dies nur eine romantisierte Übertreibung ihres eigentlichen Kennenlernens ist, wird in der kurz darauf nachgelieferten Rückblende Teds deutlich, in der Marshall ihm beim gemeinsamen Zocken eher beiläufig von seinem und Lilys Zusammentreffen erzählt. Wieder einmal erweisen sich die visuell und auditiv vermittelten Codes als unglaubwürdig und müssen vom Zuschauer relativiert werden, allerdings geschieht dies im Falle von Marshall und Lily erst im Nachhinein, durch die korrigierende Fassung Teds, die den schon vorab entstandenen Eindruck der romantischen Verklärung bestätigt. Alle diese Varianten der Unzuverlässigkeit haben gemeinsam, dass durch die unterschiedlichen Ersetzungsoperationen eine Diskrepanz zwischen Gezeigtem und eigentlich Geschehenem entsteht. Das filmische Medium spielt also selbstreferenziell mit der Macht seiner Bilder, die vom Rezipienten in punkto Glaubwürdigkeit zunächst privilegiert erscheinen, bis ihre Fehlerhaftigkeit beziehungsweise Unzuverlässigkeit offenbart wird. Die Selbstreferenzialität des Mediums wird zudem noch dadurch unterstrichen, dass Barney den Bildschirm dazu nutzt, ein Diagramm seiner ‘hot-crazy scale’ (mithilfe derer er weibliche Bekanntschaften bewerten und kategorisieren kann) verwendet und darauf wie auf einem Blatt Papier zeichnen kann, was wiederum nur wir als Zuschauer – die wir uns auf der anderen Seite des Bildschirms befinden – sehen können. Die Distanz, die hierdurch augenblicklich entsteht – wir werden uns der vierten Wand auf sehr materielle Weise bewusst – ist vielleicht auch ein Hinweis auf die kritische Distanz, die wir den erzählenden Figuren in dieser Serie entgegenbringen sollten.

19 Vgl. Neusüß, S. 23.

20 Ansgar Nünning: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier 1998, S. 31.

«The Ashtray» (8x17) ist die erste dezidiert multiperspektivisch erzählte Folge nach einer langen Abkehr von wirklich innovativen Erzählexperimenten in *How I MET YOUR MOTHER*. Diese Folge jedoch erzählt wie schon «How I Met Everyone Else» konsequent in Rückblenden, und auch hier erweisen sich die einzelnen Erzähler als unzuverlässig. Anders als die frühere Episode werden hier jedoch narrative Unzuverlässigkeit und Multiperspektivität noch deutlicher miteinander verschränkt, indem nur *eine* Geschichte mehrfach aus verschiedenen Perspektiven erzählt wird: Ted, Robin und Lily agieren als Erzähler und präsentieren nacheinander ihre Version eines Abends, den sie vor anderthalb Jahren gemeinsam auf einer Vernissage verbracht haben. Dort taucht auch der schwerreiche Captain (Kyle MacLachlan) auf, eine im Laufe der Serie immer wiederkehrende Figur, dessen Ex-Frau Zoey (Jennifer Morrison) kurzzeitig mit Ted liiert war. Ted ist aufgrund dieser Vorgeschichte sichtlich nervös beim erneuten Zusammentreffen, erst recht nachdem der Captain ihn, Robin und Lily in sein privates Apartment bittet, um ihnen ein gerade gekauftes Gemälde zu präsentieren. In einer dreifachen Rückblende erzählt zunächst Ted selbst, dann Robin und schließlich Lily, was sich auf der Vernissage und im Apartment des Captain zugetragen hat. Dabei stellt sich sukzessive heraus, dass sowohl Teds als auch Robins Versionen stark verzerrt sind: Ted hatte vor der Vernissage wieder einmal ein beschönigtes Sandwich konsumiert und Robin war – wie sich im Nachhinein herausstellt – sehr betrunken. Lediglich Lilys Erzählung darf als glaubwürdig eingestuft werden, was dadurch betont wird, dass sie als dritte Erzählerin das letzte Wort erhält, wodurch sie sich als eigentliche Hauptfigur der Folge herausstellt – der Captain bietet ihr an deren Ende einen Job als seine Kunstberaterin an. Es gibt auch ein materielles Beweisobjekt, das die Wahrhaftigkeit ihrer Version bestätigt, denn Lily stiehlt nach einer beleidigenden Bemerkung des Captains zur Strafe einen wertvollen Aschenbecher aus seinem Apartment und präsentiert diesen am Ende ihrer Erzählung ihren Freunden.

Im Gegensatz zu «How I Met Everyone Else» wird in «The Ashtray» nicht mit Ersetzungsoperationen zur Evokation von Unglaubwürdigkeit gearbeitet; es finden sich auch *innerhalb* der einzelnen Rückblenden keine direkten Hinweise darauf, dass der jeweiligen Erzählung nicht getraut werden kann. Erst die Kontrastierung aller Versionen und die als Korrektiv nachgeschobene Erzählung Lilys enttarnt Ted und Robin als unzuverlässig – sie selbst indes stellen ihre jeweilige Geschichte als absolut plausibel und glaubwürdig dar, denn weder Ted noch Robin präsentieren sich selbst als berauscht beziehungsweise betrunken. Hier greift erneut die Dynamik der Macht der Bilder, denn ohne offensichtliche Markierungen von Unzuverlässigkeit, wie sie etwa durch den Sandwich-Euphemismus geschieht, wird der Zuschauer dem Gezeigten zunächst uneingeschränkte Glaubwürdigkeit attestieren. Die Überblendung aller erzählten Versionen hingegen bringt die Abweichungen Teds und Robins vom tatsächlichen Geschehen zum Vorschein und macht deutlich, dass die Wirklichkeitsentwürfe der einzelnen Figuren stark subjektiv verzerrt



1 Barney Stinson als Royal Archduke of Grand Fenwick

sind. Diese Verbindung von unzuverlässigem Erzählen und Multiperspektivität ist also ein Signal dafür, dass auch filmisch gezeigte Wirklichkeit perspektivisch gebrochen sein kann, und diese narrative Mehrstimmigkeit wirkt im filmischen Erzählen umso stärker nach, als dass die Bildsprache in ihrer Absolutheit unterlaufen und hinterfragt wird. «Die auffälligsten Unzuverlässigkeitseffekte kommen vor, wenn die logisch-privilegierte visuelle Erzählinstanz Fakten der diegetischen Welt falsch repräsentiert hat und dies erst im Nachhinein, am Ende der Sequenz oder des Films, angezeigt wird»²¹. Wieder einmal ist es jedoch Barney, der die Selbstreferenzialität des Erzählvorgangs und dessen inhärente Unzuverlässigkeit auf die Spitze treibt, denn er versucht in dieser Folge geradezu obsessiv, sich in das Erzählte einzufügen, obwohl er in der Geschichte um den Captain gar nicht anwesend war. Metaleptisch dringt er in alle drei Versionen des Erzählten ein – am Ende wird er sogar zum Abbild seines Bildes als «Royal Archduke of Grand Fenwick» – und nutzt so die Eindringlichkeit (im doppelten Wortsinne) der visuellen Vermittlung, um Teil der Geschichte zu werden.

Seine Beteuerung «If you have a crazy story, I was there. It's the law of the universe»²² lässt erkennen, dass die Grenzen zwischen Erleben und Erzählen in *How I MET YOUR MOTHER* immer wieder aufweichen und dass die Darstellung des Selbst schließlich zum absoluten Bezugs- und Endpunkt des Erzählvorganges wird. Und Barney wäre nicht Barney, wenn er nicht schlussendlich doch recht bekommen würde – der Captain nämlich erwähnt gegen Ende der Folge beiläufig, seine Assistentin «was off with some archduke she met at the party»²³. Realität oder Illusion? *How I MET YOUR MOTHER* entzieht sich auch an dieser Stelle einem endgültigen Urteil.

21 Kuhn, S. 94.

22 «The Ashtray», DVD *How I MET YOUR MOTHER – SEASON 8*. Disc 3, 20th Century Fox Home Entertainment 2013, TC 00:01:21–00:01:26.

23 «The Ashtray», DVD *How I MET YOUR MOTHER – SEASON 8*, TC 00:18:41–00:18:45.

Sara Beimdieke / Kazusa Haii

Schlaglichter zum Salzburger Fernsehoperpreis Vom österreichischen Fernsehponier Wilfried Scheib zu den Preisträgern aus Japan

Zusammenfassung: In der Geschichte des Salzburger Fernsehoperpreises, dessen Ziel es war, genuine Fernsehoper international zu fördern, nehmen die Länder Österreich und Japan einen besonderen Platz ein: *ersteres* mit dem ORF als Mitausrichter, von dem aus der Fernsehponier Wilfried Scheib nicht nur den Operpreis, sondern auch die Gattung Fernsehoper maßgeblich prägte; *zweiteres*, da die Jury japanische Fernsehoper, die sich überwiegend durch Rückgriffe auf das traditionelle japanische Theater auszeichnen, besonders häufig prämierte.

So sehr das Fernsehen seine Funktion längst in der Unterhaltung und Information gefunden hat, so wenig ist bekannt, dass in dessen Anfängen eine gänzlich andere, eine der Hochkultur zugeschriebene Sparte im Fokus der Sendeanstalten stand: die Gattung Fernsehoper, unter der explizit für das Medium komponierte Werke zu verstehen sind.¹ Nachdem in den USA mit Gian Carlo Menottis NBC-Produktion *AMAHL AND THE NIGHT VISITORS* (1951, R: Kirk Browning) das erste Werk der Gattung überhaupt ausgestrahlt worden war und sich das Fernsehen Ende der 1950er-Jahre auch in Europa als Statussymbol etabliert hatte, widmeten sich nam-

1 Vgl. Helga Bertz-Dostal: *Oper im Fernsehen: Grundlagenforschung im Rahmen des Forschungsprogramms des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*. Bd. 1, Wien 1970, S. 241.

hafte Komponisten wie Ernst Krenek, Igor Strawinsky oder Benjamin Britten der Fernsehoper.² Auf dem 1956 unter der Federführung von ORF, UNESCO und der Stadt Salzburg abgehaltenen internationalen Kongress *Oper in Funk, Fernsehen und Film* beschloss die Institutionen daraufhin, den Salzburger Fernsehoperpreis zur Förderung der Fernsehoper im noch jungen Medium auszuschreiben.³ Im Zuge dessen entstanden nach Aussage des Mitinitiators und Jurymitglieds Wilfried Scheib mehr als 80 Fernsehoperen,⁴ von denen allerdings nur ein Bruchteil bislang größere Beachtung fand oder gar wissenschaftlich aufgearbeitet wurde. Hinsichtlich der Geschichte des Opernpreises erscheint die Betrachtung zweier Länder daher besonders lohnenswert: Österreich als Gastgeberland mit dem ORF als ausrichtender Rundfunkanstalt und Japan, dem Land mit besonders häufigen Prämierungen für einen Hauptpreis.⁵

Wilfried Scheib als Pionier der (österreichischen) Fernsehoper

Der österreichische Rundfunkschaffende Wilfried Scheib prägte als langjähriger Jurypräsident des Salzburger Opernpreises nicht nur dessen Geschichte,⁶ sondern förderte als Mitarbeiter des ORF auch die österreichische Fernsehoper maßgeblich. Nachdem er 1946 zum Hörfunk gekommen und beim Radiosender *Rot-Weiß-Rot* zum Produzenten für *Ernste Musik* aufgestiegen war, übernahm er 1957 – zwei Jahre nach der Konstituierung des österreichischen Fernsehens – die gleichnamige ORF-Abteilung⁷ und erkannte in dieser Funktion als einer der ersten das Potenzial der Verbindung von Fernsehen und Musiktheater.⁸ Die explizite Komposition von Werken für das Fernsehen zog er (Live-)Übertragungen aus dem Opernhaus

- 2 Ernst Kreneks *Ausgerechnet und verspielt* (1962) produziert vom ORF, Igor Strawinskys *The Flood* (1962) produziert von der CBS, Benjamin Brittens *Owen Wingrave* (1971) produziert von der BBC. Zu Kreneks und Strawinskys Werk vgl. die kurze Abhandlung in Bertz-Dostal 1970, S. 362–368 & S. 454 ff.
- 3 Vgl. Rainer J. Schwob: Zur Geschichte des Salzburger Fernsehoperpreises. In: Matthias Henke, Sara Beimdieke (Hgg.): *Das Wohnzimmer als Loge. Von der Fernsehoper zum medialen Musiktheater*. Würzburg 2016 [in Vorbereitung]. Schwob zeichnet hier die Geschichte des Fernsehoperpreises bis 1989 sowie die Entwicklung der ihn begleitenden Kongresse zum Themenspektrum Musik und Medium nach.
- 4 Vgl. Wilfried Scheib: Fernsehoper und zeitgenössisches Musiktheater. In: Ders. (Hg.): *Internationales Seminar Rundfunk und Neue Musik, 1976, Baden-Baden, Freiburg, Breisgau. Referate und Beiträge*. Kassel 1980, S. 83.
- 5 Vgl. Schwob [in Vorbereitung]. Von 1959 an konnte die Jury neben dem Hauptpreis auch einen Anerkennungspreis vergeben.
- 6 Vgl. Bertz-Dostal 1970, S. 251 f.
- 7 Vgl. o. A.: Curriculum Vitae Prof. Dr. Wilfried Scheib, undatiertes und unveröffentl. Ts., drei Seiten, S. 1 f., archiviert im *Internationalen Musikzentrum IMZ* (Wien), Konvolut Wilfried Scheib.
- 8 Vgl. Wilfried Scheib: Musik im Fernsehen. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 20, 1965, S. 62–65.

und Adaptionen von Bühnenoperen ausdrücklich vor, da für das Fernsehen entstandene Werke «die Möglichkeiten und Erfordernisse»⁹ des Mediums «wesentlich funkgerechter»¹⁰ nützen könnten. Die Mittel des Fernsehens bedeuteten in seinen Augen dabei einen Zugewinn für die Oper, sah er doch mit der massenmedialen Übertragung ihrer visuellen Ebene und der gleichzeitigen Aufnahme von Bild und Ton bei deren Produktion die Möglichkeit gekommen,¹¹ «ein Gesamtkunstwerk Oper»¹² im Wagner'schen Sinne zu schaffen. Folglich lehnte er die Arbeit mit Playback beziehungsweise Nachsynchronisierung kategorisch ab,¹³ sodass sich die simultane Aufnahme von Bild und Ton zu einem inszenatorischen Merkmal der österreichischen Fernsehoper entwickelte. Indem Scheib eine Anlage der Werke als «musikalische[s] Kammerspiel»¹⁴ favorisierte, bezog er augenscheinlich auch den im Vergleich mit der Opernbühne kleineren Bildschirm eines Fernsehers in seine ästhetischen Überlegungen zur Fernsehoper mit ein.

Der Rundfunkschaffende trat bei den ORF-Opern nicht nur als Vertreter der Auftrag gebenden Sendeanstalt, sondern auch als Produzent der Werke in Erscheinung: beispielsweise bei Paul Angerers *DIE PASSKONTROLLE* (AT 1959, R: Theodor Grädler)¹⁵, 1959 erstes prämiertes Werk des Salzburger Fernsehoperpreises,¹⁶ oder Ernst Kreneks *AUSGERECHNET UND VERSPIELT* (AT 1962, R: Hermann Lanske)¹⁷, ebenfalls ein Auftragswerk für die Preisverleihung.¹⁸ Beide Werke behandeln grundsätzlich verschiedene Sujets: Während in Angerers Parabel der Tod mit einem Dichter wettet, dass die Menschen selbst in größter Not nur auf ihren Vorteil bedacht seien, und das Handeln der Opernfiguren den Tod schlussendlich in seiner negativen Haltung den Menschen gegenüber bestätigt, erzählt Kreneks Oper die Geschichte vom Mathematiker Fernando, der den Zufall besiegen möchte, indem er den Fall der Roulettekugel vorausberechnet, aber am Ende doch nur mit einer zufälligen Zahlenreihe eines Computers den Jackpot knacken kann.¹⁹

Scheib suchte im Zuge der Produktion, seine ästhetischen Vorstellungen in engem Austausch mit den Komponisten umzusetzen: Angerer berichtet davon, dass er

9 Scheib 1965, S. 63.

10 Ebd.

11 Vgl. Wilfried Scheib: Zur Übertragung musikalischer Ereignisse durch das Fernsehen. In: *Gza-vesaner Blätter* 29, 1966, S. 10.

12 Scheib 1965, S. 64.

13 Vgl. ebd.

14 Paul Kont, zit. in: Bertz-Dostal 1970, S. 342.

15 Produktion: ORF 1959; Libretto: Hans Friedrich Kühnelt.

16 Vgl. Schwob [in Vorbereitung]; Bertz-Dostal 1970, S. 264ff.

17 Produktion: ORF, 1962; Libretto: Ernst Krenek.

18 Vgl. DVD *AUSGERECHNET UND VERSPIELT*, Kopie der Sendung vom 25. Juli 1962 (ORF), archiviert in der *Ernst Krenek Institut Privatstiftung* [im folgenden EKIP], DVD 046.

19 Das Libretto von Kreneks *Ausgerechnet und verspielt* ist abgedruckt in Ernst Krenek: *Das musikalische Werk*. Bd. 3 (= Österreichische Dramatiker der Gegenwart 24), Wien 1990, S. 18–40.

Scheib immer wieder Teile seines Werkes vorspielte, die dieser dann kommentierte,²⁰ während der Produzent in Kreneks Fall einen ersten Libretto-Entwurf des Komponisten ablehnte, stattdessen eine Handlung mit «heitere[m] Charakter»²¹ wünschte und außerdem die Besetzung der Oper vorschlug.²² Beide Inszenierungen zeugen insofern von den ästhetischen Vorstellungen des Produzenten, als neben der gleichzeitigen Aufnahme von Bild und Ton auch Züge des Kammerspiels erkennbar werden. So trägt sich die Handlung von Angerers Oper, die in einer Bahnhofsvorhalle spielt, in nur einem Raum zu, kommt sie mit einem reduzierten Ensemble aus und wird sie vorrangig über die Interaktion zwischen den Figuren weiter gesponnen.²³ Bis auf ersteres gilt dies auch für Kreneks Werk; hier wird die Handlung ebenfalls zumeist nur von wenigen Figuren getragen und vorrangig über Dialoge vorangetrieben. Im Vergleich zu Angerers drei Jahre zuvor produzierter Oper zeugt *AUSGERECHNET UND VERSPIELT* jedoch von einer größeren Reflexion des Mediums und seiner Nutzung, indem der Komponist im Sinne von «Fernsehen im Fernsehen» eine Figur das Fernsehprogramm verfolgen lässt und die dort gezeigten Bilder für die Handlung im Nachgang von zentraler Bedeutung sind.²⁴

Von den beiden Werken erhielt allerdings nur Angerers *DIE PASSKONTROLLE* den Salzburger Fernsehoperpreis, während Kreneks drei Jahre später eingereichtes Werk nicht prämiert wurde und auch danach kein ORF-Werk mehr einen Hauptpreis erhalten sollte. Mit insgesamt über 30 musikdramatischen Auftragswerken des ORF bis 1980²⁵ wird aber schon allein anhand der Zahlen deutlich, wie sehr sich Scheib über die hier skizzierten Opern hinaus für die Verbindung von Musiktheater und Medium engagierte und im Besonderen die Gattung Fernsehoper von Österreich aus zu prägen suchte.

Der Salzburger Fernsehoperpreis als Spiegel (japanischer) Beiträge

Als langjähriges Jurymitglied war Wilfried Scheib unter anderem auch für die Auszeichnung der japanischen Beiträge verantwortlich. Japan, das ein harmonisches

20 Paul Angerer: *Mein musikalisches Leben – Ein Capriccio*. Wien 2010, S. 79.

21 Wilfried Scheib: Brief an Ernst Krenek vom 9. Juni 1959, Ts., zwei Seiten, archiviert in der EKIP, Briefe 23/1.

22 Wilfried Scheib: Brief an Ernst Krenek vom 7. Juli 1961, Ts., zwei Seiten, S. 1, archiviert in der EKIP, Briefe 23/1.

23 Vgl. Roland Dreßler: Kammerspiel. In: Manfred Brauneck (Hg.): *Theaterlexikon*. Hamburg 1992, S. 525.

24 Vgl. DVD *AUSGERECHNET UND VERSPIELT* 1962. Der Casinobesitzer Markus sieht seine Tochter beim vermeintlichen Kauf im Fernsehen, vermutet, sie habe ein wertvolles Geschenk von ihm zum Kauf eines Flugzeugs versetzt, und sucht daraufhin die Pfandleiherin auf.

25 Scheib 1980, S. 83.

Miteinander von Tradition sowie Historie auf der einen und einer sehr offenen Haltung zu technischen Errungenschaften wie auch ‹westlichen› Einflüssen auf der anderen Seite pflegt, zeigte dieses Bild gleichermaßen in all seinen Fernsehoper.²⁶ Zu jeder Ausschreibung des internationalen Fernsehoperpreises in Salzburg²⁷ konnten Beiträge von der öffentlichen Rundfunkgesellschaft Japans, der Nippon Hōsō Kyōkai (NHK), eingereicht werden,²⁸ von denen je zwei mit dem Hauptpreis und dem Anerkennungspreis ausgezeichnet wurden:

Die von Yoshirō Irino²⁹ komponierte Fernsehoper DIE SEIDENTROMMEL (JP 1962, R: Shunji Kanatsu)³⁰, mit der 1962 zum ersten Mal ein japanisches Werk ausgezeichnet wurde, handelt von Katsuragi, der vom Kaiser verlassenen Geliebten, die noch in Trauer vom in die Jahre gekommenen Gärtner des Kaisers hört, der in sie verliebt ist. Dieser wird von ihr mit einem Brief gelockt, die mit Damast bespannte Trommel *tsuzumi* zu schlagen, welche jedoch nicht erklingt, da seine Liebe nicht erwidert wird. Bei dem Nō-Spiel unbekanntes Ursprungs wandte Irino die Zwölf-tonmethode an und arbeitete mit Gesangs- und Dialogpartien. Die verschiedenen Standorte – japanische Wohnhäuser sowohl der verlassenen wie auch der neuen Geliebten des Kaisers und ein Garten mit Schlossteich in bühnenartiger Darstellung – werden mit Hilfe unterschiedlicher Kameraeinstellungen, Close-ups, Kamerafahrten, Tag- und Nachtansichten in Schwarzweiß dargestellt. Zudem unterbrechen abgefilmte Bilder einer Damast-Trommel und eines Tuschbildes das Werk. Vor allem die Schlusszene mit der verzweifelten Katsuragi, die wie im Nō-Theater eine Maske trägt, zeigt mit den Ein- und Ausblendungen des Gärtners, der sich in der Szene in einen Rachegeist verwandelt hatte, die technischen Möglichkeiten des Fernsehens.³¹

1971 ging der Hauptpreis erneut nach Japan: PATER DONNER³² (JP 1971, R: Norikazu Sugi)³³ – eine Fernsehoper, die «eine neue, spezifisch japanische Operngattung zu schaffen»³⁴ versuchte und «drei traditionelle japanische Schaukünste, Kabuki,

26 Vgl. Kazusa Haii: Fernsehoper in Japan. In: Henke, Beimdiede [in Vorbereitung].

27 Während Schwob Hauptpreise von 1959 bis 1989 aufführen kann (vgl. Schwob [in Vorbereitung]), wurde laut Jennifer Barnes einmal 1986 und an anderer Stelle 1989 das letzte Mal eine Fernsehoper ausgezeichnet (vgl. Jennifer Barnes: *Television Opera: The Fall of Opera Commissioned for Television*. Woodbridge 2003, S. 9 & S. 97).

28 Vgl. Schwob [in Vorbereitung].

29 Anders als in Japan üblich, wird in diesem Beitrag der Vorname vor dem Nachnamen genannt.

30 Im japanischen Original AYA NO TSUZUMI, übersetzt eigentlich Damast-Trommel; Produktion: NHK 1962; Libretto: Hiroshi Mizuo.

31 Ich danke der Witwe von Yoshirō Irino für das Video-Material.

32 Im japanischen Original NARUKAMI.

33 Produktion: NHK 1971; Musik und Libretto: Michio Mamiya; Choreografie: Kojirō Nishikawa.

34 o. A.: ‹Oper Narukami. Einführung›. In: Wettbewerbsunterlagen *Narukami. Opera Prize of the City of Salzburg 1974*. Ich danke dem Regisseur Norikazu Sugi, der bei den eingereichten Fernsehoperen 1971 und 1974 die Regie führte, dass er mir die Unterlagen dieser Fernsehoperen in deutscher Sprache hat zukommen lassen.

Bunraku (Puppenspiel) und Buyō (Tanz) mit moderner Musik in westlicher Musiktradition, durch das Medium der Fernsehtechnik»³⁵ vereinte. Die Farbproduktion greift ein Kabuki-Stück auf, in dem es um einen Pater geht, welcher, nachdem ihm eine Bitte vom Kaiser abgeschlagen wurde, alle Regengötter in seiner Klausur gefangen hält. Die vom Kaiser gesandte Hofdame kann ihm sein Geheimnis im Rausch jedoch entlocken und lässt die Regengötter frei. Als er dies feststellt, verwandelt er sich in einen Donnergott und verfolgt die Hofdame. Die Handlung wurde mit Hilfe traditioneller Puppen und den Puppenspielern dargestellt. Die Kritik der *Salzburger Nachrichten* unter der Überschrift «Eine Oper ohne Relevanz für das Medium. Bemerkungen zur Vergabe des Fernseh-Opernpreises an Mamiyas «Narukami» (Vater Donner)»³⁶ war jedoch kein Lobgesang, da die Handlung ausschließlich auf der Bühne stattfindet und das Werk folglich nicht mit verschiedenen Drehorten arbeitet. Die Jury zeichnete das Werk dennoch mit dem Hauptpreis aus, entspricht die Inszenierung im Bühnenraum doch dem Bunraku.

Auch die mit dem Anerkennungspreis prämierten Fernsehoper spiegeln jenes bereits beschriebene Bild von Japan mit Yasushi Akutagawas *ORPHEUS IN HIROSHIMA* (JP 1968, R: Toshio Endō)³⁷ und Shinichirō Ikebes *FRÄULEIN TOD* (JP 1971, R: Norikazu Sugi)³⁸ wider. Japan setzte mit seinen Beiträgen nicht nur auf seine eigenen, zum Teil traditionellen Künste, sondern kombinierte diese mit denen des Abendlands. So wird bei ersterer auf die griechische Mythologie zurückgegriffen und mit Elementen des Nō-Theaters zusammengesetzt, während bei letzterer ein traditionelles *rakugo*³⁹, das auf das Märchen *Gevatter Tod* der Grimm-Brüder zurückgeht, ausgewählt wird. *FRÄULEIN TOD* bedient sich zudem wie *AUSGERECHNET UND VERSPIELT* des Mittels «Fernsehen im Fernsehen».

Ob Österreich oder Japan: Der internationale Salzburger Fernsehoperpreis prägte die Fernsehoper nicht nur in Europa und Asien, sondern auch global. Konnte in diesem Beitrag das Schlaglicht auf zwei nationale Entwicklungen gelegt werden, so ging die Auszeichnung neben diesen beiden Ländern auch an andere Sendeanstalten beispielsweise aus Schweden oder Großbritannien.⁴⁰ Insgesamt gilt es, die Geschichte des Fernsehoperpreises weiter zu erforschen, nicht zuletzt deshalb, weil bis auf Rainer J. Schwobs Abhandlung kaum Ausarbeitungen zu diesem Thema existieren.⁴¹

35 Ebd.

36 P.C. [nicht aufgeschlüsseltes Kürzel]: Eine Oper ohne Relevanz für das Medium. Bemerkungen zur Vergabe des Fernseh-Opernpreises an Mamiyas «Narukami» (Vater Donner). In: *Salzburger Nachrichten*, 27.8.1974.

37 Im japanischen Original *HIROSHIMA NO ORUFE*; Produktion: NHK 1968; Libretto: Kenzaburo Ōe.

38 Im japanischen Original *SHINIGAMI*; Produktion: NHK 1971; Libretto: Shōhei Imamura.

39 Eine traditionelle japanische Form der lustigen Unterhaltung.

40 Vgl. Schwob [in Vorbereitung].

41 Vgl. ebd.

Julia Bee/ Jule Korte/ Stephan Trinkaus

Ökologien medialer Erfahrung

Ansätze einer relationalen Empirie

Zusammenfassung: Der Beitrag entwickelt Forschungsperspektiven auf Film- und Fernseherfahrung aus empirischer und medienkulturwissenschaftlicher Sicht. Empirie wird nicht positivistisch oder statistisch, sondern relational und prozessual verstanden: als «radikale Empirie»¹. Der Text analysiert unter der Perspektive Gilles Deleuze', der Fernsehtheorie und der Psychoanalyse Interviewsituationen und visuelles Material aus experimentellen Projekten zur Erforschung von Zuschauer/innenerfahrung.

Einleitung: «Das Experimentieren ersetzt das Interpretieren»²

Der folgende Artikel beschreibt und verfolgt Beobachtungen, die aus verschiedenen Experimenten hervorgegangen sind. Experimente bringen keine Beweise einer These hervor; sie sind nicht repräsentativ, sondern produktive, spekulativ-pragmatische Ereignisse.³ So verfolgen wir – die drei Autor/innen dieses Artikels – im engeren Sinne hier auch keine gemeinsame These oder Beweisführung in

1 Vgl. William James: *Pragmatismus und radikaler Empirismus*. Frankfurt a. M. 2006.

2 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, S. 387.

3 Brian Massumi: *Semblance and Event. Activist Philosophy and the Occurent Arts*. Cambridge, London 2011, S. 13 ff.

Bezug auf einen ‚Gegenstand‘ der Forschung. Wir versammeln uns in erster Linie, um den methodischen Gedanken des Experimentierens als Möglichkeit, jenseits linear-kausaler Reproduktionen, zu erarbeiten, also Neues hervorzubringen, statt etwas abbilden zu wollen. Mediale Praktiken betrachten wir im Zusammenhang mit Erfahrungen. Erfahrung selbst kann in diesem Sinne als experimentell aufgefasst werden: Erfahrungen, die sich im Zusammenhang mit audiovisuellen Medien ereignen, repräsentieren nichts. Sie sind keine Abbildungen von bereits vorhandenen Klassifikationen, keine Reproduktionen oder Übersetzungen eines Films oder einer Serie. Erfahrung ist, William James zufolge, im Wesentlichen Prozess und Intensität, aber darin nicht etwas von den Dingen getrenntes.⁴

Unsere Überlegungen stammen aus verschiedenen Forschungsprojekten, die wir am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf in gegenseitigem Austausch entwickelt haben. Diese Projekte haben ganz unterschiedliche ‚Gegenstände‘, sie situieren sich methodisch aber gemeinsam zwischen teilnehmender Beobachtung, Gruppenwerkstätten, visuellen und kreativen Methoden sowie Gruppendiskussionen und Einzelinterviews. Sie greifen so auf sozialwissenschaftliche und pädagogische Praktiken sowie modifizierte Methoden der ‚cultural studies‘ zurück. Diese Methoden werden hier jedoch nicht als Techniken verwendet, um etwas vorab Vermutetes, vermeintlich Verborgenes offenzulegen. Im Gegenteil: Forschung selbst ist unserer Auffassung nach Teil einer Ereigniskette von Erfahrungen, die quer zu den jeweiligen Medien und den damit verbundenen (De-)Subjektivierungspraktiken verläuft. Sie umfasst aber auch andere Ereignisse, Empfindungen und Qualitäten, die nicht oder noch nicht auf ein Subjekt bezogen sind. Gemeinsam ist unseren Ansätzen, dass sie nicht als unver-

4 Wir stützen uns hier auf einen Begriff der Erfahrung, den der Philosoph und Psychologe William James im Zusammenhang einer ‚radikalen Empirie‘ geprägt hat und der noch vor eine subjektive Dimension zurückgeht. Das heißt er arbeitet nicht wie die Phänomenologen und bindet Erfahrung an ein schon bestehendes Subjekt, das durch Erfahrung transformiert wird: Erfahrung ist vielmehr ‚reine‘ Transformation; vgl. James, S. 28–57. Erfahrung führt dabei erst in zweiter Linie zu Subjekt-Objekt-Aufteilungen: «Das augenblickliche Feld des Gegenwärtigen ist zu jeder Zeit das, was ich ‚reine‘ Erfahrung nenne. Objekt oder Subjekt ist diese nur gewissermaßen oder potentiell» (ebd., S. 19). William James hat in seinen philosophischen und einigen seiner psychologischen Schriften einen prozessualen Erfahrungsbegriff entwickelt, der oft als ‚stream‘ oder ‚flux‘ rezipiert wurde. ‚Radikal‘ heißt der Empirismus, weil er nicht beweist, sondern von der schöpferischen Dimension von Erfahrungen und ihren Relationen ausgeht. So definiert James diesen wie folgt: «Um radikal zu sein, darf der Empirismus innerhalb seiner Deutungen weder ein nicht unmittelbar erfahrenes Element zulassen, noch ein unmittelbar erfahrenes daraus ausschließen. Für eine solche Philosophie müssen jene Beziehungen, durch die Erfahrungen miteinander verbunden sind, ihrerseits erfahrene Beziehungen sein, und jede Art von erfahrener Beziehung muß für genauso ‚wirklich‘ wie alles andere im System auch erklärt werden» (ebd.). Mit James kann man in der empirischen Arbeit die nicht-repräsentationale Dimension der Erfahrung stark machen, diese ist nicht im Subjekt zu verorten, sondern als ein allgemeines Werden der Welt zu verstehen. Erfahrung ist daher eine Relation der Dinge, wie es James schreibt: «Aber konkrete Gedanken sind aus dem selben Stoff gemacht wie Gegenstände» (ebd., S. 27).

änderliche Methoden übertragbar sind, sie sind nicht als statisch aufzufassen, sondern als prozessual. Sie bejahen somit, dass Forschung relational, (in einem ontoepistemologischen Sinne) konstruktiv und unabgeschlossen ist.

Methoden der Zuschauer/innenforschung lassen sich vor diesem Hintergrund nicht einfach schematisch und unverändert anwenden. Es müssen ständig neue Praktiken und Erfahrungen entwickelt werden. Insofern geht es uns darum, zunächst einmal Medienerfahrungen zu kartografieren, die transformativ sind – transformativ in Bezug auf das, was wir als das Medium ansehen, transformativ für die Forscher/innengruppe und nicht zuletzt für die Teilnehmer/innen an den Experimenten, die wir initiieren, um Teil eines kollektiven Netzwerks zwischen medialen, menschlichen, affektiven und vor allem schöpferischen Entwicklungen⁵ zu werden. Sowohl Medien als auch andere (nicht-)menschliche Akteur/innen⁶ arbeiten ständig an dieser Transformation der Forschungsprozesse mit: Auch sie erfinden Konzepte, Ideen, Empfindungen und Erfahrungen, die als ein beständiges Anders-Werden erscheinen – als differenzielle Erzeugung der Welt (*worlding*).⁷

Das Material, das im Rahmen dieser Projekte entstanden ist, kann insofern auch nicht nachträglich schematisch ausgewertet werden: Empirische Forschung ist unserer Ansicht nach gerade kein Aufzeigen von (Aus-)Wirkungen, sondern sie eröffnet eine Welt, die in sich komplex und ereignishaft ist, sich ständig differenziert und im Übergang befindet, nicht zwischen Zuständen, die aufeinanderfolgen, sondern zwischen Prozessen. Unsere Forschungen, von denen wir in diesem Rahmen nur einen sehr kleinen Ausschnitt präsentieren können, verstehen wir als Intensivierung dieser Prozesse kollektiver Hervorbringungen von audiovisuellen, medialen Erfahrungen des Films und des Fernsehens. Objektivität sehen wir dabei als Teil der Verantwortung, sich verändern zu lassen und nicht identisch zu bleiben.

Wir beziehen uns mit diesem relationalen, praxisorientierten Ansatz auf Isabelle Stengers Vorschlag einer Ökologie der Praktiken,⁸ der versucht, Forschung als einen nicht genuin subjektbezogenen, nicht generalisierbaren, dynamischen Zusammenhang zu verstehen, der zugleich spezifisch, situiert und machtdurchzogen ist. Uns geht es darum, an Ökologien von Praktiken teilzunehmen, die eine

5 Vgl. Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*. Zürich 1967.

6 In diesem Zusammenhang sind bspw. auch die beteiligten Materialien wie Zeitschriften, Scheren, Pappen wie auch die gewählte Umgebung – ein Klassenraum, ein Schulhof etc. – gemeint; vgl. auch Teil 1 dieses Textes zur Collage als Verfahren.

7 Vgl. Erin Manning: *Always More than One. Individuation's Dance*. Durham, London 2013, S. 155–171.

8 Vgl. Isabelle Stengers: Introductory Notes on an Ecology of Practices. In: *Cultural Studies Review* 11, 2005, S. 183–195. «What I call an ecology of practice is a tool for thinking through what is happening, and a tool is never neutral. A tool can be passed from hand to hand, but each time the gesture of taking it in hand will be a particular one – the tool is not a general means, defined as adequate for a set of particular aims, potentially including the one of the person who is taking it, and it does not entail a judgement on the situation as justifying its use» (ebd., S. 185).

gemeinsame Veränderung initiieren beziehungsweise an einem Anders-Werden partizipieren – wir treten schließlich selbst als Rhythmen, Praktiken, Bewegungen, Wiederholungen in die Forschung ein und nicht als fertige Subjekte, die auf andere fertige Subjekte treffen. Wie erzeugt man aber Veränderungen, ohne in koloniale Praktiken des ‹ich verändere dich› zu verfallen? In welchem Rahmen bietet man mediale, sprachliche und expressive Praktiken an, die intra-agieren und interferieren?⁹

Mit den folgenden Beispielen wollen wir Dynamiken und Situationen ausprobieren und konstellieren, in denen wir Offenheit für neue Konzepte erzeugen, die sich sprachlich, aber auch visuell, auditiv und nicht-semantisch ereignen können. Diese Methode ist zugleich spekulativ, offen und pragmatisch. Pragmatisch meint hier, dass wir die Situationen zwar verändern, aber auch ‹denken-fühlen›¹⁰, was sich in der Welt *mit* uns ereignet: beispielsweise etwas, was die Akteur/innen erfinden.

Insofern geht es im Folgenden um (Forschungs-)Erfahrungen in verschiedenen nicht-repräsentationalen Kontexten. In *Teil 1 (Julia Bee)* geht es um die Ereignishaftigkeit von expressiven (künstlerisch-medialen) Praktiken und Erfahrungsräumen des Films: um das Hervorbringen neuer Erfahrungen durch visuelle Verfahren wie das Erstellen von Collagen.¹¹ Im Zusammenhang eines Projekts zur Affektökologie von Fernsehalltag geht es in *Teil 2 (Stephan Trinkaus/Jule Korte)* um Erfahrungen der Nicht-Erfahrung, der Langeweile, der Rhythmisität des Alltags und der Affektivität des Fernsehens.

Teil 1: Visuelle Praktiken und empirische Zuschauer/innenforschung: Collagen und Diagrammatiken

In diesem Teil soll eine kreative Forschungsmethode im Bereich der Zuschauer/innenforschung vorgestellt werden. Ausgehend von Deleuze' und Guattaris Philosophie des Werdens sowie eines schöpferischen (Zuschauer/innen-)Ereignisses¹²

- 9 Vgl. zum Begriff der Intra-Aktion (statt Inter-Aktion) und der Interferenz Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, London 2007.
- 10 Vgl. Brian Massumi: Das Denken-Fühlen der Geschehnisse. Ein Schein eines Gesprächs. In: Ders.: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Berlin 2010, S. 131–189.
- 11 Im interdisziplinären Forschungsprojekt *Wiederkehr der Folter? Interdisziplinäre Studie über eine extreme Form der Gewalt, ihre mediale Darstellung und ihre Ächtung* wurden Gruppenwerkstätten und Einzelinterviews zur Rezeption von Filmen mit Folterszenen unter der Leitung von Reinhold Göring durchgeführt; vgl. auch Teil 1 dieses Textes, in dem visuelles Material aus diesem Teilprojekt vorgestellt wird.
- 12 Deleuze und Guattari haben in ganz verschiedenen Kontexten den Begriff einer Forschung, die repräsentiert, kritisiert; vgl. Deleuze, Guattari 1992 und Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt a. M. 2000.

wird anhand eines detaillierteren Blicks auf einen Materialausschnitt skizziert, wie die oben beschriebenen Überlegungen der Einleitung zu einer nicht an einer linearen Wirkung orientierten Forschung führen können. Dabei geht es nicht um die Darstellung der Forschungsergebnisse der Studie, sondern um die Entwicklung einer Lesart von Erfahrungen anhand des Materials. Das Material wird jedoch nicht dahingehend analysiert, was es über die Teilnehmer/innen enthüllt, sondern welche Erfahrungsprozesse und -ereignisse es aktualisiert.¹³

In einem Projekt zum Zusammenhang von Gewalt und Film¹⁴ wurden Collagen aus Zeitschriften zu einem zentralen Vehikel der Forschung. Es ging bei dieser Methodenwahl nicht nur darum, die Filmerfahrungen der Teilnehmer/innen unserer Forschungswerkstätten auf nicht-sprachliche Weise zu artikulieren, sondern vielmehr darum, neue Erfahrungsketten zu initiieren. Im Rahmen einer Studie haben wir die Teilnehmer/innen gefragt, ob sie eine Collage zu einem Film anfertigen könnten, den wir gemeinsam schauen. Es stand dabei, wie im Folgenden gezeigt wird, nicht im Vordergrund, welche Wirkungen auf ein Subjekt beobachtet werden können, sondern wie sich in einem kreativen Rahmen neue Erfahrungen herausgebildet haben.

Für den Einsatz kreativer und/oder audiovisueller Verfahren und Forschungsmethoden möchte ich vorschlagen, dass Prozesse der Herstellung und Darstellung von Forschungs«ergebnissen» eine Multiplizität neuer medialer Erfahrungen, ein Gefüge mit dem medialen Produkt, bilden. In dem hier betrachteten Fall handelt es sich um einen Film (es lassen sich natürlich auch andere audiovisuelle Medien als Teil der Forschungsassemblage einbringen), der überaus erfolgreich war: Christopher Nolans Film *THE DARK KNIGHT* (USA 2008).

Eine Collage über diesen Film, erstellt von einer Teilnehmerin in einer Gruppenwerkstatt,¹⁵ soll näher betrachtet werden (Abb. 1). Durch die intensive Gestaltungspraxis der ausgewählten Collage und ihre heterogene Vielheit verwirrt und affiziert sie zugleich. Ohne den «Sinn» der Collage zu fixieren, stelle ich mir die Frage: Welche Bewegungen hat sie im Forschungsprozess initiiert, welche «Movements of thought»¹⁶ hat sie affiziert und affiziert sie immer noch?

13 Vgl. zum Begriff der Erfahrung Anm. 4 in diesem Text; vgl. auch Massumi 2010.

14 Vgl. Anm. 11.

15 Die Gruppenwerkstatt ist eine Forschungsmethode nach Helmut Bremer und Christel Teiwes-Kügler, die hier verändert angewendet wurde. Bremers Methode situiert sich im Bereich der Habitusforschung bzw. Habitushermeneutik nach Pierre Bourdieu. Hier wird kein ausschließlich sozialwissenschaftliches Erkenntnisinteresse verfolgt, sondern v.a. ein medienkulturwissenschaftliches. Bremer benutzt die Collage, um auch nicht-sprachliche Ausdrucksformen zu integrieren und dementsprechend nicht nur mit Sprache (Interview/Gruppendiskussion) zu arbeiten; vgl. Helmut Bremer: *Von der Gruppendiskussion zur Gruppenwerkstatt. Ein Beitrag zur Methodenentwicklung in der typenbildenden Mentalitäts-, Habitus- und Milieuanalyse*. Münster 2005.

16 Erin Manning: *Relationscapes. Movement, Art, Philosophy*. Cambridge, London 2009, S. 22.

Betrachtet man das durch Teilnehmer/innen und Forscher/innen in Forschungskontexten hergestellte Material – Interviews, Gruppendiskussionen, Videos, Fotografien oder Collagen et cetera – weder als Repräsentationsform des Mediums, noch der Identität der Teilnehmer/innen und somit, entsprechend, einer Wirkung auf diese, sondern als nicht-linearen, nicht objektivierbaren Teil einer Forschungsassemblage, so können diese Materialien als kreative Interventionen selbst eine zentrale Rolle im Forschungsprozess einnehmen. Forschung *über* kann zu Forschung *mit* werden.¹⁷ Und so kann diese auch Forschung *mit* nichtmenschlichen Akteur/innen werden.¹⁸ In einem solchen Sinne möchte ich vorschlagen, die Collage, aber auch von Teilnehmer/innen hergestellte Videos, Fotografien und gemeinsame Interviews als *Diagramme* zu verstehen, die selbst Aktualisierungsprozesse herstellen. Diagramme sind keine Darstellung davon getrennter positiver Ergebnisse, sondern produktive Gefüge.¹⁹ Ein Diagramm bildet nicht ab, es *operiert*, wie es Gilles Deleuze in Bezug auf die Bilder Francis Bacons formuliert hat.²⁰ Es aktualisiert und ist untrennbar mit dem, was es hervorbringt, verknüpft: als eine *Dramatisierung* seines Prozesses.²¹

Wie bereits in der Einleitung angedeutet, können so Prozesse und Ereignisse des Zuschauens Erfahrungsformen schöpferisch hervorbringen, die nicht zwangsläufig auf

- 17 In den letzten Jahren sind Forschungen mit/zu audiovisuellen Methoden quer zu Sozialwissenschaft, Anthropologie und Cultural Studies entstanden (exemplarisch Sarah Pink: *Doing Visual Ethnography*. London 2014; Tim Ingold (Hg.): *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. Farnham u. a. 2011; für einen Überblick: Fatimah Awan, David Gauntlett: *Creative and Visual Methods in Audience Research*. In: Virginia Nightingale (Hg.): *The Handbook of Media Audiences*. London 2011, S. 360–379), die sich z. B. auf die ethnografische Tradition des Films und der Fotografie beziehen. Auch Fanstudien haben das kreative Potenzial von Fancollagen (Film/Fernsehen) beschrieben. Awan erforscht in Differenz zu dem hier präsentierten Ansatz mit der Collagentechnik die Identität (jugendlicher) Mediennutzer/innen (vgl. <http://www.artlab.org.uk/fatimah-awan-phd.htm> [31.07.14]). Während sich Video und Film im Forschungsprozess auf z. T. sehr elaborierte Formen der Produktionsweisen der Erforschung von Mensch-Umwelt-Relationen beziehen, die sich eher an Forscher/innen ausrichten – z. B. Produktionen des Sensory Ethnography Labs, wie der Film *LEVIATHAN* (USA 2012) von Lucien Castaing-Taylor und Verena Paravel – stellt die Collage aus Zeitschriften eine Methode dar, die auch Teilnehmer/innen mit höherer Hemmschwelle gegenüber künstlerischen Prozessen zu integrieren vermag, da sie im Konstellieren vorhandenen Bildmaterials besteht – im Gegensatz z. B. zum Malen, Filmen oder der Performance. Collagen sind bekannt aus der Schule, Fanart und der Avantgardekunst. Ich möchte mich hier auf keine der Genealogien allein stützen, spielen gleichermaßen künstlerische, kreative und Fan-Aspekte eine Rolle.
- 18 Vgl. zu einer nicht-anthropozentrischen Sichtweise auf empirisch erhobenes Material z. B.: Karin Hultman, Hillevi Lenz Taguchi: *Challenging Anthropocentric Analysis of Visual Data: A Relational Materialist Methodological Approach to Educational Research*. In: *International Journal of Qualitative Studies in Education* 5, 2010, S. 525–542.
- 19 Deleuze, Guattari 1992, S. 429.
- 20 Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. München 1992, S. 63.
- 21 Vgl. zum Begriff der Dramatisierung Deleuze 2000 sowie die Einleitung in diesem Text; vgl. zum Diagramm Deleuze, Guattari 1992, S. 196 und Brian Massumi: *The Diagram as Technique of Existence. Ovum of the Universe Segmented*. In: Ders. 2011, S. 87–103.

ein Subjekt zurückgeführt werden müssen. Paradox ausgedrückt erlangt die Relation des Zuschauens so eine Autonomie: eine Autonomie dessen, was ausdrückt.²² Sie ist ein ereignishafter, produktiver Prozess und keine Repräsentation eines Subjekts. Die hermeneutische Suche nach dem Sinn eines Subjekts, also einer in anderen Kontexten so genannten Proband/in, ist hier nicht der Garant des Sinns, was noch einmal unser vorangestelltes Zitat aufruft: «Das Experimentieren ersetzt das Interpretieren»²³. Vielmehr lautet die Frage: Welche Konzepte emergieren in Bezug auf einen Film und was *tun* sie? Dabei ist so etwas wie Handlungsmacht nicht in einer Entität zu verorten, sondern entfaltet sich quer zu Film, Forschungsaufbau, Teilnehmer/in und eingesetzten Medien – und schießt auch immer über diese hinaus. Sie ist nicht einholbar in einer Aussage oder einer medialen Form. Es geht also mehr um Potenziale, die Aktualisierungen vollziehen *können*, als um das, was ein Film, eine «Proband/in», oder das Material «ist».

Forschung *über* Medien kann so Forschung *mit* Medien sein, die nicht den Dichotomien Rezeption/Produktion und Medium/Wirkung unterliegt. Medien in der Forschung können so selbst Erfahrung herstellen, nicht nur transportieren. Sie sind dann keine Form des Inhalts, sondern ereignen sich selbst als Rezeptions- und Affektionsform, als ein «Block aus Affekten und Perzepten»²⁴, wie es Deleuze und Guattari konzeptualisieren. Die Collage einer Teilnehmerin, kurz Annette genannt,²⁵ ist ein solches Ereignis aus Perzepten und Affekten.²⁶ Sie interveniert in einer relationalen Realität, anstatt eine vorhandene Realität abzubilden, sie fügt ihr etwas hinzu, nimmt Bewegungen des Films auf und erschafft damit eine Mikropolitik der Wahrnehmung – des Films und darüber hinaus.

Die hier abgebildete Collage (Abb. 1) wurde nach dem gemeinsamen Filmschauen in einer Gruppe von sechs Teilnehmer/innen in einem Zeitrahmen von circa 30 Minuten angefertigt, in einem Interview von der Teilnehmerin vorgestellt und anschließend gemeinsam besprochen.²⁷ Aussagen, die in Bezug auf eine Collage gebildet werden, können in das *Denken mit* der Collage aufgenommen

22 Deleuze, Guattari 1992, S. 433.

23 Ebd., S. 387.

24 Deleuze, Guattari 2000, S. 191 ff.

25 Die Collage, die im Folgenden besprochen wird, wurde im Rahmen einer Gruppenwerkstatt über den Film *THE DARK KNIGHT* am 10.01.2012 angefertigt. Sie wurde von der Teilnehmerin an der Studie für die Analyse im Rahmen des Projekts *Wiederkehr der Folter? Interdisziplinäre Studie über eine extreme Form der Gewalt, ihre mediale Darstellung und ihre Achtung* an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf zur Verfügung gestellt. Die Aussagen und Zitate, die in die vorliegende Analyse einfließen, stammen ebenfalls von dieser Teilnehmerin. Das Interview mit ihr fand am 19.01.2012 am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft Düsseldorf statt.

26 Name der Teilnehmerin aus Gründen des Datenschutzes geändert. Auf Nachnamen wird verzichtet.

27 Bremer lässt die Collage in der Gruppe präsentieren, was hier nicht gemacht wurde. Es wurden in anderen Workshops Versuche mit der Präsentation in der Gruppe gemacht. So hatten alle Teilnehmer/innen die Möglichkeit, Fragen zu stellen und ihre in Bezug auf die Collage sich ereignenden Erfahrungen, Gedanken und Ideen daran anzuknüpfen. So relativiert und öffnet sich die Position eines/einer einzelnen Interviewer/in oder Forscher/in gegenüber der Gruppe. Auch werden die Collagen durch



1 Collage zu THE DARK KNIGHT

werden – sie sind jedoch nicht die letzte Instanz oder Autorität einer ‚Deutung‘, sondern ebenfalls Bezüge, die in keinem privilegierten linear-kausalen Verursachungsverhältnis stehen.

Die Collage von Annette lässt sich, wie ausgeführt wird, nicht auf den ersten Blick in eine entweder kritische oder affirmative Haltung gegenüber dem geschauten Film einordnen. Vielmehr koexistieren und oszillieren hier affirmative und kritische Perspektiven, ihre Spannung bildet das Milieu neuer Denk- und Wahrnehmungsweisen gegenüber dem Film. Kritik aber, das wird hier deutlich, ist immanent und eingebettet in die Bewegungen der Collage und keine distanzierte Haltung. Die Kritik ist hier mehr eine Veränderung des Films selbst, eine Beugung oder ein Interferenzmuster. Gleichzeitig sind zentrale Bewegungen des Films intensiviert, dramatisiert und miteinander verwoben worden.

In der Betrachtung der Collage fällt auf, dass ein Blickkonzept entworfen wurde, in dem nicht nur die Augen von drei weiblichen Akteurinnen geschwärzt wurden (ein Mann oben links in der Ecke verdeckt seine Augen selbst, Abb. 1),²⁸ sondern

die Querbezüge der Teilnehmer/innen untereinander verknüpft und so eine neue Dimension eines gemeinsam entwickelten transindividuellen Konzepts und des gemeinsamen Denkens eingeführt.

28 Annette ging es beim Schwärzen der Augen darum, dass man die Schauspielerin Charlize Theron nicht als solche erkennt und so hat sie auch die Augen der anderen Frauen geschwärzt: «vielleicht um zu zeigen, es geht nicht um die Person, sondern äh nicht um das Individuum, sondern ein-

auch Dinge wie Autos und Sektflaschensiegel augenförmig werden. Die Collage selbst scheint zurückzublicken und uns eine eindeutige Objektivierung des Geschehens und der Protagonist/innen zu verweigern. Ebenso ist auffällig, dass im Film zwar überwiegend männliche Protagonisten zu sehen sind, in der Collage hingegen überwiegend Frauen auftauchen, die dazu noch selbst Masken tragen – wie die männlichen Protagonisten des Films. Dies legt nahe, dass der Film durch die Collage eine fast parodistische Neudeutung erfährt.

Mit dem Schwärzen der Augen wurde mit Objektivierungen gespielt: Durch die intime Anordnung von Personen und Dingen und das Schwärzen der Augen wurde eine Art Zwischenzustand zwischen Ding und Mensch inszeniert. Frauen wurden scheinbar zu Objekten, beziehungsweise ent-individualisiert, umgekehrt wurden aber auch Dinge vermenschlicht – dies ist eine Art Doppelbewegung, die ununterscheidbar in zwei Richtungen verläuft: Desubjektivierung-Subjektivierung, Konstitution-Dekonstruktion, Becoming-Undoing, Verdinglichung-Vermenschlichung. Diese Bewegungen sind den Figuren und Dingen nicht äußerlich oder sekundär, sie alle werden vielmehr in dieser Ununterscheidbarkeit zu etwas anderem. Eine kinetische Dynamik, die sich am intensivsten in der weißen Falte (mitte-rechts, oberhalb des augenförmigen Autos, Abb. 1) ausdrückt – die reine Dynamik des Films, wie Annette es gegenüber ihrer eigenen Collage deutet. Aber auch die riesige goldene Frau rechts außen in der Collage (Abb. 1) scheint sich aus Ketten und Gold zu formieren oder sich darin aufzulösen, ununterscheidbar zwischen einer Gewalt der Auflösung, der Angleichung an einen ebenfalls goldenen Hintergrund oder aber der Emergenz aus einer Umwelt aus Dingen, Gold und Glanz – Annette beschreibt dies als Glamourwelt des Milliardärs Bruce Wayne (Christian Bale), Batmans Alter Ego. Mehrere Collagen in dieser Gruppenwerkstatt haben mit ähnlichen Interventionen wie dem Einfügen von Frauenfiguren darauf aufmerksam gemacht, dass sich die einzige Frauenrolle in *THE DARK KNIGHT* – Rachel (gespielt von Maggie Gyllenhaal) – während des Films verflüchtigt, indem sie vom Joker (Heath Ledger) in die Luft gesprengt wird. Es findet sich auch in dieser Collage zweimal in Zusammenhang mit oder sogar *in* einer Frau ein mit der Figur Two Face (Aaron Eckhart) assoziiertes Bild der Entstellung beziehungsweise Maskierung. Dieser wird bei diesem Vorfall der Explosion im Gesicht schwer verwundet. Vielleicht geschieht im Film diese Auslöschung der Frau, ihr Ausscheiden, zugunsten eines männlichen Spiels der Macht und Gewalt und/oder entfesselt es? Diese

fach um das allgemein zu halten.» (vgl. Anm. 25, Einzelinterview Transkripte) Die Frau soll nicht jemand aus dem Film sein, sie soll also niemanden repräsentieren: «Also bei ihr geht es nicht darum, dass sie SIE ist, sondern, dass sie das an hat und ähm so da steht vor dem und dem Hintergrund und bei ihr geht's auch nicht darum, dass sie jetzt halt DIESE Frau ist, sondern halt, dass sie sich äh, dass sie da irgendwie noch andere Haut hat oder so. Also es geht um die Sache, nicht um die Person irgendwie oder bei ihr auch. Es geht jetzt gar nicht mal ums Gesicht es geht mehr um die Maske» (ebd.).

«Spielchen» zwischen Joker und Batman, die sich linksseitig der Collage anhand einiger Situationen beschreiben lassen (was weiter unten geschieht) werden mit diesem Auslöschen (Annette sagt im Interview «Explodieren»²⁹, allerdings nicht in Bezug auf die Collage) rechtsseitig verbunden.

Dabei ordnet die Collage weniger Symbole und Metaphern an, sondern erzeugt vielmehr eine dynamische Interrelation von Relationen³⁰ und bezieht verschiedene Prozesse aufeinander: das Machtspielchen zwischen Joker und Batman und eine sie verbindende, vom Film inszenierte Abhängigkeit sowie, darüber hinaus, den Ausschluss von Frauen, im Zusammenhang mit einem changierenden Hinter- und Vordergrund, einer «flachen» Ontologie³¹ zwischen Dingen und Menschen, Stadt und Subjekt (u. a. durch die Größenverhältnisse in der Anordnung von Dingen und Menschen, aber auch durch die geschwärzten Augen). Gleichzeitig werden die Frauen aber auch zu anderen Wesen: Die Haut, die sich pelzt (Abb. 1), spiele auf Two Face an, so Annette. Das «ist» also nicht Two Face, sondern die Interferenz verschiedener die Protagonisten charakterisierender Bewegungen wie «Haut abziehen». Es handelt sich um ein Gefüge in der Collage (Frau mit Sektflasche, Abb. 1), in der es zu besonderen Verdichtungen kommt: So überlappt das Gesicht der Frau links, deren Haut sich löst, mit der Flasche. Fast augenzwinkernd scheint die Flasche auf das «phallische» Auftreten von Batman anzuspielen. Sie wird aber durch die Präsenz einer Figur auf dem Sektsiegel durchkreuzt und unterlaufen – einer struweligen Figur, die bei genauer Betrachtung an die Figur Joker erinnert. Eine ähnliche Ineinanderschachtelung von Batman und Jokeremblemen findet sich links von der Frau (bzw. der Harvey-Dent- bzw. Two-Face-Joker-Batman-Assemblage): ein schwarz verspiegeltes Hochhaus (ähnlich den geschwärzten Augen der Frauen und den augenförmigen Autos, Abb. 1). Es ist vertikal angeordnet – wie die Sektflasche. Überragt wird es durch ein kleines, kaum zu sehendes grünes Krönchen, was auf einem Wolkenkratzer darüber thront. Wie im Falle von Flasche und Siegel und ohne, dass dies möglicherweise intendiert wurde, werden Batman (durch die vertikale Schwärze) und Joker (durch seine grünen Struwelhaare) wolkenkratzerhaft allegorisiert und dadurch die Stadtkulisse durch die Collage in ein lebendiges Joker-Batman-Setting transformiert. Wie auch in Bezug auf die golden ausgestaffierte Frau rechts in der Collage scheinen Vorder- und Hintergrund, Kulisse und handelnde Subjekte ineinander überzugehen. Hier wird eine zentrale Inszenierungsstrategie des Films virulent; in einer fast chaotischen Kinetik werden in verschiedenen Actionszenen alle Handelnden und Handlungen durcheinandergewirbelt. Auch wird durch die «Abhängigkeitsgeschichte» zwischen Batman und Joker eine

29 Vgl. Anm. 25, Einzelinterview Transkripte.

30 Vgl. Brian Massumi: *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia*. Cambridge, London 1992, S. 16.

31 Vgl. zu den flachen, also sich auf einer Ebene befindenden Relationen Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 2010, S. 36.

komplexe Kette an Ursache-Wirkungs-Szenarien erzeugt, die nicht linear und nicht durch nur einen der beiden Protagonisten kontrollierbar erscheint. Diese Bewegungen und Zwischenzustände von Macht/Ohnmacht, Mensch/Ding, Maske/Gesicht, Stadt/Subjekt werden aufgenommen und durch ihre gegenseitigen Verweise in der Collage intensiviert. Dies ereignet sich durchdrungen von einer dadurch wirksamen, affizierenden Freude mit der Betrachter/in zu spielen; Faltungen und Uneindeutigkeiten einzubauen, Masken über Masken anzuordnen, epistemische und ontologische Ungewissheiten zu erzeugen. So setzt die Collage einerseits ein abstraktes Begehren der Verbindung, Verknüpfung und des Neu-Konstellierens in die Welt, wie es Deleuze und Guattari formuliert haben,³² andererseits aber auch eine Form der Kritik. Diese besteht in der Intervention zum Beispiel in den Figuren der schwarzäugigen Frauen. Sie werden aber nicht von einem kritischen Subjekt, als ‹enthüllende› Instanz einer tieferen Wahrheit des Films artikuliert, sondern sind untrennbar mit dem Begehren der Verbindung verknüpft.

Annettes Collage inszeniert nicht nur einen Maskenball, ein Spiel, bei dem Batman und Harvey Dent/Two Face ‹Frau werden›³³, indem sie deren filmische Gesten und Bewegungen kombiniert (Haut abziehen, Masken mit tiefschwarzen Augen tragen). Vielmehr greift sie die von ihr mehrmals im Interview betonte Verrücktheit des Jokers auf und multipliziert sie durch das gesamte Environment der Collage. Sie erzeugt eine regelrecht ‹queere Umwelt›, in der nicht Joker die Menschen und Dinge queert, sondern eine grundlegende Queerness die Dinge, Chimären, Figuren und Zwischenzustände hervorbringt. Queerness wird hier als ein Potenzial des Verknüpfens durch Begehren ausgelotet, allerdings nicht im Sinne eines Queerens des schon Bestehenden.³⁴ Indem nicht nur Frauen Männer ersetzen, sondern Frauen in männliche Charaktere, ferner Autos, Ketten, Sektflaschen, Farben, Formen und Bewegungen übergehen, ereignet sich weniger die Repräsentation eines Charakters, als eine Bewegung der Collage: Frau-Werden, Joker-Werden, Queer-Werden – vor allem aber Anders-Werden.³⁵

32 Mit Begehren ist hier nicht das Begehren von Annette gemeint, ‹Begehren› ist nach Deleuze/Guattari die Verbindung von noch nicht geformten menschlichen und nichtmenschlichen Akteur/innen zu Gefügen (Agencements/Assemblagen); vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M. 1977. Zur Frage des Begehrens im Zusammenhang von Macht und Gewalt in Collagen vgl. Julia Bee: *Gewalt, Begehren, Differenz. Zu einer Politik der Wahrnehmung*. In: Jochem Kotthaus: *Sexuelle Gewalt im Film*. Weinheim, Basel 2015, S. 305–329.

33 Der Begriff des Frau-Werdens wird von Deleuze/Guattari in *Tausend Plateaus* als Praxis des Eintritts in das Werden als Bewegung der Veränderung generell interpretiert. Dabei geht es nicht um das Frau-Werden als Imitation des Weiblichen, sondern das Unterlaufen einer männlichen Ordnung des Majoritären: Deleuze, Guattari 1992, S. 318–422, hier S. 376 ff.

34 Luciana Parisi: *The Adventure of a Sex*. In: Chrysanthi Nigianni, Merl Storr (Hgg.): *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh 2009, S. 72–91, hier S. 88 f.

35 Hier soll keiner symbolischen Kopplung von Queerness mit Destruktion oder Tod das Wort geredet werden. Für eine ausführliche Kritik dieses Zusammenhangs bräuchte es bedeutend mehr Platz – aber die Freude am Queeren ist der tödlichen Gewalt in dieser Collage vorgelagert.

Die Collage artikuliert so keine abgeschlossene Position, Identität oder eine klare emotionale Haltung gegenüber dem Film, sondern faltet die vielfachen Kettungen, Verbindungen und die Unentschiedenheit gegenüber der Gewalt, den Spielen der Macht und den Spielen mit der Objektivierung von Frauen, den Subjektivierungen der Dinge und jener der Stadt auf. Sie entwirft dadurch ein Spiel, in dem Ekel/Schönheit, Identität/Nicht-Identität, Begehren/Macht, Abhängigkeit der Charaktere des Films, Frau-Werden und Queer-Werden Bewegungen darstellen, die nicht abgebildet, sondern weitergesponnen werden: Sie produziert neue Differenzen und Gefüge. Die Collage blickt aber auch zurück und erzeugt dadurch Widerstand gegenüber der allzu leichten visuellen Konsumierbarkeit von Illustrierten-Models, deren Bilder in der Collage verwendet werden: Weibliche Wesen werden inszeniert, die sich durch schwarze Augen entziehen, die hyperpräsent sind *sowie* zugleich darin ausgelöscht werden. Und auch die Dinge erwidern den Blick: als ovale und augenförmige Autos und Ketten.

Die Collage ist also insgesamt als eine affektive Bewegung beschreibbar, die nicht in eine einzelne Emotion aktualisiert werden kann beziehungsweise neue Virtualitäten erzeugt. Sie macht dennoch – ohne eine rein intendierte, bewusste oder distanzierte Position einzunehmen – auf die Potenziale, Gewalten, Ausschlüsse, Einschlüsse und das männliche Spektakel des Films (aber auch auf dessen Queerness) aufmerksam.³⁶

Teil 2: «Das ist doch auf eine unnötige Art geil!»³⁷ – Fernsehen, Alltag, Langeweile

Fernsehen ist das Alltagsmedium schlechthin. Es ist kaum zu entscheiden, ob das Fernsehen mehr den Alltag oder ob der Alltag mehr das Fernsehen prägt. Im Rahmen unseres Projekts *Affekt, Alltag, Fernsehen* haben wir im Sommer 2013 versucht, über ein multimethodisches Vorgehen an der Hervorbringung unterschiedlicher Dimensionen dieses Zusammenhangs teilzunehmen. So haben wir mehrere Gruppenwerkstätten, Interviews, Deriven und Videoeigenproduktionen mit unterschiedlichen Gruppen von Schüler/innen durchgeführt, unter anderem mit der Medien AG einer Düsseldorfer Schule und mit jugendlichen Mitgliedern eines Kinderorchesters. Es kann auch hier nicht um eine Auswertung, also um die Fixierung oder Enthüllung einer im Material verborgenen Bedeutung, sondern nur um

36 Ich danke Anja Bensch für viele Anregungen in Bezug auf diese Collage.

37 Dieses Zitat und die folgenden Zitate stammen aus Gruppenwerkstätten, Gruppendiskussionen und Interviews, die zwischen dem 17.04.2013 und dem 20.10.2013 an verschiedenen Lokalitäten in und um Düsseldorf stattgefunden haben. Die Transkripte können am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität eingesehen werden.

das Mitverfolgen einiger Dynamiken und Tendenzen gehen, an denen wir im Verlauf des Projekts beteiligt waren.

Zunächst aber: Wie lässt sich das Alltägliche, also das, was scheinbar selbstverständlich, banal und ohne größere Bedeutung zu sein scheint, verstehen? In seinem gemeinsam mit Catherine Régulier entworfenen Projekt einer Rhythmusanalyse versucht Henri Lefebvre, es als eine komplexe Konstellation unterschiedlicher Dynamiken zu fassen.

Waves and waveforms are characterized by frequency, amplitude and displaced energy. Watching waves you can easily observe what physicists call the superposition of small movements. Powerful waves crash upon one another, creating jets of spray; they disrupt one another noisily. Small undulations traverse each another, absorbing, fading, rather than crashing, into one another. Were there a current or a few solid objects animated by a movement of their own, you could have the intuition of what is a polyrhythmic field and even glimpse the relations between complex processes and trajectories, between bodies and waveforms, etc.³⁸

Die scheinbar fixierte, instrumentelle Welt unseres Alltags wäre danach nur das, was wir von einem viel komplexeren, nicht-linearen und prozessualen Geschehen wahrnehmen. Die alltägliche Welt entsteht aus ihrer Rhythmik, ist Rhythmus: Ein Haus, ein Baum, ein Mensch sind polyrhythmische, raumzeitliche Phänomene. Im Alltäglichen stimmen wir ein in das rhythmische Geschehen der Welt, versuchen wir eine Verbindung dieser Rhythmen zu finden, die uns trägt, die uns das Erleben einer kontinuierlichen Erfahrung ermöglicht und die homogene, lineare Zeit der Arbeit mit den komplexen und zyklischen Zeitlichkeiten aus denen sich unsere Leben zusammensetzen zu einem polyrhythmischen Gefüge verbindet. Ein Gefüge, das als Zustimmung, als Doxa, als Reproduktion beschrieben werden kann, wie Pierre Bourdieu es denkt,³⁹ dessen eigentlicher Kern damit aber nicht getroffen ist: Das Alltägliche ist immer auch eine notwendige Öffnung auf etwas, das als Reproduktion nur höchst unzureichend beschrieben werden kann.

Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Lauren Berlant hat im Zusammenhang ihres Konzepts eines *«Cruel Optimism»* ein Phänomen beschrieben, das sie *«Impasse»* genannt hat.⁴⁰ Ein Impasse ist eine Situation, die keinen Ausgang hat, die nirgendwo hinführt, in der es also keine Unterscheidung zwischen Aktivität und Passivität gibt, da alles Handeln gleichzeitig Nichthandeln ist. Berlant spricht in diesem Zusammenhang auch von *«Impassivity»*.⁴¹ Der Impasse ist zwar etwas, das in spezifischen sozialen und historischen Orten erscheint, er ist aber nicht ein-

38 Henri Lefebvre: *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. London, New York 2004, S. 88.

39 Vgl. Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*. Frankfurt a.M. 2005.

40 Lauren Berlant: *Cruel Optimism*. Durham, London 2011, S. 8 f. & S. 191 ff.

41 Berlant, S. 212.

fach determiniert durch die Positionen des sozialen Raums. Er bezeichnet gewissermaßen das Hervortreten des Alltäglichen im Moment seiner Krisenhaftigkeit:

Instead of the vision of the everyday organized by capitalism that we find in Lefebvre and de Certeau, among others, I am interested in the overwhelming ordinary that is disorganized by it, and by many other forces besides. [...] This ordinary is an intersecting space where many forces and histories circulate and become ‹ready to hand› in the ordinary, [...] as Stanley Cavell would put it, for inventing new rhythms that could, at any time, congeal into norms, forms, and institutions.⁴²

Es gibt einen Zusammenhang zwischen der Krise des Alltäglichen, dem Alltäglichen-Werden der Krise und dem Erscheinen neuer Rhythmen des Alltags: In der Krise tritt das Alltägliche als komplexer Schauplatz relationaler Kräfte hervor, der das Handeln hervorbringt, selbst aber notwendig ungerichtet bleibt. Dabei kommt es gewissermaßen zu einer Aktualisierung dessen, was sich nicht aktualisieren lässt: Die Ungerichtetheit dieses Schauplatzes geht über in das Handeln selbst.

Maurice Blanchot hat vom Entkommen des Alltäglichen gesprochen: Es entkommt, weil es kein Subjekt hat, weil es in jedem Handeln, ja in jeder Wahrnehmung bereits verschwunden ist. Was wir wahrnehmen können, ist sein Fehlen, seine Krise: Die Erfahrung von Instabilität, aber auch von Erschöpfung ist sicherlich so etwas wie ein Effekt der Krise des Alltäglichen. Das Pendant zur Krise ist hier sicherlich die Langeweile, von der Maurice Blanchot sagt, dass in ihr das Alltägliche in seiner Nichterfahrbarkeit erfahren wird.⁴³ Langeweile zeichnet sich dadurch aus, dass die Objektwelt aufhört, uns anzusprechen, wir nicht wissen, was wir wollen, wir keine Entscheidungen für oder gegen etwas treffen können. Wenn wir das Gefühl haben, als Subjekt einer Welt gegenüberzustehen, die eine bewusste Entscheidung von uns fordert, haben wir das Alltägliche bereits verlassen. Langeweile wäre also ein Bewusstwerden dieses Nicht-Subjekt/Nicht-Objekt-Seins des Alltäglichen. Das Alltägliche erscheint, wenn die Kategorien beginnen, der Erfahrung nicht mehr zu entsprechen, wenn das Erwartete nicht mehr eintreten will, wenn das, was ich wahrnehme, nicht mehr bestätigt, was ich bin. Hier geht es nicht um praktische Unschärfe, nicht um einen Spielraum, den die Kategorien uns gewähren, sondern um das ins Spiel bringen einer grundlegenden Unbestimmtheit.

In den Krisendebatten der letzten Jahre ging es immer auch um das Auftauchen und die Abwehr dieser Unbestimmtheit, die einmal als ‹Unterschicht›, ein anderemal als ‹Prekarität› figurierte. Die Krise des Alltäglichen schlägt hier gewissermaßen in eine Angst vor dem Alltag, dem Gewöhnlichen und Banalen um. Und es ist sicherlich nicht zufällig, dass diese Debatten immer auch Debatten um das Medium

42 Ebd., S. 9f.

43 Maurice Blanchot: *Everyday Speech*. In: *Yale French Studies* 73, 1987, S. 12–20, hier S. 16.

des Gewöhnlichen und Banalen, das Fernsehen sind.⁴⁴ Das Fernsehen ist so auch tatsächlich zu einem Ort geworden, an dem diese Bedrohung inszeniert und artikuliert wird. Jule Korte hat das in einer bisher unveröffentlichten Arbeit als «*Konstruktion innerkultureller Fremdheit*»⁴⁵ bezeichnet. Die Faszination und die Bedrohung der Auflösung werden in immer neue serielle Narrative überführt, Figuren entstehen, die in der Lage sind, diese Ambivalenz zu tragen. Der Begriff «Unterschichtenfernsehen» (bzw. die Reality- und Scripted-Reality-Formate, die mit dadurch bezeichnet werden sollen), heute mitunter auch «Asi-TV» genannt, artikuliert in diesem Sinne auch die Krise des Alltäglichen als Angst vor Unbestimmtheit.

Fernsehen ist ein Medium des Alltäglichen, seiner wellenhaften oder rhythmischen Dynamik: Es verstellt nicht den Blick auf die Welt, sondern ist Erfahrung ihrer Rhythmizität. Das Fernsehen erhebt keinen Anspruch, Ding zu sein, es ist immer schon Rhythmisierung, Skalierung, aber auch Dehnung von Zeit und Raum. Fernsehen ist in diesem Sinne dann auch kein Überwachungsmedium,⁴⁶ sondern eher ein Medium der raumzeitlichen Intraaktivität des Alltäglichen. Es ist ein Geschehen, das nie völlig in Handeln übergeht, ein Geschehen, an dem «nichts» geschieht: Medium des Entkommens des Alltäglichen, seiner Nichtbestimmbarkeit. Die Angst vor der Unzuverlässigkeit des Fernsehens als Garant sozialen Sinns und kultureller Reproduktion ist denn auch so alt wie das Medium selbst.

Fernsehen steht der Langeweile sehr nahe. In unseren Gruppenwerkstätten wurde das immer wieder betont. Es spinnt die Langeweile fort, löst mitunter ihre Spannung auf und erschöpft sie. Wenn in der Langeweile das Alltägliche manifest wird, dann führt das Fernsehen sie zurück in den Zwischenzustand eines selbstreferenziellen Alltäglichen. Mit dem Fernseher machen wir Erfahrungen des sich Überlassens, der Nichtautonomie, die sicher gerade deshalb zur Erprobung von Techniken der (Selbst-)Aktivierung und (Selbst-)Regierung genutzt werden können, wie Andrea Seier gezeigt hat,⁴⁷ deren Unzuverlässigkeit und Ungerichtetheit aber immer auch Unbestimmtheit ins Spiel bringt. Eine empirische Beschäftigung mit Fernsehen und Alltag müsste also genau jene Dynamiken der Rhythmisierung und Abstimmung, des alltäglichen Haltens und Interferierens im Blick haben, aus denen die Polyrhythmizität des Fernsehalltags hervorgeht.

44 Vgl. Thomas Waitz: Unterschichtenfernsehen – Eine Regierungstechnologie. In: Andrea Seier, Thomas Waitz (Hgg.): *Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen*. Münster 2014, S. 25 f. & S. 29 ff.

45 Jule Korte: *Mediale Konstruktion innerkultureller Fremdheit im TV Format der Scripted Reality*. Mag.-Arb., Univ. Düsseldorf, 2011.

46 Vgl. Stanley Cavell: Die Tatsache des Fernsehens. In: Ralf Adelman u. a. (Hgg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse*. Konstanz 2001, S. 125–164.

47 Vgl. Andrea Seier: Fernsehen der Mikropolitiken: Televisuelle Formen der Selbstführung. In: Hanne Loreck, Kathrin Mayer (Hgg.): *Visuelle Lektüren – Lektüren des Visuellen*. Berlin 2008, S. 293–302.

Die Gruppenwerkstatt, die wir mit den Jugendlichen des Kinderorchesters durchgeführt haben, wird von zwei Stimmen durchzogen, die sich ständig antworten, wie ein Chor, dessen Wechselgesang den Fortgang des Gesprächs bestimmt. Laura treibt die Dynamik voran, bekennt sich zu der Serie *BERLIN TAG UND NACHT* (D 2011–?, Idee: Vittorio Valente), die wir gerade gemeinsam geschaut haben, berichtet davon, dass sie die Schauplätze der Serie auf einer Klassenfahrt in Berlin «zufällig» gefunden habe und davon, dass sie bereits Pläne hat, demnächst nach Berlin zu ziehen. Sie möchte in einer großen Stadt leben und auch in einer WG, wie die Figuren der Serie. Daniela, die zweite Stimme, kommentiert beinahe jede dieser affirmativen Bewegungen, macht sich lustig, versucht, die Begeisterung lächerlich zu machen und bringt durch ihre ständige Distanzierung Lauras Überschwang immer wieder ins Stocken. Es gelingt ihr aber nicht, sie tatsächlich zum Verstummen zu bringen («so ein freak bin ich dann doch nicht»/ «ja, ich bin jetzt auch nicht immer jeden Tag am fernsehguck--, also jetzt nicht jeden»⁴⁸). Wenn Laura zum Beispiel davon berichtet, dass sie den Schlager der Figur Ole ohne Kohle in und auswendig kann («Ich bin kein Model und kein Superstar, ich will nach Malle jedes Jahr, und das will ich weil: Malle is' so geil»⁴⁹), weil er auf einer Fahrt eines anderen Orchesters von den Teilnehmer/innen in Vorfreude auf das kommende Abifahrt-Gelage auf Mallorca ständig lautstark intoniert wurde und selbst leise das Lied zu summen beginnt, wirft Daniela ein: «Die würd am liebsten weitersingen»⁵⁰; und dann: «Sing lauter, für die Kamera!»⁵¹

Die Alltagsökologien beider Schülerinnen unterscheiden sich in einem aufschlussreichen Detail. Laura hat einen Fernseher in ihrem Zimmer: «Ich mache den eigentlich an, wenn ich nach hause komme. Aber bei mir läuft der dann auch immer einfach bis ich ins Bett gehe, auch wenn ich nicht hingucke oder wenn es stumm ist.»⁵² Daniela hat hingegen keinen Fernseher in ihrem Zimmer: «Wenn ich ihn haben wollen würde, so wirklich, dann würde ich ihn bekommen. Aber ich habe keine Lust, weil ich wüsste, dass ich dann nur den ganzen Tag in meinem Zimmer hocken würde, weil es ja einem schon bewusst ist.»⁵³ Je länger Danielas Anmerkungen sind, desto stärker klingt die Ambivalenz dieser Distanzierung durch. Auf Lauras Berlinbegeisterung erwidert sie: «Also Großstädte habe ich nichts gegen, aber Berlin jetzt, verbinde ich nichts mit. Ich meine, man sagt immer, ja: da kommen die großen Serien her, *BERLIN TAG UND NACHT*, aber so wirklich ...»⁵⁴.

48 Vgl. Anm. 37, Gruppendiskussion Transkripte.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd.

Diese doppelte Bewegung findet sich in fast allen Äußerungen Danielas: Es ist eine Freundin, nicht sie selbst, die alle DVDs von BERLIN TAG UND NACHT besitzt und es sind die Leute auf der benachbarten Gesamtschule und nicht auf dem eigenen Gymnasium, die bereits für Scripted-Reality-Formate gecastet wurden. Laura hingegen sieht die Erfahrungen mit BERLIN TAG UND NACHT direkt als Moment eines Lebens, das sie sich nicht nur erträumt, sondern das sie bereits plant: Sie hat ein Musikinternat herausgesucht, überprüft, welche Möglichkeiten es gibt, dort Musik zu studieren. Mit BERLIN TAG UND NACHT wird dieses andere Leben Teil ihres Alltags, es verstreicht im Hintergrund des Fernsehens, geht ein in das polyrhythmische Gefüge ihrer Existenz, in die Ökologie, die die Erfahrung einer Dauer des Selbst hält. Sie kann dazu Hausaufgaben machen, essen, einschlafen. Sie kennt Berlin, lebt gewissermaßen schon darin, in seinem Versprechen, einer Öffnung auf einen anderen Alltag: «Es gibt viele [unverständlich] in Berlin. Berlin ist so eine Stadt, wo man rumläuft, auch wenn man da schon zehn Jahre wohnt und jeden Tag was Neues entdecken kann.»⁵⁵

Es gibt reichlich Spektakuläres in BERLIN TAG UND NACHT, in den Scripted-Reality-Formaten, im Fernsehen – in unseren Gruppenwerkstätten wurde beispielsweise immer wieder auf die Freizügigkeit, Nacktheit, Sexualität verwiesen, die die Formate ausführlich inszenieren, auf die schrägen Typen und Freaks, die darin auftreten. Wichtiger aber als das Spektakel scheint uns hier die Möglichkeit, deren Interferenzen, ihre Versprechen und Öffnungen alltäglich werden zu lassen, ihre Rhythmik aufzunehmen und sich davon tragen, halten zu lassen. Danielas ambivalente Distanzierung ist insofern immer auch der Versuch, den eigenen Rhythmus zu bewahren, die Interferenzen zu vermeiden und die gefundene Abstimmung aufrecht zu erhalten. Allerdings bezieht sich diese Konstellation erst einmal auf die Gruppendiskussion selbst: Daniela hat ja keinen eigenen Fernseher. Sie kennt sich in dem von uns anscheinend favorisierten Format nicht aus, bezieht sich auf Programme, die uns nicht so zu interessieren scheinen: den Serienabend auf ProSieben zum Beispiel. Was sich in der Gruppendiskussion andeutet, findet sowohl Ausdruck in einer Collage, die sie im Rahmen der Gruppenwerkstatt zu einer Folge BERLIN TAG UND NACHT angefertigt hat, in der sich zugleich Distanzierung und Begehren ausdrücken als auch im Einzelinterview: Im elterlichen Wohnzimmer, in dem der Fernseher steht, müssen Kompromisse gesucht werden und so ist Danielas Favorit HOW I MET YOUR MOTHER (USA 2005–2014, Idee: Carter Bays, Craig Thomas) auch eher ein Format, das gerade keine Gegenwart, keinen Alltag hat, sondern die Versprechen und Widersprüche einer patriarchalen Institution wie der Ehe zwischen Vergangenheit und Zukunft aushandelt. Hier geht es um sozialen Sinn und die Antizipation dessen, was man für erstrebenswert hält und um das Warten, den Aufschub, der mit dem Attachment an eine solche notwendig imagi-

55 Ebd.

näre ‚Good Life Fantasy‘ verbunden ist. Während Laura also einen Fernsehalltag lebt, ist der Fernseher für Daniela Teil der familiären Aushandlungen, der Bindung an Institutionen. Er bietet keinen Ausweg, sondern muss in den familiären Wertekanon aufgenommen und dort verhandelt werden. Während Laura also mit dem Fernseher in die Offenheit eines anderen Alltags übergeht, wird er für Daniela zu einem durchaus auch bedrohlichen Versprechen. Im eigenen Zimmer lauert ein potenzielles Fernsehen, das die familiären Aushandlungen nicht integrieren können, das keinen (sozialen) Sinn macht. Für Laura ist es Alltag. Daniela muss den Fernseher und damit ein eigenes Begehren auf Abstand halten, kontrollieren, aber auch dem familiären Zugriff entziehen.

Die Rhythmisierung des Fernsehens ist insofern nicht bestimmt. Sie zeichnet sich gerade durch ihre Ungerichtetheit aus. Wenn das Fernsehen etwas auszeichnet, dann ist es gerade diese Unbestimmtheit, diese äußerst lose Verbindung zum Sinn, die es zugleich gefährlich und offen macht, für die unterschiedlichsten Weisen, Diskontinuität in Kontinuität zu verwandeln.

Als ein Schüler die Geschichten der Sendung FAMILIEN IM BRENNPUNKT (D 2009–2014, Idee: Stefan Oelze) als «unnötig»⁵⁶ bezeichnet, wirft seine Mitschülerin Jocelyn vehement ein: «Aber das ist doch auf eine unnötige Art geil! Weil – Du fragst Dich ja, warum»⁵⁷. Hinter dieser spontanen Reaktion verbergen sich gleich mehrere Dimensionen der Art und Weise, wie die Jugendlichen sich im Laufe unseres Projektes in ganz unterschiedlicher Weise auf das Fernsehen bezogen haben. Fernsehen ist eigentlich unnötig, «man kann es jetzt nicht als Hobby bezeichnen»⁵⁸. Es steht irgendwo zwischen Nichts-Tun und doch Etwas-Tun, als Zwischenzustand, der einer eindeutigen Aktivität, wie dem ‚Rausgehen‘ mit Freunden, niemals vorgezogen wird.

Eine Dimension dieser ‚Unnötigkeit‘ des Fernsehens liegt sicher im doppelten Bezug auf den mit dem Fernsehen in Verbindung stehenden Zustand der Langeweile, der unser Projekt von Anfang an begleitet hat: Fernsehen wird selbst als langweilig bezeichnet und erscheint andererseits gleichzeitig als Versuch, Langeweile zu mildern. So geht es in vielen Momenten unserer Gespräche mit den Befragten um den unnötigen Vertreib von vielleicht ebenso unnötiger Zeit – Zeit, die übriggeblieben ist, weil sie nicht mit anderen Aktivitäten gefüllt werden könnten. Wenn davon berichtet wird, dass nur abends, nur am Wochenende, oder «wenn, dann wirklich nur gegen Langeweile»⁵⁹ ferngesehen wird, wird Fernsehen zum Überbrückungsmedium einer derartig übriggebliebenen Zeit: Es vertreibt die spürbare Zeit, während vielleicht darauf gewartet wird, dass der Alltag selbst anderes anzubieten hat. Dar-

56 Ebd.

57 Ebd.

58 Vgl. Anm. 37, Einzelinterview Transkript (Laura).

59 Ebd.

über hinaus ist es aber auch das Fernsehen, das seinerseits ein ungewolltes Warten aufdrängt. Die Sendung *BERLIN TAG UND NACHT* beispielsweise ist Daniela zu vorhersehbar – das Warten darauf, dass etwas bislang Unvorhergesehenes eintritt, wird für sie nie beendet⁶⁰. Eine andere Schülerin bezieht sich auf die Situation des Wartens als eine für sie unangenehme Fernseherfahrung. Sie schaut lieber Filme oder Serien im Internet, weil sie, wie sie sagt, immer ein Ende braucht, weil sie nicht warten mag bis die nächste Folge einer Serie in der nächsten Woche gesendet wird⁶¹. Dabei geht es jedoch umgekehrt auch um die Nicht-Erfüllung genau dieser erwarteten Eigenschaft des Fernsehens, wie ein Junge aus der Gruppe sagt: «Also irgendwie erwartet man ja, finde ich, vom Fernsehen so, dass man dann so die Lust hat, das zu gucken»⁶². *BERLIN TAG UND NACHT* ist «langweilig», weil es genau diese Funktion für ihn nicht erfüllen kann: «[*BERLIN TAG UND NACHT*] ist einfach nur langweilig, warum sollte ich meine Zeit damit verplempern?»⁶³

Lorenz Engell hat in einem 2005 geschriebenen Aufsatz über die Langeweile geschrieben, Zeitvertreib vertreibe eben genau nicht die Langeweile, sondern die Zeit, und so sei die Langeweile schließlich das, was übrigbliebe, wenn alle Zeit erfolgreich vertrieben sei.⁶⁴ Und genau so sei es ein Irrtum anzunehmen, wir würden der Langeweile entfliehen, wenn wir fernsehen – wir seien, ganz im Gegenteil, auf der Suche nach ihr.⁶⁵ Anna McCarthy, die sich in ihrer Studie *Ambient Television*⁶⁶ mit den Relationen zwischen öffentlichen und privaten Räumen des Fernsehens beschäftigt, zeigt, dass Fernsehen als Medium des Zeitvertreibs in diesem Sinne inzwischen auch aus dem lange Zeit als seine natürliche Behausung angenommenen Wohnzimmer herausgefunden hat. Entgegen der häufigen Assoziation des Fernsehens mit einer Verschwendung von Zeit, sei Fernsehen in denjenigen Umgebungen des Alltags, in denen Warten zur zentralen Erfahrung gehört (ärztliche Wartezimmer, Bahnhofshallen, Flughäfen), eine vollkommen legitime und gewünschte Art des Zeitvertreibs. An anderer Stelle beschreibt McCarthy das Warten schließlich sogar als «deep structure»⁶⁷ der Fernseherfahrung: «Watching always means waiting in some way or another – waiting for an upcoming program,

60 Vgl. Anm. 37, Gruppendiskussion Transkripte.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Ebd.

64 Vgl. Lorenz Engell: Die Langeweile und der Krieg. Fernsehen und das Ende der Spaßgesellschaft. In: Alexander Karschnia u. a. (Hgg.): *Zum Zeitvertreib. Strategien-Institutionen-Lektüren-Bilder*. Bielefeld 2005, S. 19–32.

65 Vgl. Engell, S. 20 f.

66 Anna McCarthy: *Ambient Television. Visual Culture and Public Space*. Durham, London 2004a.

67 Anna McCarthy: The Rhythms of the Reception Area: Crisis, Capitalism, and the Waiting Room TV. In: Lynn Spiegel, Jan Olsson (Hgg.): *Television after TV. Essays on a Medium in Transition*. Durham, London 2004b, S. 183–209, hier S. 201.

a better music video, the resumption of a narrative interrupted by commercials.»⁶⁸ Langeweile, könnte man nun behaupten, ist ein alltäglicher, in Raum und Zeit nicht lokalisierbarer Raum des Wartens, in dem das, worauf gewartet wird, weitgehend unbekannt ist: Ein Zustand gefühlter Unproduktivität, der sich, genau wie BERLIN TAG UND NACHT für Jonas, durch die Abwesenheit eines konkreten, weiter- und zielführenden Begehrens auszeichnet.

Der Anschluss des Fernsehens als eigentlich überflüssige Aktivität an Momente unnötiger oder leerer Zeit, also Momente des Wartens und der Langeweile, scheint für die Jugendlichen immer zugleich als Berechtigung zu fungieren, sich das Fernsehen überhaupt zu erlauben. Insofern drücken sich in der Bezeichnung des Fernsehens als «unnötig» auch Aspekte der «Angst vor dem Fernsehen» aus, über die Stanley Cavell 1982 geschrieben hat, hinter ihr verberge sich möglicherweise die Angst davor, «dass das, was es überwacht [*monitors*], die wachsende Unbewohnbarkeit der Welt ist».⁶⁹ Die Sorge vor einer zeitlichen Nicht-Autonomie, die sich – wie im Zusammenhang mit der Langeweile und dem Warten – darauf bezieht, sich den Rhythmen des Fernsehens nicht ungefragt überlassen zu wollen, ist dabei sicherlich die Sorge, die am deutlichsten als solche benennbar ist. Auf eine andere Weise zeigt sich dies auch in pauschalisierten Abwertungen des Fernsehens. Wenn davon die Rede ist, Super RTL oder das Fernsehen im Allgemeinen habe eine verblödende Wirkung,⁷⁰ oder wenn ein Mädchen berichtet, ihre Mutter befürchte, dass sie sich zu sehr von den im Fernsehen dargestellten Verhaltensweisen beeinflussen lasse,⁷¹ dann geht es weniger um die Sorge, das Fernsehen könnte etwas an den Rahmenstrukturen des Alltags ändern, als vielmehr darum, es habe unbemerkt Zugriff auf das Bewusstsein selbst, es könne unbemerkt Veränderungen an den inneren Strukturen, den inneren Rhythmen vornehmen.

68 McCarthy 2004b, S. 201.

69 Cavell, S. 161.

70 «aber dieses Super RTL lässt – macht ja auch verb – verblödet ja[.]» (Vgl. Anm. 37, Gruppendiskussion Transkripte) / «und äh[.] genau die freundin von meiner mutter hat genau über uns gewohnt und die hatte auch drei kinder[.] und[.] ihre kinder durften das gucken und am ende haben die so geredet wie bei den teletubbies[.]» / Miriam: «oh mein gott» / Jocelyn: «und deswegen äh durfte ich das nicht gucken weil meine mutter angst hatte dass ich auch so[.] verblöde». (Vgl. Anm. 37, Interviews Transkripte).

71 «das ist nicht das. früher früher war so ehm keine ahnung, wie die so jungs ... meine mutter hat angst, dass ich das gleiche mache. deswegen. die meint: schalte das aus und guck so welche filme nicht. also die schreit mich immer so an [...] die hat angst, dass ich auch sowas mache. zum beispiel drogen nehmen, so cool zu sein [...] die hat jetzt angst, dass ich auch das gleiche nachmache. deswegen». (Vgl. Anm. 37, Gruppendiskussion Transkripte).

Fazit: «...weil – Du fragst Dich ja, warum»⁷²

Fernsehen scheint nicht direkt rational erfassbar. Es scheint sich bisweilen jeglicher Kausallogiken zu entziehen. «Du fragst Dich ja, warum»⁷³ ist somit einerseits eine Frage nach dem Warum der möglicherweise als unnötig empfundenen Performance der Darstellung, der vielleicht nicht ganz schlüssigen Narration, die manche Programme bieten. Zugleich beinhaltet diese Aussage aber auch die Frage nach der Beziehung zum Fernsehen beziehungsweise dem Fernseher als solchem.

Die Fernsehwissenschaftlerin Misha Kavka bezeichnet Fernseherfahrung als affektive Erfahrung des ständigen Überschreitens einer Schwelle (*Cusp*) der Ununterscheidbarkeit von Subjekt und Objekt, Selbst und Anderen, Öffentlichem und Privatem, die als Erfahrung von grundlegender Relationalität in der Fernseherfahrung zusammenkommen.⁷⁴ Und es ist dieses Schwellenerleben, aus dem, in der je spezifischen Konstellation sich hier verbindender Erfahrungshorizonte, Affekte emergieren. Es ist aber zugleich eine Schwelle, die niemals abschließend überschritten werden kann. Die Erfahrung des Fernsehens als *Flow* verdeutlicht dies, wie Raymond Williams schreibt: «Wir können uns schon <in> etwas Neuem befinden, bevor wir die Energie gesammelt haben, uns aus dem Stuhl zu erheben»⁷⁵. Genauso können wir uns schon auf der nächsten Schwelle befinden, bevor eine andere Konstellation sich hätte abschließend formieren können, bevor sich ein affektiver Moment als kategoriale Empfindung einer konkreten Emotion aktualisieren kann, bevor ein aktives Gewahrwerden des zuletzt Gesehenen überhaupt möglich wird. Affektive Erfahrung – realer Modus der Fernseherfahrung – wird somit zu einer Schwellenerfahrung, wobei aus der *Cusp*-Formation gleichermaßen affektives Wissen hervorgehen kann, als eine Art von Wissen über die Welt oder Welt selbst, das umgekehrt immer schon Relationalität er-/einfordert.⁷⁶

In radikal kritischer, aber durchaus ähnlicher Weise bezieht sich auch Jerry Mander in seiner bereits 1978 verfassten Streitschrift *Four Arguments for the Elimination of Television*⁷⁷ auf die Erfahrung einer derartigen Schwelle der Ununterscheidbarkeit: «Television is a form of sense deprivation, causing disorientation and confusion. It leaves viewers less able to tell the real from the not-real, the internal

72 Vgl. ebd.

73 Ebd.

74 Vgl. Misha Kavka: *Reality Television, Affect and Intimacy. Reality Matters*. New York 2008, S. 29 ff.

75 Raymond Williams: Programmstruktur als Sequenz oder Flow. In: Ralf Adelman u.a. (Hgg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz 2001, S. 33–43, hier S. 41.

76 «In this intermediary position, <on the cusp> as it were, affect is bound to the function of intermediation: it requires the cusp formation to emerge, as a form of knowledge produced from the very moment of crossing a boundary» (Kavka, S. 35).

77 Jerry Mander: *Four Arguments for the Elimination of Television*. New York 2002.

from the external, the personally experienced from the externally implanted. It disorients a sense of time, place, history and nature.»⁷⁸

Es ist vielleicht etwas übertrieben, zu behaupten, die jugendlichen Teilnehmer/innen an unserem Projekt hätten eine derart konkrete ‹Angst› vor dem Fernsehen oder seinen befürchteten Auswirkungen. Dennoch scheint es, als bliebe das Fernsehen verdächtig, wie auch Maurice Blanchot das Alltägliche als ‹suspect›⁷⁹ bezeichnet, als ‹guilty of not being able to be guilty›.⁸⁰ Es schließt an die Langeweile als dissonanten Zustand des eigentlich unwahrnehmbaren Alltäglichen insofern an, als es ihr eine Rhythmik anbietet – und es bleibt dennoch suspekt im vollen Wortsinne, vielleicht, weil das konkrete Erleben nie ganz benennbar wird, weil sich ein solches Schwellenerleben nicht in einfachen Worten ausdrücken lässt. Wenn man in der Langeweile nicht weiß, was man erleben wollen wird, so weiß man auch nach einem Erlebnis des Fernseh-Flow nie ganz genau, was man eigentlich erlebt hat.

Folgt man Brian Massumi, der in einigen Überlegungen über das ‹Denken-Fühlen der Geschehnisse›⁸¹ schreibt, die Kunst mache ‹eine explizite Erfahrung aus dem, was sonst hinter dem Handlungsfluss verschwindet und nur implizit gefühlt wird›.⁸² So ist es möglicherweise genau das Fehlen dieser Explizitheit, die das Fernsehen verdächtig bleiben lässt. Für Massumi rückt in der Kunsterfahrung die Wahrnehmung des Wahrnehmungsereignisses selbst in den Vordergrund – eine Wahrnehmung, in der die Relationalität, nicht der instrumentelle Charakter des Wahrgenommenen ‹gedacht-geföhlt› werde. Obwohl dies als eigentlich grundlegende Eigenschaft der Wahrnehmung auf jegliche Art von Erfahrung zutrefte, unterscheidet Massumi dennoch zwischen Kunst- und Alltagserfahrung anhand eines zumindest schwerpunktmäßigen In-den-Vordergrund-Rückens einer dieser Erfahrungsdimensionen: ‹Die Kunst rückt den stets relationalen, dynamischen Pol in den Vordergrund. Die alltäglichen Erfahrungen rücken den objektorientierten, instrumentellen Aktions-Reaktions-Pol in den Vordergrund›⁸³.

Beim Fernsehen scheint eine solche Schwerpunktkonomie nicht zu existieren. Keine dieser Dimensionen kann als direkt vordergründig (wahrnehmbar) bezeichnet werden. Fernseherfahrung ist weder der Kunsterfahrung ähnlich in dem Sinne, als sich ein sehendes Subjekt von der Seherfahrung in einer diese selbst wahrnehmenden Erfahrung distanzieren könnte. Sie ist aber auch keine vordergründig

78 Vgl. Mander, S. 348 f. Um eine befürchtete Auflösung dieser Grenzen geht es auch heute noch, v.a. in Diskussionen um Formate der Scripted-Reality, in denen es immer wieder um die Frage geht, ob gerade jugendliche Rezipiente/innen den gescripteten Charakter der Sendungen erkennen könnten und, damit verbunden, welche Risiken bestehen, sollten sie dazu nicht in der Lage sein.

79 Blanchot, S. 13.

80 Ebd.

81 Massumi 2010, S. 139.

82 Ebd.

83 Ebd., S. 140.

objekt- oder handlungsorientierte Alltagserfahrung, in der der Schwerpunkt vor allem auf dem instrumentellen Charakter des Wahrgenommenen beziehungsweise der Wahrnehmung liegen könnte. Und dennoch: Wenn in der Langeweile das Alltägliche manifest wird, und das Fernsehen sie – die Langeweile – zurück in den Zwischenzustand des Alltäglichen führt, so fügt die Langeweile dem Fernsehen umgekehrt auch etwas hinzu. Zumindest scheint es in unseren Gruppendiskussionen und Interviews so, als könne die Verlagerung des Fernsehens auf ‹unnötige› Zeiten des Wartens und der Langeweile auch damit zu tun haben, dass durch diese Bewegung die Fernseherfahrung doch ein wenig stärker auf den instrumentellen Pol der alltäglichen Erfahrungen zugerückt wird. Sie bietet eine formale Antwort auf die Frage nach dem ‹Warum›, hält diese Antwort jedoch, bezogen auf einen ‹Zweck›, offen, ungerichtet und unbestimmt.

Fernseherfahrung, mit Kafka gedacht als kontinuierliche Schwellenerfahrung,⁸⁴ beschreibt eine ökologische Dynamik, aus der Konzepte wie Inhalt, Narration, Repräsentation nicht zu isolieren sind. Ebenfalls wird es unmöglich, von den ‹Effekten› einer bestimmten Sendung oder eines Formats auf die ‹Wirkung› genau dieses Formates zu schließen, da dieser spezifischen affektiven Situation alles je zuvor Gesehene, Gedachte, Gelesene, Besprochene anhaftet.

Empirie unter der Voraussetzung einer angenommenen Ökologie des Fernsehens, ausgehend von Fernseh Wahrnehmung als Teil einer komplexen Verwobenheit von Alltagserfahrungen, als affektive, komplex zirkulierende Dynamiken kann demnach nicht bedeuten, nach Kontinuitäten oder Repräsentationen zu suchen. Zu untersuchen wären vielmehr die Beziehung der Proband/innen zum Fernsehen, ihre relationale Verflechtung mit und in der Welt, die Einbettung des Fernsehens in die jeweilige Ökologie des Alltags, die wiederum Aufschluss über diese Relationalität geben kann.

Forschung mit Zuschauer/innen von Film und Fernsehen ist, wie eingangs in Bezug auf alltägliches Erleben beschrieben, selbst rhythmisches Geschehen. Collagen, Interviews, Videoaufzeichnungen, Beobachtungen sind keine eindeutig zu interpretierenden, objektivierbaren Entitäten, sondern veränderliche Hervorbringungen einer affektiven Rezeptionsbewegung, einer polyrhythmischen Erfahrung. Die Frage ist dann nicht, was Film oder Fernsehen für die Zuschauer/innen darstellen, sondern, welche Resonanzen in einer den Zuschauer/innen und Forscher/innen gemeinsamen Film- oder Fernseherfahrung hervorgerufen werden.

84 Vgl. Kafka, S. 35.

Fabian Rudner

The Hardwick Way

Der Podcast als neuer Weg zum Ruhm?

Zusammenfassung: US-amerikanische Kabelsender produzieren aktuell Unterhaltungsshows, die auf etablierten Podcast-Formaten basieren. Es handelt sich um Formate, die über den Bezugskanal des Podcasts schon ein zahlreiches Publikum gewonnen haben und diesem Publikum regelmäßig frequentiert kostenlose Unterhaltung bieten. Die Frage ist nun, wie entscheidend die Rolle des Podcasts ist und wieso dieses Medium trotz Fernsehformat noch immer mit neuen Inhalten bedient wird. Welche Konsequenzen sind damit zwangsläufig verbunden?

In einer Episode der US-amerikanischen Comedy-Serie *PARKS & RECREATION* (USA 2009–2015, Idee: Greg Daniels, Michael Schur) ist folgende Aussage eines der Protagonisten zu hören: «No one listens to the radio! I wasn't even listening. I was listening to the podcast. Podcasts are great! Radio is boring.»¹

Auf was diese Aussage der Figur Tom Haverford (*Aziz Ansari*) Bezug nimmt, ist ein Radio-Interview innerhalb der Episodenhandlung der Serie. Gleichzeitig gibt es aber in der Diegese der Serie denselben Beitrag auch als eine Podcast-Version, die nach der Radio-Ausstrahlung frei über den Internetauftritt des fiktionalen Radiosenders abrufbar ist.

Hinter dieser kurzen Aussage verbirgt sich in erster Linie natürlich ein parodistisches Element mit einem leicht medienkritischen Subtext. Derselbe Inhalt – ein

1 «Anniversaries», DVD *PARKS & RECREATION SEASON 6*. Disc 2, Fabulous Film 2014, TC 00:06:57.

Radiointerview – wird aufgewertet, wenn dieser unter einem neuen Namen – Podcast – angeboten und über das Internet verbreitet wird.

Aber Podcasts zeichnen sich durch viel mehr aus und sind nicht nur das wiederverwertete Material von Radiosendern. Ein Podcast ist in erster Linie wie folgt definiert:

Podcast ist ein Kunstwort, das sich aus den Begriffen *Portable on demand* und *Narrowcasting* zusammensetzt. Bei Podcasting handelt es sich um ein dezentrales, internetbasiertes Medienkonzept. Podcasting drückt ein neues Bewusstsein der Menschen im Umgang mit den Medien aus. Jeder kann einen eigenen Medienkanal eröffnen und diesen über das Internet «ausstrahlen». Damit lässt sich (theoretisch) eine globale Audienz erreichen. Die audio/-visuellen Medieninhalte dieser Kanäle können zeitlich und örtlich unabhängig konsumiert werden. Die Inhalte lassen sich individuell zu Sendeplänen zusammenfassen, um ein personalisiertes Medienprogramm zu gestalten.²

Mit dem Eröffnen eines eigenen Medienkanals ist an dieser Stelle gemeint, dass in der Theorie ein jeder Nutzer die Chance hat einen eigenen Podcast ins Leben zu rufen. Stark ausgeprägt ist dies in der amerikanischen Comedy-Szene zu beobachten, besonders unter den in Los Angeles basierten Comedians.

Namen wie Pete Holmes, Scott Aukermann, Marc Maron oder Chris Hardwick sind vergleichsweise unbekannt für Außenstehende dieser Comedy-Szene. Aber die genannten Vertreter und viele weitere haben es in den letzten Jahren geschafft, sich im Rahmen verschiedener, selbstproduzierter Podcasts einen Namen für sich zu machen und wöchentlich von einer Vielzahl Hörern heruntergeladen zu werden. Um dies genauer zu erklären, das bedeutet, dass ihre einzelnen Podcasts jederzeit kostenlos – zu einem Großteil finanziert durch selbst eingesprochene Werbespots – über Bezugsquellen wie die jeweilige Homepage, RSS-Feeds oder das Verwaltungsverfahren iTunes verfügbar sind. Für den Hersteller Apple ist das Medienkonzept des Podcasts inzwischen sogar so wichtig, dass es eine eigene App für diese Inhalte gibt.

Aber was ist der eigentliche Inhalt dieser Podcasts? Generell kommen Gäste zu einer Stammbesetzung hinzu und daraus entstehen Gespräche, die keinen zeitlichen Rahmen und in der Regel auch keinen festen Themenbezug haben. So kann eine Episode 60 oder 120 Minuten oder noch länger dauern – im Gegensatz zum Fernsehen gibt es keinen bindenden Sendeplan. Entweder stehen die Gäste im Zentrum des Gesprächs oder aktuelle Ereignisse.

Aber das Entscheidende bei dieser Ausprägung der Unterhaltung: Es wird ein Publikum erreicht, das jede Woche wieder dazu bereit ist sich neue Ausgaben herunterzuladen und diese zu hören. Hier zeigt sich, dass eben diese kostenlosen For-

2 <http://www.podcast.de/faq/antwort-4-Was+ist+ein+Podcast%3F/> (30.07.14).

mate sich ein Stammpublikum geschaffen haben, das teilweise größer ist als das Publikum mancher US-amerikanischer Fernsehsender.

In Zeiten, in denen es auf Grund dieser Konkurrenz an Inhalten aus dem an manchen Stellen noch als «Neuland»³ bezeichneten Internet für das klassische Fernsehen immer schwerer wird ein Stammpublikum – und die damit verbundenen Einschaltquoten – an sich zu binden, scheinen die Produzenten einzelner US-amerikanischer Fernsehsender eben diese Podcast-Formate für sich entdeckt zu haben. Das heißt, sie holen die Formate aus dem Internet in ihr Programm und erhoffen sich dadurch zwangsläufig, dass mit diesem Einkauf auch das Podcast-Publikum zu ihrem Sender folgen wird.

Das Einkufen einer solchen Podcast-Persönlichkeit und der damit verbundenen Zuhörerschaft soll am Beispiel des Stand-Up-Comedians und Moderators Chris Hardwick im weiteren Verlauf genauer thematisiert werden.

Vorab sollen allerdings zwei andere Fallbeispiele beleuchtet werden, die das Medium des Podcasts und der damit verbundenen Entstehungsprozedur in ihrer Fernsehtransformation aufzeigen und widerspiegeln.

MARON

Als erstes ist der bereits erwähnte Comedian Marc Maron zu nennen, der seit September 2009 wöchentlich in inzwischen über 500 Ausgaben⁴ Persönlichkeiten in einem kleinen Aufnahmestudio in seiner heimischen Garage interviewt. Bevor ein solches Interview beginnt, erzählt er dem zuhörenden Publikum in einem zeitlich von 10 bis 20 Minuten variierenden Segment, was gerade in seinem Leben passiert: von Problemen mit seiner Freundin oder seinem Job, über die Verlobung mit seiner Freundin bis hin zu seinem Versagen, die Verlobung aufrecht zu erhalten. Maron macht sein Leben, seinen Drang nach Selbstzerstörung und die Fehler, die er tagtäglich begeht zum Thema jeder neuen Podcast-Folge und bespricht eben solche Ereignisse in seinem Leben auch mit seinen Gästen oder zieht Vergleiche.

Seit Mai 2013 gibt es auf dem amerikanischen Sender IFC eine Serie mit dem Titel MARON (USA 2013–?, Idee: Marc Maron), in der Marc Maron eine fiktionale Version von sich selbst spielt. Innerhalb der Serie werden eben diese Erlebnisse aus seinem wahren Leben thematisiert. Der Dreh- und Angelpunkt jeder einzelnen Episode sind dabei aber immer wieder einzelne Podcast-Interviews mit einem realen Prominenten, die eine Rahmenhandlung für jede Episode darstellen. Und auch

3 <http://www.sueddeutsche.de/politik/kritik-an-merkels-internet-aeusserung-neuland-aufschrei-im-spiesser-netz-1.1700710> (12.12.2015).

4 Aktueller Stand Ende Oktober 2014: 545 Ausgaben; http://www.wtfpod.com/podcast/episodes/episode_545_-_bill_scheft (27.10.14).

in der Diegese dieser Serie ist es Maron, der die jeweiligen Gäste wieder um Rat zu einem jeweiligen Problem ausfragt. Das Medium des Podcasts ist sogar so mit der Serie verwoben, dass ein Nachbau der realen Aufnahmesituation in seiner Garage selbst in der Serie auftaucht.

Die Serie wird von Maron in seinem Podcast beworben und nach dem Ende der Ausstrahlung der ersten zehn Episoden ist sein Podcast auch wieder das Kommunikationsinstrument, mit dem er bekannt gibt, dass es eine zweite Staffel geben wird. Aber der Podcast ist auch der Kanal, über den wir als Publikum erfahren, dass Marons Vater nicht mit der fiktionalisierten Version seiner selbst einverstanden war und nun nicht mehr mit seinem Sohn redet. Der Podcast ist somit nicht nur der mediale Ursprung, sondern gleichzeitig auch das Rezeptionsmedium zur Serie.

COMIC BOOK MEN

Als zweites Beispiel ist der amerikanische Regisseur und Autor Kevin Smith anzuführen, der einen Überraschungserfolg mit seinem Film *CLERKS* (USA 1994) erzielte. Seit Februar 2007 führt er wöchentliche Gespräche mit seinem Kollegen Scott Mosier im Rahmen eines Podcasts mit dem Titel *Smodcast*. Dieses Format dient Smith fortan als Ideenschmiede für weitere Projekte.⁵ Ab 2010 folgen weitere Podcast-Formate wie *Hollywood Babble-On*, *Jay & Silent Bob Get Old* oder *Fatman on Batman*, die Teil von Smiths neuem Smodcast-Netzwerk werden. Zu diesem Netzwerk gehören aber auch Formate, an denen Smith selbst nicht mitwirkt. Dazu gehören auch Podcasts der Betreiber seines Comic Ladens in Red Bank, New Jersey.

Seit Februar 2012 stehen eben dieser Comic Laden und seine Mitarbeiter im Zentrum des Formats *COMIC BOOK MEN* (USA 2012–?, Idee: Kevin Smith), in dem um Raritäten der Comic- und Pop-Kultur gehandelt und gefeilscht wird. Ausgestrahlt wird das Format auf dem Sender AMC am selben Abend, an dem der Sender auch die auf einer Comic-Reihe basierten Serie *THE WALKING DEAD* (USA 2010–?, Idee: Frank Darabont) ausstrahlt. Moderiert wird das Reality-Format von Kevin Smith selbst, wobei es sich um eine Rahmenmoderation handelt.

Smith ist mit den vier Protagonisten zu sehen und sie sind alle um einen Tisch versammelt und jeder ist vor einem Mikro positioniert. Einer der fünf fährt zu Beginn die Regler an einem Soundboard hoch und am Ende fährt er diese wieder runter. Was hier suggeriert wird – auch durch ein kurz zu sehendes *On the Air*-Schild – ist die Aufnahme eines Podcasts, den die fünf Männer aufnehmen und sich über die Ereignisse im Comic-Laden der letzten Woche unterhalten. Was dies aber

5 Aus der Ausgabe 259 des Formats *Smodcast* ist auch die Idee für Smiths Film *Tusk* (USA 2014) hervorgegangen, der nun als Grundstein für eine neue Reihe von Smith Filmen dient; vgl. <http://smodcast.com/episodes/the-walrus-and-the-carpenter/> (27.10.14).

wirklich darstellt, ist eine nachgestellte Podcast-Situation, die jeder Episode einen narrativen Dreh- und Angelpunkt verleihen soll und gleichzeitig als Kommentarebene für die Comic-Laden-Ereignisse dient.

Beide Beispiele zeigen, wie Podcast-basierte Fernseh-Formate noch immer auf ihren Ursprung verweisen beziehungsweise diesen teilweise besonders durch das scheinbare Verwenden des für die Produktion eines Podcasts notwendigen technischen Equipments reflektieren.

The Nerdist

«You're entering nerdist.com.» erklingt eine computerisierte Stimme vor der Intro-Musik des Nerdist-Podcast, den Comedian Chris Hardwick mit seinen beiden Kollegen Jonah Ray und Matt Mira betreibt. Was darauf folgt ist eine 8-Bit-Komposition als Titel-Melodie. Beide Elemente in Kombination melden dem Zuhörer eindeutig, dass es sich hier um eine eigene Welt zu handeln scheint, in die nun eingetreten werden darf. Darüber hinaus wird damit schon einer bestimmten Zielgruppe signalisiert, dass es sich hierbei um ein Unterhaltungs-Format nur für sie handelt.

Und bevor bei einem Titel wie Nerdist nun die fast vorprogrammierte Frage aufkommt: Was ist eigentlich ein Nerd? Chris Hardwick selbst sagt in einem Interview im Januar 2013 folgendes zu dieser Frage, mit der er als selbst ausgeschriebener Nerdist immer wieder konfrontiert wird:

I don't know what to say, I am who I am and I know what I've liked my whole life and what I've been into. And particularly now, I think [with] the idea of what it means to be a nerd, there's not as much of a superficial or aesthetic definition as there was when I was growing up, because so much of the things that are considered nerd culture have seamlessly woven into society. And so you have a whole generation of young people who, you know, there's a lot of them who like nerdy stuff and they don't look [a certain way]. Some of them play a ton of sports, but they still love video games or comic books. So it's not really as compartmentalized as it was when I was growing up, so I never really know how to answer that question. [...] I know that there is kind of an archetype for what people think of as «nerd», but I think it's a little less true now than it used to be.⁶

Eine genaue Definition für diesen Begriff, der unseren aktuellen Zeitgeist so zu bestimmen scheint, gibt auch er nicht wieder. Aber er verweist dabei auf die Entwicklung, welche die sogenannte Nerd-Kultur in den vergangenen Jahren durchge-

6 <http://www.hollywood.com/news/celebrities/48655374/chris-hardwick-on-the-cowardice-of-internet-commenters-his-brand-of-academic-filth> (08.03.14).

macht hat. Von Randerscheinungen für ein verhältnismäßig kleines Zielpublikum, zu einer großen Anzahl an Menschen, die sich nun für Comic, Videospiele et cetera interessieren und wie Hollywood diese medialen Erscheinungen immer mehr in den Mainstream holen.

Im Zentrum steht für Hardwick aber, dass er der ist, der er immer war. Und genau auf diesem Statement fußt auch der im Februar 2010 gestartete Nerdist-Podcast, in dem er sich mit seinen beiden Kollegen und ständig wechselnden prominenten Gästen über deren Lebensweg oder Themen, die ihnen am Herzen liegen, in fast 600 Episoden⁷ unterhält.

Hier liegt auch die Besonderheit: Es handelt sich dabei um Unterhaltungen und Gespräche und nicht um Interviews, wie sie durch die übrigen medialen Kanäle bekannt sind. So unterhalten sich die drei Moderatoren – wenn dieser Begriff verwendet werden soll – zum Beispiel mit Tom Hanks nicht über seinen neusten Film, sondern über seine Schreibmaschinen-Sammlung. Oder Hanks plaudert bei seiner Rückkehr zum Podcast darüber, wie ermüdend die regulären Interviews zu neuen Filmen doch sind und wie viel Spaß ihm sein erster Auftritt im Nerdist-Podcast gemacht hat.

Der Podcast entsteht aber auch als eine Reaktion auf die bisherige Karriere des Comedians. Bekannt wurde er Anfang der 1990er-Jahre durch die MTV Dating-Show *SINGLED OUT* (USA 1995–1998, Idee: Gary Auerbach). Nach dem Ende dieses Formats, ist es für ihn schwer, einen Job zu finden, für den er sich nicht verbiegen oder verraten muss. Die Entscheidung nur noch für Formate zu arbeiten, die ihn auch privat ansprechen würden, führt schlussendlich zu diesem Podcast.⁸

Und dieses Konzept zahlt sich mit der Zeit aus, denn Hardwick hat basierend auf dem Podcast ein kleines Medienimperium mit dem Namen *Nerdist Industries* aufgebaut, welches 2012 von der Produktionsfirma *Legendary Pictures* aufgekauft wurde. Mit weiteren Podcast-Formaten, einem Youtube-Kanal und ersten Fernsehproduktionen hat sich Hardwick zwischenzeitlich ein Zielpublikum aufgebaut, das er durch den Podcast auch ständig auf seine anderen Tätigkeiten aufmerksam machen kann. Neben dem dreimal wöchentlich erscheinenden Podcast, ist Hardwick inzwischen auch der Moderator verschiedener Fernseh-Formate. Dazu tourt er sowohl mit dem Podcast und einem eigenen Stand-Up-Programm durch die Großstädte der USA.

Über die Live-Auftritte sagt er selbst im Rahmen verschiedener Ausgaben des Podcasts, dass diese durch den Podcast immer mehr zu einem Vergnügen werden, weil das Publikum dieser Veranstaltungen meist deckungsgleich mit den Zuhörern

7 Aktueller Stand Ende Oktober 2014: 588 Ausgaben; <http://www.nerdist.com/pepisode/nerdist-podcast-krysten-ritter/> (27.10.14).

8 Chris Hardwick: *The Nerdist Way: How to Reach the Next Level (In Real Life)*, New York 2011, S. 2 ff.

des Podcasts ist und er sich so nicht erst diesem Publikum vorstellen muss, wie es bei einem unbekanntem Publikum der Fall wäre. Der Podcast wird so zu einem Fundament, auf das sich Hardwick immer wieder stellen und verlassen kann.

Nerdist Goes TV

Und auch er vernimmt nach diesem Erfolg wieder den Ruf des Fernsehens. Für BBC America entsteht ab 2012 eine unregelmäßig produzierte Fernseh-Version des Podcasts.

Was aber bei allen Formaten auffällt, ist die Bedeutung, die Twitter für die Hardwick-Formate hat. Die sogenannten Twitter-Handles werden in den Titelbinden verwendet, wie in anderen Formaten Berufsbezeichnungen oder persönliche Statements. Hardwick besitzt natürlich das Twitter-Handle @nerdist⁹ und so erscheint dies auch in allen Formanten und führt den Bezug so wieder zurück zum Podcast. Ebenso wie sein Ende 2012 erschienenes Selbsthilfe-Buch mit dem Titel *The Nerdist Way*.

Neben diesem Format, übernimmt Hardwick ab 2011 die Moderation des Formats TALKING DEAD (USA 2011–?, Idee: Michael Davies, Jen Kelly Patton, Brandon Monk). Dort bespricht er mit prominenten Gästen und Teilen des Produktionsteams die zuvor ausgestrahlte neue Episode der Serie THE WALKING DEAD auf dem Sender AMC. In die Show werden Telefon- und Internetreaktion eingebunden. Die Gäste jeder Ausgabe, werden von ihm selbst aber wiederum im Podcast vorher angekündigt beziehungsweise reflektiert er die ausgestrahlten Episoden am Folgetag im Podcast.

Ein letztes Format soll noch erwähnt werden. Dabei handelt es sich um die Panel-Show @MIDNIGHT (USA 2013–?, Idee: Alex Blagg, Jason Nadler, Jon Zimelis), die seit Ende 2013 unter der Woche auf Comedy Central zu sehen ist. Diese Show wird von Nerdist Industries produziert, Hardwick ist der Moderator dieser Show und der Podcast-Kollege Matt Mira gehört zum Autorenteam. Inhalt der Show ist die Reflexion, das Kommentieren von Social Media Erscheinungen, für welche die Kandidaten Punkte gewinnen können, um am Ende als lustigste Person der Welt dazustehen.

Auch dieses Format – besonders der Entstehungsprozess – wird im Podcast thematisiert und reflektiert. Aber auch @MIDNIGHT selbst, wird wiederum zur Thematisierung des Podcasts genutzt. So auch ein Streit, den es zwischen Hardwick und seinem Podcast-Kollegen Jonah Ray gab, der in einer Ausgabe des Podcasts thematisiert und auch geklärt wurde. Als Ray in der Folgewoche einer der Kandidaten bei

9 <http://twitter.com/nerdist> (30.07.14).

@MIDNIGHT ist, wird der Streit und der Podcast darüber wiederum in diesem Format angesprochen.

So bildet sich ein Kreislauf, bei dem der Podcast aber immer wieder der Ausgangspunkt ist, weil dies der einzige Punkt im medialen Hardwick-Netzwerk zu sein scheint, in dem der Rezipient dem Podcast-Macher bekannt ist.

Dazu entwickelt sich aber auch eine narrative Struktur, bei der ein Rezipient die Verweise auf die einzelnen Formate untereinander nicht verpassen möchte, weil ja ansonsten ein Teil des Gesamtwerks verpasst werden könnte.

Auf der Homepage nerdist.com ist auf der Startseite zu lesen: «Nerdist was started by Chris Hardwick and has grown to be a many headed beast.»¹⁰ Gerade dies scheint das ausschlaggebende an diesem kleinen Phänomen um Chris Hardwick und den Nerdist-Podcast zu sein: Es gelingt Hardwick und seinen übrigen Köpfen, Aufmerksamkeit zu generieren beziehungsweise sind eine Vielzahl von Rezipienten bereit ihre Zeit und Aufmerksamkeit zum einen für den kostenlose Podcast, aber auch für die anderen Formate des von mir so betitelten Hardwick-Netzwerks mit den einzelnen Hardwick-Formaten herzugeben.

Inwieweit dies als ein ausgeklügelter Plan, um dieses Publikum dauerhaft zu binden verstanden werden kann, soll an dieser Stelle nicht vertieft werden, weil es sich dabei lediglich um Spekulationen handeln würde.

Ein Ausblick

Vielleicht ist dies der Grund, wieso viele Rezipienten bereit sind, Hardwick und den übrigen Betreibern von Podcasts ihre Aufmerksamkeit zu schenken, weil sie das neue Bewusstsein – welches der Podcast nach anfangs aufgeführter Definition besitzt – verkörpern und auch wirklich für die Inhalte stehen, die sie wiedergeben. Weil sie eben selbst als Rezipienten der Themen auftreten, über die sie reden.

Vermutlich ist dies der Weg, der für die Zukunft der Unterhaltung eingeschlagen werden muss. Vergessen werden soll das große Publikum von damals, stattdessen muss nur das richtige Zielpublikum für sich oder das passende Unterhaltungsformat gefunden werden. Die Suche danach kann für beide Seiten mit einem Podcast beginnen. In diesem Sinne: «Enjoy your burrito!»¹¹

10 <http://www.nerdist.com/> (30.07.14).

11 <http://www.bbcamerica.com/anglophenia/2011/09/five-nerdist-podcasts-that-shook-the-world-no-3-the-burrito-incident/> (30.04.14).

Inter- und Transmedialität

Martina Heyer

Repräsentationskrisen: Wenn Fotos nicht zeigen, was Texte nicht sagen

Identität und Intermedialität in Carol Shields' *The Stone Diaries* (1993)

Zusammenfassung: Dieser Aufsatz untersucht ausgehend von den fototheoretischen Arbeiten Barthes', Bergers und Sontags, Ansätzen aus der narrativen Psychologie sowie der Literatur- und Gendertheorie, inwiefern Foto-Text-Beziehungen als intermediales Phänomen in Carol Shields' fiktionaler Autobiografie *The Stone Diaries* (1993) eingesetzt werden, um zeitgenössische weibliche Identitätsentwürfe auszuhandeln. Darüber hinaus liegt ein Fokus auf den Aussagen, die das Gesamtkunstwerk qua Medienkombination zum jeweiligen Potenzial, den Grenzen und dem gesellschaftlich zugeschriebenen Status der beteiligten Einzelmedien im 21. Jahrhundert macht.

Seit ihrer Herausbildung in den 1830ern nahm die Fotografie fundamentalen Einfluss auf Wahrnehmung von und Konzepte über Realität sowie auf vorherrschende Repräsentationsmodi. So wurden im 19. Jahrhundert beispielsweise Fotografien wegen ihrer spezifischen Medialität und ihrer mechanischen Produktionsweise als objektive und empirische Beweise der 'realen Welt' angesehen. Gleich der Fotografie ist auch der fiktionalen Autobiografie¹ eigen, dass eine Beschäftigung damit stets

1 Hier mit Birgit Neumann verstanden als *Fictions of Memory*; vgl. Birgit Neumann: *Erinnerung –*

in eine übergeordnete Diskussion über Medialität, Realität und Repräsentation eingebunden sein muss.² Dies rührt daher, dass beide referenzielle Systeme sind, welche für sich beanspruchen Realität zu repräsentieren und damit Selbst-Evidenz zu erzeugen.

Statt auf den durch die klassische Text-Bild-Forschung aufgezeigten Unterschieden zwischen autobiografischem Text und Fotografie³ liegt der Fokus dieser Untersuchung auf der Schnittstelle beider Medienformen, welche sich besonders in der Fragmentarität von Erinnerungen und Bildern zeigt. Diese offenbart sich etwa in Hinblick auf die der Autobiografie inhärenten Identitätskonstitution, welche immer auf Erinnerungen beruht, da erst die Erinnerung an Vergangenes erlaubt, zeitliche Differenzen zu bearbeiten und damit Kontinuität zu stiften. Da mittels Erinnerungen vergangene Erfahrungen nicht bloß wiederaufleben, sondern aktiv rekonstruiert werden, wird als Ordnungsmöglichkeit zur Sinnstiftung das Erzählen herangezogen.⁴

Gleich Erinnerungen sind auch Fotografien fragmentarisch, da sie nur Ausschnitte vergangener Momente präsentieren können. In *Another Way of Telling* formuliert dies John Berger folgendermaßen: «All photographs have been taken out of a continuity. If the event is a public event, its continuity is history; if it is personal, the continuity which has been broken, is a life story. [...] Discontinuity always produces ambiguity.»⁵ Daraus folgt, dass das Verstehen von Fotos und Erinnerungen stets von ihren jeweiligen Erscheinungs-Ko-/Kontexten abhängt, sowie vom Betrachter, welcher diese in eine zeitliche und kognitive Ordnung überführt.

Auf Basis dieser Konzepte ergeben sich für meine Untersuchung folgende Thesen: (1) Entgegen der Annahme, dass innerhalb fiktionaler Autobiografien durch die Medienkombination eine Reduktion der jeweils generierten *Unbestimmtheit*⁶ zugunsten einer erhöhten Authentizität und Selbst-Evidenzierung hergestellt wird, möchte ich behaupten, dass gerade die Integration eines weiteren Mediums zu einer erhöhten Komplexität ergo Unbestimmtheit hinsichtlich der Bedeutungskon-

Identität Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer Fictions of Memory. Berlin 2005, S. 8.

2 Vgl. Susanne Knaller: Die Zeit des Bildes. Die Zeit der Schrift. Fotografie und Autobiografie am Beispiel von Roland Barthes und Sophie Calle. In: Barbara Korte, Sabina Becker (Hgg.): *Visuelle Evidenz: Photographie im Reflex von Literatur und Film.* Berlin 2011, S. 75–95.

3 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie.* Frankfurt a.M. 1985; John Berger, Jean Mohr: *Another Way of Telling.* New York 1982; Gabriele Rippl: *Beschreibungs-Kunst. Zur intermediären Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880–2000).* München 2005.

4 Birgit Neumann, Ansgar Nünning: Ways of Self-Making in (Fictional) Narrative: Interdisciplinary Perspectives on Narrative and Identity. In: Birgit Neumann u. a. (Hgg.): *Narrative and Identity. Theoretical Approaches and Critical Analyses.* Trier 2008, S. 3–22.

5 Berger, S. 91.

6 Vgl. Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Texte.* Konstanz 1971.

stitution beiträgt. (2) Entgegen der Annahme, dass die Fragmentarität als genuines Merkmal von Erinnerungen und Fotografien durch die Narrativisierung integriert werden kann, um ein stabiles und kohärentes Selbst zu konstituieren, behaupte ich, dass gerade durch eine Kombination beider Bildarten das Wissen fototheoretischer und narrationspsychologischer Theorien funktionalisiert wird, um auf den konstruierten, subjektiven, sozial und kulturell variablen Charakter von Erinnerungen und Erinnerungsmedien in Identitätsbildungsprozessen hinzuweisen. (3) Zuletzt behaupte ich, dass durch die Kombination ein Dialog über die Grenzen und Potenziale der jeweils involvierten Einzelmedien einerseits hinsichtlich des Prozesses der Identitätskonstitution und des Erinnerns sowie andererseits hinsichtlich des Status der beteiligten Einzelmedien innerhalb der Kultur initiiert wird.

Carol Shields' *The Stone Diaries* (1993) gibt vor, die Lebensgeschichte der Daisy Goodwill Flett zu repräsentieren, einer gewöhnlichen, kanadischen Frau der Mittelklasse, die 1905 in einer Küche in Manitoba geboren wird und etwas nach 1985 in Florida verstirbt. Die Erzählung gliedert sich in zehn Kapitel, welche akribisch mit den Jahreszahlen und Lebensphasen der Ich-Erzählerin versehen sind. Damit wird zunächst die vermeintliche Annahme bestätigt, eine chronologisch geordnete Lebensgeschichte im Tagebuchformat vorzufinden. Da jedoch als zentrale textuelle und mediale Proposition in den Vordergrund rückt, dass das Gesagte nicht mit dem Gemeinten übereinstimmen muss, sondern lediglich auf die Referenz-Relation verweist, verwundert es nicht, dass weder die Titel der Kapitel mit den präsentierten Inhalten übereinstimmen, noch eine chronologische Ordnung vorherrscht, noch sich der vorliegende Text als ein Tagebuch der Ich-Erzählerin darstellt.

Vielmehr entpuppt sich *The Stone Diaries* als vielstimmige und poly-mediale Aufzeichnung indirekter, miteinander verwobener und interagierender Wahrnehmungen und Bewertungen von Daisys Leben und Persönlichkeit durch sie und sie umgebende Figuren. Es wird demnach nicht nur auf deren Subjektivität sondern auch einen unzuverlässigen Erzählerstatus verwiesen. Durch diese Strategie stellt der Roman nicht nur das Konzept der fiktionalen Autobiografie in Frage, sondern befürwortet auch das Konzept eines *relationalen Selbst*⁷ und der Unzuverlässigkeit. Beides, so postuliert der Text, ist am Ende glaubwürdiger in seiner Unzuverlässigkeit und Unbestimmtheit als die Referenzialität denn «[i]t is inevitable that each of us will be misunderstood»⁸.

Hinsichtlich der Text-Foto-Präsentation fällt im Hinblick auf die Anordnung und die Materialität auf, dass den Fotografien ein exzeptioneller und bedeutsamer Status verliehen wird. Nicht nur deren Druck auf Fotopapier im Gegensatz zum ansonsten auf recyceltem Papier gedruckten Text lässt sie optisch und materiell in den Vordergrund treten. Hinzu kommt, dass die betitelten Fotos, die Daisys

7 Paul John Eakin: *How Our Lives Become Stories. MAKING SELVES*. Ithaca 1999.

8 Carol Shields: *The Stone Diaries*. London 2008, S. 145.

Freunde und Verwandte zeigen, nicht in den Fließtext integriert wurden, sondern eine extra Einheit gleich eines Fotoalbums bilden. Mittels der Fotos wird so die Wahrnehmung und Rezeption gezielt präfiguriert, da der Leser selbst entscheiden kann, wie er mit diesen verfahren will.

Die Ko-Präsenz von Foto und Text führt insgesamt zu einem erhöhten Grad an Unbestimmtheit. So könnte man zunächst erwarten, dass die 26 inkludierten Fotos den Inhalt des Textes illustrieren oder zumindest auf diesen verweisen, folglich zu einer Reduktion von Komplexität und damit zu einer verstärkten Authentizität des Dargestellten führen. Doch gibt es: (1) Fotos, deren dargestellte Figuren nicht im Text erwähnt werden, (2) Fotos, auf die der Text explizit verweist und die den Text illustrieren sollen, die aber letztlich nicht mit der verbal übermittelten Nachricht kongruent sind und (3) Textpassagen, die auf Fotos verweisen, die nicht in der Fotokollektion auftauchen.⁹

Exemplarisch sollen nun Typ 1 (Kopräsenz Text-Foto) und Typ 3 (Präsenz Text-Absenz Foto) herausgegriffen werden. Unter den Fotos, welche nicht mit der textuellen Repräsentation übereinstimmen, wird vermehrt auf das Hochzeitsfoto von Daisys Eltern Cuyler und Mercy verwiesen, zum Beispiel indem Daisy das Aussehen ihrer Mutter mit dem ihres Vaters vergleicht.¹⁰ Im Textverlauf beschreibt auch Daisys Ziehmutter Clarentine das Foto. Dabei stellt sie im Gegensatz zu Daisy die Schönheit Mercys heraus und negiert damit Daisys Beschreibungen. Während Clarentine Mercy und Cuyler persönlich kannte und gemeinsame Erinnerungen mit ihnen verband, kann Daisy nur sekundär über Erinnerungsmedien Zugang zu ihren Eltern und deren Ehe gewinnen. Beide haben damit unterschiedlich präfigurierte Wahrnehmungen sowie daran geknüpfte unterschiedliche Erwartungen. Dies drückt sich in der variierenden Bildinterpretation aus. Hier zeigt sich die Unmöglichkeit einer neutralen Rezeption und einer objektiven Repräsentation.

Die Komposition von Foto und nicht kongruentem Text in Kombination mit kontrastiver Multiperspektivität erfüllt demnach in epistemologischer Hinsicht die Funktion, die Objektivität von Repräsentation und Rezeption in Frage zu stellen. Darüber hinaus problematisieren die Fotos das Konzept der Referenzialität (Erscheinungsbild Mercy and Cuyler) im Hinblick auf (intra-textuelle) Rezeptionsprozesse (Clarentine, Daisy). Die Indexikalität erlaubt also keine Schlussfolgerung auf Bedeutung: Zwar ist das Foto Zeuge eines bestimmten Moments, aber aus der Existenz kann nicht zwangsläufig auf die Bedeutung geschlossen werden, wodurch die fotografische Wahrheit und Verlässlichkeit von Erinnerungsmedien problematisiert wird. Zudem erfüllt die Kombination meta-fiktionale Funktionen im Sinn der ästhetischen Selbstreflexion, da insgesamt auch die Reliabilität der Einzelmedien in Frage gestellt wird. So bleibt es unklar, ob das vermeintliche Hochzeits-

9 Zentral sind die Fotos, die Daisy zeigen sollen; vgl. Shields, S. 51, S. 59, S. 60, S. 61, S. 284.

10 Ebd., S. 17.

foto von 1902 tatsächlich das Hochzeitsfoto ist, wenn doch intra-textuell behauptet wird, dass die Hochzeit erst 1903 stattfand.

Im Kontext meines zweiten Arguments sollen die graduell skalierten Formen der visuellen und verbalen Absenz als Beitrag zur Stabilisation von Fragmentarität, und der Betonung der Konstruktion von kohärentem Selbst und Authentizität zu Gunsten erhöhter Unbestimmtheit diskutiert werden.

Monika Schmitz-Emans hat eindrücklich darauf hingewiesen, dass Fotos nicht zeigen können, was sie nicht zeigen, Texte jedoch das Unsichtbare in Fotografien direkt markieren können. Damit wird eine Spannung aufgebaut zwischen einem sprachlich evoziertem Bild und der Abwesenheit dieses Bildes.¹¹ Mit anderen Worten können Fotografien also das Absente präsentifizieren, und sie können auf die Absenz des Präsentifizierten hinweisen; jedoch vermögen sie es nicht, Absenz zu repräsentieren. Dem Text ist es durch ästhetische Verfahren wie der Multiperspektivität oder Fokalisierung möglich, die Absenz von Daisy zu konstruieren. Die Fotos jedoch können Daisys Absenz nur *ex negativo* markieren und zwar durch die (1) fotografische Präsenz Anderer, während ihre fehlt, durch die (2) textuellen Referenzen auf die Fotos, die Daisy in verschiedenen Lebensaltern repräsentieren sollen,¹² und durch (3) längere Fotobeschreibungen der fehlenden Fotos.¹³

Die Absenz fotografischer Repräsentationen, welche durch ihre Absenz die Absenz der Ich-Erzählerin markieren, verweisen erstens auf die Verweigerung einer Selbst-Bezeugung und der damit verbundenen Selbstverwirklichung mittels Fotografien. Geht man mit Birgit Neumann davon aus, dass sich das gegenwärtige Ich durch eine Differenzenerfahrung von Vergangenheit und Gegenwart konstituiert, wird durch die fehlenden Fotos von Anfang an die Möglichkeit der Konstruktion eines stabilen und kohärenten Selbst verweigert. Daisy als Betrachter ihrer eigenen Bilder wird der Akt der Wiedererkennung in der Abbildung und die Evidenzierung im Betrachtungsprozess verweigert. Die nicht vorhandene Erkennung des Selbst im Foto zeigt, dass eine einzige, subjektive Sicht nicht in der Lage ist, viele verschiedene Sichtweisen zu ersetzen, die dem Selbst durch Mitgestaltung zur Entstehung verhelfen. Noch kann es einem Subjekt, welches sich als fragmentarisch und stets im Wandel begreift, gerecht werden. Das heißt, dass die Komplexität einer Person nicht in einem Foto eingefangen werden kann. Damit verweist die Absenz des Fotos auf die aktive Partizipation an der Flüchtigkeit des Selbst und stellt sich gerade als Möglichkeit dar, diesem gerecht zu werden und es ausdrücken zu kön-

11 Vgl. Monika Schmitz-Emans: Gespenster. Metaphern der Photographie in der Literatur. In: Annette Simonis (Hg.): *Intermedialität und Kulturaustausch. Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien*. Bielefeld 2009, S. 303–330, hier S. 313.

12 Vgl. Shields, S. 61.

13 Vgl. ebd., S. 51.

nen. Das lässt sich auch an den vielen besprochenen, nicht repräsentierten verschwommenen Fotos festmachen.¹⁴

Zweitens kennzeichnet die Absenz fotografischer Repräsentation die Verweigerung von Fremdbestimmung, die durch die fotografische Repräsentation ermöglicht wird. Laut Susan Sontag vergegenständlichen Fotografien, indem sie ein Ereignis oder eine Person in etwas verwandeln, das besessen werden kann.¹⁵ Das fehlende Foto von Daisy indiziert, dass sie kein klar definierbares Objekt ist, welches externalisiert und besessen werden kann. So erkennt sie am Ende selbst «that she belongs to no one»¹⁶. Auch der narrative Text erweckt qua Polyphonie diesen Anschein.

Drittens verweist das fehlende Foto auf das Bewusstsein, dass Präsenz durch Fotografie re-präsentiert und manifestiert wird, in Barthes Worten «die Zeugschaft der Photographie sich nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit bezieht»¹⁷. Präsenz transzendiert Materialität und Zeitlichkeit, da nur auf sie verwiesen werden kann. Das fehlende Foto im Kontext der anderen Fotos zeigt, dass sich Präsenz durch die Materialisierung im emphatischen Sinn konstituiert und erfahrbar wird, da die fotografische Präsenz der anderen Daisys fotografische Absenz markieren. Da Daisy jedoch anführt, dass die Abwesenden immer präsent seien¹⁸, referiert auch ihre Absenz letztlich immer auf ihre ideelle Präsenz.

Viertens drückt Daisys fotografische Absenz die Affirmation individueller Imagination und Unbestimmtheit aus, da das fehlende Foto den Leser herausfordert, sich Daisy in den verschiedenen Lebensphasen vorzustellen. Das Beifügen eines Fotos würde in diesem Fall die individuelle Kreativität untergraben. Wenn – so wie der Text in seiner Logik behauptet – jede erzählte Bezeugung eines Lebens ein Betrug ist, dann ergibt es keinen Sinn, ihn der Möglichkeit der Initiierung von Imagination zu berauben.

Im Hinblick auf den Medienstatus regt die Ko-Präsenz von Foto und Text einen Dialog über die Grenzen und Potenziale der Einzelmedien im Kontext der Identitätskonstitution und des Erinnerns an. *The Stone Diaries* reflektiert über den Status und die Beziehung zwischen Fotografie und anderen piktorialen Formen sowie dem narrativen Text. Durch die Medienkombination erweitert der Roman seine bereits bestehenden textuellen Strategien und ermöglicht damit, die den jeweiligen Einzelmedien zugrundeliegenden Prämissen hinsichtlich Funktion und Wirkung zu entlarven. Dadurch wird offengelegt, dass weder Fotos noch Texte natürliche, objektive, zuverlässige Zeugen der Vergangenheit, sondern stattdessen lückenhaft,

14 Vgl. ebd., S. 189 & S. 275.

15 Vgl. Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*. New York 2003, S. 81.

16 Shields, S. 281.

17 Barthes, S. 99.

18 Shields, S. 89 f.

konstruiert und immer subjektiv sind. Damit schafft *The Stone Diaries* Bewusstsein für die Grenzen der Repräsentation: Nicht alles kann abgebildet werden und sogar das allergewöhnlichste Leben wie das der Daisy Flett ist zu komplex und zu vielschichtig, um in einer Fotografie oder einer einzigen Erzählung repräsentiert zu werden. Erinnerungen und Erinnerungsmedien sind defizitär, sie unterliegen verschiedenen Interpretationen und Perspektiven sowie materialem Wandel und Verfall. Die Frage, welche der Text aufwirft – «what is the story of a life?»¹⁹ –, muss unbeantwortet bleiben.

Die Betrachtung hat gezeigt, dass die Medialisierung des literarischen Textes durch die Integration von Fotografien zu einer Diversifikation führt, indem die Bedeutungsangebote erhöht werden. Die integrierten Fotografien spielen nämlich nicht nur eine untergeordnete, illustrative Rolle, sondern fungieren als essenzieller und integraler Part der Bedeutungskonstitution.

Sie erfüllen in Zusammenarbeit mit dem Text mehrere Funktionen: (1) Sie betonen die Materialität des Zeichens, da die Fotos auf Fotopapier integriert sind, (2) sie leiten narrative Impulse ein, indem sie Figuren zum Nachdenken über das Sehen bewegen, (3) sie enthüllen die mit den jeweiligen Medien verbundenen Vorannahmen, (4) sie weisen auf die fehlende Selbstreferenz bezüglich der medialen Formen und dem Selbst als Externalisierung hin, (5) sie kritisieren gegenwärtige Obsessionen von totaler Repräsentier- und Sichtbarkeit, (6) sie verweisen auf die Involviertheit von Bildern in Machtkonstellationen und (7) sie fordern den Leser heraus aktiv am Prozess der Bedeutungskonstitution teilzunehmen. Folglich wird Literatur hier als kulturelles und soziales Meta-Medium angesehen²⁰, welche verschiedene Medien und deren Diskurse integriert, um über seine eigene Begrenztheit und Funktion innerhalb der Kultur zu reflektieren.

19 Ebd., S. 340.

20 Vgl. Gabriele Rippl: Stumme Augenzeugen – Funktionen erzählter Fotos in englischsprachigen postkolonialen trauma novels. In: Korte, Becker, S. 249–267, hier S. 267.

Michael Fleig

Bezüge zwischen den Musikvideos und Filmen von Michel Gondry

Zusammenfassung: Vorliegender Beitrag geht der Frage nach, inwiefern Michel Gondry als ein Auteur betrachtet werden kann, dessen Handschrift sich medienübergreifend durch sein Gesamt-Œuvre aus Musikvideos und Spielfilmen zieht. Der Fokus der Analyse liegt auf jenen Verbindungsstücken und Vorgehensweisen, durch die Elemente aus den Musikvideos in den Spielfilmen fortgeführt werden. Gondrys Debütfilm *HUMAN NATURE* (USA 2001) verweist insbesondere auf Strategien der Wiederaufnahme und des Ausbaus narrativer Versatzstücke aus den Musikvideos. Anhand weiterer Filmbeispiele wird gezeigt, wie Gondry seine Spielfilme durch aus seinen Musikvideos bekannte ästhetische Verfahren und Gestaltungsweisen prägt.

Der Begriff des Auteurs, wie er in der Filmwissenschaft als Ansatz verwendet wird, um diverse Filmkorpora als Œuvre eines bestimmten Regisseurs zu untersuchen, hat in den 1990er-Jahren auch Einzug in die Musikvideoforschung gehalten.¹ Die Vorstellung eines Musikvideoregisseurs als Filmemacher «mit mehr oder weniger deutlich erkennbarer persönlicher Handschrift»², mit eigenem Stil, der anhand filmischer Kategorien wie *Mise en Scène* und *Montage*, ebenso wie durch wieder-

1 Vgl. Herbert Gehr: *The Gift of Sound & Vision*. In: Herbert Gehr (Hg.): *Sound & Vision – Musikvideo und Filmkunst*. Frankfurt a. M. 1993, S. 22.

2 Marcus Stiglegger: *Splitter. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino*. In: Ders. (Hg.): *Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino*. Mainz 2000, S. 11.

kehrende Motive oder Themen zum Ausdruck kommt,³ macht ein Musikvideo zum ästhetischen Forschungsgegenstand, der sich nicht allein in seiner Funktion als Werbeträger für ein Musikstück begreifen lässt. David Fincher, Chris Cunningham, Jonathan Glazer, Spike Jonze und insbesondere Michel Gondry werden mittlerweile als klassische Musikvideo-Auteurs behandelt. Von ihnen realisierten Clips wird in wissenschaftlichen Untersuchungen zum Musikvideo viel Aufmerksamkeit geschenkt.⁴

Wesentlich weniger Beachtung hat bisher das Phänomen erfahren, dass viele Videoclipregisseure zunehmend auch Langfilme drehen. Daran schließt unweigerlich die Frage an, ob und wie sich die ‹Handschrift› solcher Musikvideo-Auteurs auch medienübergreifend manifestiert. Im Fall Gondry existiert umfangreiche Literatur zu seinen Videoclips, tiefergehende Auseinandersetzungen mit seinen mittlerweile acht Langspielfilmen und drei Dokumentationen gibt es bisher jedoch – zumindest im deutschsprachigen Raum – kaum.⁵ Daher ist es Ziel dieses Aufsatzes exemplarisch herauszuarbeiten, wie und in welcher Form der Regisseur in seinen Spielfilmen auf seine Musikvideos zurückgreift. Gondrys Spielfilmdebüt HUMAN NATURE (USA 2001) wird als ausführliches Beispiel dienen. Weitere Bezüge in den Folgefilmen können leider nur angeschnitten werden.

HUMAN NATURE als Weiterentwicklung dreier Björk-Musikvideos

HUMAN NATURE bildet geradezu eine Schnittstelle bei Gondrys Übergang vom Medium ‹Musikvideo› zum Medium ‹Film›. Vor allem mit drei Musikvideos, die Gondry gemeinsam mit der isländischen Sängerin Björk realisiert hat, zeigen sich auf mehreren Ebenen Überschneidungen: HUMAN BEHAVIOUR (GB 1993), ISOBEL (GB 1995) und BACHELORETTE (GB 1997). Im Wesentlichen können diese Clips als eine Trilogie gesehen werden, die sich um die Gegensätze zwischen Natur/Natürlichkeit und Kultur/Zivilisation/Stadt dreht.⁶ Diese Oppositionen bestimmen auch die Handlung von HUMAN NATURE um die drei Protagonisten Dr. Nathan Bronfman (Tim Robbins), Puff (Rhys Ifans) und Lila (Patricia Arquette). Nathan, der in einem sehr disziplinierten Elternhaus aufwächst, ist Verhaltensforscher und will beweisen, dass auch Tieren menschliche Manieren antrainiert werden kön-

3 Vgl. Stiglegger, S. 15 f.

4 Vgl. Henry Keazor, Thorsten Wübbena: *Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. Bielefeld 2005.

5 Eine Übersicht über Gondrys Gesamtwerk findet sich auf: <http://www.michelgondry.com> (21.05.2016).

6 Vgl. Henry Keazor: Emotional Landscapes. Die Musikvideos von Michel Gondry und Björk. In: Jörn Peter Hiekel, Manuel Gervink (Hgg.): *Klanglandschaften: Musik und gestaltete Natur*. Hofheim 2009, S. 48.

nen. Lila ist eine junge Frau, die unter abnormaler Behaarung leidet, und deswegen ein Eremitendasein gewählt hat. Da sie aber den dringenden Wunsch nach einem menschlichen (Sexual-)Partner nicht mehr unterdrücken kann, geht sie zurück in die Stadt und beginnt eine Beziehung mit Nathan, vor dem sie jedoch ihre animalische Behaarung durch tägliche Rasur geheim hält. Gemeinsam entdecken sie den seit seiner Kindheit als eine Art Affenmensch im Wald lebenden Puff. Der alles Unzivilisierte verachtende Nathan nimmt Puff in sein Labor mit, um ihn gesellschaftsfähig zu machen. Nachdem Lila jedoch von Nathan aufgrund ihrer animalischen Behaarung abserviert worden ist, befreit sie Puff, um mit ihm gemeinsam wieder im Wald zu leben.

Die Eröffnungssequenz zeigt eine Waldlandschaft, in der zwei Mäuse vor einer Krähe flüchten. Schließlich fliegt die Krähe gegen einen Baum und sucht das Weite. Die letzte Einstellung zeigt die Mäuse, die hinter diesem Baum hervorkommen sowie ein Paar Füße in Wanderstiefeln, das regungslos neben den Kleintieren liegt. Obwohl zu Anfang des Films präsentiert, ereignet sich das Gezeigte innerhalb der chronologischen Erzählung erst kurz vor dem Ende. Im Plot wird dieser Moment entsprechend später wiederholt als Nathan auf seine ehemalige Freundin Lila und Puff trifft, die mittlerweile gemeinsam als Waldbewohner leben. Streit bricht aus und Puff erschießt Nathan mit dessen Waffe. Neben dem zu Boden gesunkenen Körper laufen die Mäuse vorbei. Somit stellt sich heraus, dass die in der Eingangssequenz zu sehenden Füße dem toten Nathan gehören. Im Videoclip zu HUMAN BEHAVIOUR ist eine ganz ähnliche Einstellung zu sehen: ebenfalls ein Paar Füße in Stiefeln, das regungslos neben einem Baum liegt. Später im Clip – die präsentierte Abfolge der Szenen entspricht auch hier nicht ihrer kausalchronologischen – ist zu erfahren, dass diese Stiefel einem Jäger gehören, der von einem mannsgroßen Teddybären niedergeprügelt worden ist. Obwohl das Video ein fixes Set an Figuren und einen gleichbleibenden Handlungsort aufweist, lässt sich dessen Inhalt nur begrenzt im Sinne einer Narration lesen. Die Bilder weisen eine nach Altrogge höchstens mittlere visuelle Binnenstruktur auf.⁷ Das Niederschlagen des Jägers durch den Bären, der dabei als ‚Verteidiger des Waldes‘ fungiert, ist vom restlichen Geschehen unabhängig. In HUMAN NATURE wird dieses narrative Versatzstück um einen Aggressor, der von einem Waldbewohner ausgeschaltet wird, in ein umfassenderes kausallogisches Narrativ eingefügt und findet seinen Abschluss gleichermaßen im Motiv der Stiefel.

Die Nähe des Films HUMAN NATURE zum Videoclip HUMAN BEHAVIOUR ist allein schon über Titel und Songtext gegeben. Im Text besingt Björk die Unberechenbarkeit menschlichen Verhaltens. Gondry stilisiert im Clip den Wald als rohes Stück Natur, in dem die Sängerin als von anderen Menschen abgeschottetes Indivi-

7 Vgl. Michael Altrogge: *Tönende Bilder. Interdisziplinäre Studie zu Musik und Bildern in Videoclips und ihrer Bedeutung für Jugendliche*. Bd. 2 (= Das Material: Die Musikvideos), Berlin 2001, S. 38.

duum lebt. Diese Inszenierung des Waldes als Refugium setzt sich im Video zu ISOBEL fort, in dem Björks Figur entsprechend dem Refrain des Liedtextes («my name isobel: married to myself, my love isobel: living by herself»⁸) scheinbar mit sich selbst im Einklang in einer Waldumgebung gezeigt wird.

Auch im Clip zu BACHELORETTE bildet der Wald zunächst den Lebensraum der von Björk dargestellten Heldin, die dort ein mit «My story» betitelt Buch entdeckt. Nach dem Öffnen beginnt es, selbstständig *eine* mögliche Lebensgeschichte der Protagonistin zu schreiben. Die Frau begibt sich sodann in die Großstadt, um das Buch verlegen zu lassen. Ihre Biografie wird ein Verkaufshit und sogar als Theaterstück aufgeführt. Da diese Entwicklung Teil der Lebensgeschichte ist, ist sie ebenfalls im Buch auffindbar beziehungsweise wird ebenfalls in der intradiegetischen Dramenadaption mitaufgeführt, was einem Mise en Abyme gleichkommt. Ferner wird angedeutet, dass die Frau – wohl die titelgebende Bachelorette – eine Beziehung mit ihrem Verleger beginnt. Während das Buch eine glückliche Beziehung vorschreibt, wird im Video über Zeitungsschlagzeilen das Ende der Romanze verkündet, woraufhin sich das Buch von selbst löscht und die Besucher und der Raum der Theateraufführung von Pflanzen überwuchert werden. Die Natur scheint sich die Bachelorette zurückzuholen und so endet das Video mit dem, was in der Zeitung als Unterschlagzeile schon vorweggenommen worden ist: «Bachelorette finds herself wandering in the woods»⁹. Es liegt nahe, bei den jeweils von Björk dargestellten Personen in den drei Videos dieselbe Figur zu vermuten, die zunehmend von menschlichen Reizen (Partnerschaft, Erfolg) verführt wird und ihren Weg in die Zivilisation findet, der letztlich jedoch zum Scheitern verurteilt ist. Hierfür spricht auch Björks eigene Interpretation: «Bachelorette is a logical follow up: Isobel has become a grown up woman who calls her sometimes cruel lovers into account»¹⁰.

Ebendiese Figur scheint in der Erzählung von HUMAN NATURE wieder aufgegriffen zu werden. Zwischen Lila und Björks Figur existieren deutliche Parallelen. Um dem Argwohn ihrer Mitmenschen aufgrund ihrer affenähnlichen Behaarung zu entgehen, entscheidet sich Lila für ein Leben unter den Tieren des Waldes, dessen Vorzüge sie in einer musicalartigen Szene besingt, die besonders in Kombination mit der artifiziell wirkenden Farbgestaltung an Disneys SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (USA 1937, R: David Hand u. a.) erinnert. Auch kappt sie nicht sämtliche Verbindungen zur Menschenwelt, sondern schreibt über ihr Leben in der Wildnis ein Buch, das in der Stadt ein Bestseller wird. Der Drang nach einem menschlichen Partner führt Lila schließlich zurück in die Zivilisation. Dass Lila in

8 ISOBEL, DVD *DIRECTOR'S SERIES, VOL. 3 – THE WORK OF DIRECTOR MICHEL GONDRY*. Palm Pictures 2003, TC 00:01:02–00:01:11.

9 BACHELORETTE, DVD *DIRECTOR'S SERIES, VOL. 3 – THE WORK OF DIRECTOR MICHEL GONDRY*, TC 00:03:43; vgl. auch Keazor, Wübbena 2005, S. 93.

10 <http://www.bjork.com/videogallery> (o. A.), zit. in: Keazor, Wübbena 2005, S. 92.



1–4 von oben nach unten: (Abb. 1) Still aus HUMAN BEHAVIOUR; (Abb. 2) Pendant in HUMAN NATURE; (Abb. 3) Still aus BACHELORETTE; (Abb. 4) Pendant in HUMAN NATURE

der harmonischen Gesangsszene noch kindlich unbedarft wirkt, bald darauf aber ihr Bedürfnis nach Sexualität entdeckt, korrespondiert ebenfalls mit der oben von Björk beobachteten Entwicklung in den Videos, wonach Isobel in BACHELORETTE eine erwachsen gewordene Frau ist, die nach einem Liebhaber verlangt. Allerdings ist es nicht ihr Verleger, sondern der über ihre Kosmetikerin vermittelte Verhaltensforscher Nathan, mit dem Lila eine Beziehung beginnt. Dieser Unterschied lässt in der Geschichte von HUMAN NATURE ein selbstreflexives Moment aufblitzen, durch das die sich über die Björk-Videos erstreckenden, narrativen Veratzstücke nicht nur verdichtet neu erzählt werden, sondern auch intradiegetisch ein Bewusstsein dafür zu bestehen scheint, dass sich ein ähnliches Geschehen schon einmal ereignet habe. Wenn Lila betont, dass sie trotz ihrer Tätigkeit als Naturschriftstellerin kein anderes menschliches Wesen zu Gesicht bekommen hat, und dies ausdrücklich auch für ihren Verleger geltend macht, wirkt dies, als wolle sie den Fehler der Bachelorette nicht wiederholen. Doch ihre Beziehung zu Nathan ist letztlich nicht weniger unglücklich.

Die Bezüge von Gondrys Debütspiel- film zu den drei Videos werden über inhaltliche hinaus durch diverse explizite visuelle Anleihen verstärkt. So ist etwa Lilas Leben im Wald ebenso kulis- senhaft und unwirklich inszeniert, wie der Wald in den Musikvideos. Auch ihre

Hütte ist klar als artifizielles Modell zu erkennen. Dabei handelt es sich um eine ähnlich schräge Holzhütte, wie sie in HUMAN BEHAVIOUR und BACHELORETTE zu sehen ist. Alle Behausungen dürften der Titelillustration von Henry David Thoreaus Buch

Walden or life in the woods aus dem Jahr 1854 nachempfunden sein.¹¹ Nachdem Lila und Puff gemeinsam in den Wald zurückgekehrt sind, schwimmen sie durch eine Flusskulisse, die sich in ähnlicher Weise schon in *HUMAN BEHAVIOUR* und *ISOBEL* findet. Lilas Voice-over über ihren Erfolg als Autorin wird von Bildern begleitet, die an *BACHELORETTE* angelehnt sind (Abb. 1).

Letztlich kann Gondry jedoch keineswegs als vorbehaltloser Kultur- und Zivili-sationskritiker zugunsten eines Entwurfs paradiesähnlicher Naturhaftigkeit begrif-fen werden. Sowohl in den ›Björk-Clips›¹² als auch in *HUMAN NATURE* wird die Gegenüberstellung mit diversen Ambivalenzen durchzogen, wodurch eine eindeu-tige Positionierung vermieden wird.

Die weiteren Spielfilme

Während Gondry in *HUMAN NATURE* den ersten Schritt vom Musikvideo- zum Spielfilmregisseur unternimmt, indem er narrative Ansätze aus seinen Clips zitiert und sich ebenso stilistisch (die demonstrative Künstlichkeit der Kulissen) wie visu-ell auf diese bezieht, findet sich in seinen folgenden Filmen die Anknüpfung an die Videoarbeiten nicht mehr so deutlich auf narrativer¹³, dafür verstärkt auf visueller beziehungsweise stilistischer Ebene.

Das auffälligste Charakteristikum, durch das sich die weiteren Filme problemlos als ›Gondryfilme‹ zu erkennen geben, kann man wohl am besten als ›Bastelästhe-tik‹ beschreiben. Wie bereits die Musikvideos weisen auch die Filme eine Vielzahl an Objekten, Kulissen und Effekten (insbesondere Stop-Motion) auf, die offensiv ihre Materialität ausstellen. Meist wird ihre einfallsreiche Konstruktion aus einfa-chen Stoffen betont – bevorzugt Karton oder Zellophan. Dieser ›Bastelcharakter‹ bezieht sich nicht nur auf die *Mise en Scène* – wie in *HUMAN NATURE*, *THE WE AND THE I* (USA/GB/F 2012) und *L'ÉCUME DES JOURS* (F 2013) –, sondern wird teilweise auch intradiegetisch aufgegriffen; besonders gut zu sehen in *LA SCIENCE DES RÊVES* (F 2006) und *BE KIND REWIND* (USA/GB 2008).¹⁴

11 Vgl. Keazor, Wübbena 2005, S. 93.

12 Vgl. Keazor, S. 50.

13 Sucht man weitere inhaltliche Parallelen zwischen Gondrys Spielfilmen und Musikvideos, kann man auf die vielen surrealen Szenen verweisen. Zwar gehören surrealistische Verfahren zum grundsätzlichen Gestaltungsinventar des Musikvideos, sie sind in den Clips von Gondry jedoch besonders häufig und in ausgefallener Form vertreten; vgl. Nanette Rißler-Pipka: *Der Traum vom Surrealismus bei Švankmajer und Gondry*. In: Dies. (Hg.): *Der Surrealismus der Mediengesell-schaft*. Bielefeld 2010, S. 255–266; Markus Altmeyer: *Die Filme und Musikvideos von Michel Gon-dry*. Marburg 2008.

14 Als eine Inspiration für diese ›Bastelästhetik‹ verweist Gondry auf die Werke des russischen Trick-filmers Yuri Norstein; vgl. Keazor, S. 49.



5 Traumsequenz aus LA SCIENCE
DES RÊVES

Gondry greift ferner immer wieder auf Elemente aus seinen Musikvideos zurück, indem er ausgewählte Motive und Objekte zitiert. In *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* (USA 2004) findet sich zum Beispiel das Modellflugzeug aus *MUSIC SOUNDS BETTER WITH YOU* (F 1998), in *LA SCIENCE DES RÊVES* die Riesenhand aus *EVERLONG* (USA 1997) oder in *L'ÉCUME DES JOURS* das vor ihrem Besitzer davonlaufende Paar Schuhe aus *DEADWEIGHT* (USA 1997) wieder.¹⁵ Zudem zeigt sich in Gondrys Filmen der Einfluss seiner Tätigkeit als Musikvideoregisseur, wenn einzelne Segmente selbst unmittelbar an Musikvideos denken lassen. So etwa, wenn in *LA SCIENCE DES RÊVES* der Protagonist Stéphane (Gael García Bernal) in einer Traumsequenz erst das Büro seines Chefs übernimmt und dann aus dem Fenster springt, um sich mit schwimmenden Bewegungen durch ein aus Kartonagen gebasteltes Großstadtmodell zu bewegen (Abb. 2). In diesem Beispiel ist es die surrealistische, eben traumartige Atmosphäre, welche die Szene prägt und in Kombination mit der erst treibenden, dann sanfteren Musik an einen Videoclip erinnert.¹⁶

Gondrys Spezialität als Musikvideoregisseur besteht allerdings darin, in ausgefeilten Konzeptclips die Struktur der Ton- und die der Bildebene präzise aufeinander abzustimmen,¹⁷ was Guilia Gabrielli als «an attempt to create a kind of visual music»¹⁸ beschreibt. Durch selbiges Verfahren sieht Carol Vernallis auch den kompletten Film *ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND* geprägt, wenn sie kons-

15 Über die reine Erinnerung an das entsprechende Musikvideo hinaus, wäre weiter danach zu fragen, wie die Kenntnis des Musikvideos beim Rezipienten eine zusätzliche Interpretationsebene ermöglicht.

16 DVD *SCIENCE OF SLEEP – ANLEITUNG ZUM TRÄUMEN*. Universal Pictures, Prokino 2007, TC 00:14:29–00:15:19.

17 Vgl. Guilia Gabrielli: The Analysis of the Relation between Music and Image. The Contribution of Michel Gondry. In: Henry Keazor, Thorsten Wübbena (Hgg.): *Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video*. Bielefeld 2010, S. 89–109. Gondrys bekannteste Clips, an denen diese Strategie zu erkennen ist, sind *AROUND THE WORLD* (GB 1997), *STAR GUITAR* (USA/GB 2001) und *THE HARDEST BUTTON TO BUTTON* (GB 2003).

18 Gabrielli, S. 99.

tatiert: «*Eternal Sunshine* is structured as a lattice of sound-image connections»¹⁹; oder auch: «The film resembles music video at higher structure levels. It divides into segments that work like inset music videos, each organized by unique visual and aural principles.»²⁰ In seiner gesamten Ton-Bild-Struktur, «strongly shaped by music video aesthetics»²¹, verfügt der Film zwar über eine ausgeprägte Geschichte, diese ist aber recht unkonventionell erzählt. Hier ist es nicht hauptsächlich die visuelle Ebene, die einen Erzählfluss erzeugt, indem mittels Bildmontage Einstellungen und Szenen sinnstiftend kombiniert werden. Stattdessen bringt primär die Bild-Ton-Kopplung eine eher emotionale als kognitive Bedeutsamkeit hervor: «What we can say is that music videos and this film accomplish different things and create different effects than do classical Hollywood films. [...] *Eternal Sunshine* contains many moments when the soundtrack seems to hold the answer, when it drives the image.»²²

Wie die Beispiele deutlich machen, kann Michel Gondry nicht nur als Musikvideo-Auteur betrachtet werden, sondern ebenso medienübergreifend als Musikvideo-Spielfilm-Auteur. Er speist seine Filme mit Bildern, Motiven, Themen und stilistischen Elementen, die bereits für seine Videoclips charakteristisch sind. Dies geht von der Zitation narrativer Versatzstücke aus den Videos über direkte visuelle Reminiszenzen und die Fortführung seiner in den Videos etablierten «Bastelästhetik» bis hin zur Übernahme der für ihn als typisch geltenden Strategie expliziter Ton-Bild-Korrelationen.

19 Carol Vernallis: Music video, songs, sound: experience, technique and emotion in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. In: *Screen* 3, 2008, S. 279.

20 Vernallis, S. 284.

21 Ebd., S. 279.

22 Ebd., S. 296.

Sebastian Nestler

Rehabilitierung durch Remythologisierung? Zur Reinszenierung von Mythen des Radsports in der *Fixed-Gear-Szene*

Zusammenfassung: Vor dem Hintergrund zahlreicher Dopingskandale im Radsport der Gegenwart widmet sich der Artikel der subkulturellen Wiederaufführung von Mythen des Radsports in Online-Videos. Es wird gezeigt, wie der Radsport durch Doping als Strukturzwang eines Medienspektakels entmythologisiert wurde. Daran anschließend wird diskutiert, ob und inwiefern es gelingen kann, den Radsport durch mediale Remythologisierung gegen seine Spektakularisierung und Kommerzialisierung zu verteidigen und zu rehabilitieren.

«Was in der Tour verdorben ist, ist die Basis, die ökonomischen Motive, der letztliche Profit der Prüfung, der Generator ideologischer Alibis.»¹

Mediatisierung

Folgen wir dem Luhmann'schen Diktum, dass wir das, was wir über unsere Gesellschaft beziehungsweise über die Welt, in der wir leben, wissen, durch die Medien wissen,² so sind auch Sportereignisse ohne ihre Mediatisierung kaum denkbar. Die

1 Roland Barthes: Die Tour de France als Epos. In: Gerd Hortleder, Gunter Gebauer (Hgg.): *Sport – Eros – Tod*. Frankfurt a. M. 1986, S. 25–36, hier S. 33.

2 Vgl. Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1996, S. 9.

Geschichte des Radsports belegt dies eindrucksvoll, werden hier doch viele Veranstaltungen erst für die Medien «erfunden». Bereits Ende des 19. Jahrhunderts werden die Verflechtungen von Sport und Medien deutlich sichtbar, die sich auch als «Abhängigkeit von der Presse»³ beschreiben lassen. Beispielhaft sei das Rennen Paris–Roubaix genannt, das 1896 zum ersten Mal ausgetragen wird, um das 1895 in Roubaix errichtete Velodrom zu bewerben. Auch die Tour de France wird 1903 von der Sportzeitung *L'Auto* ins Leben gerufen, um die eigene Auflage zu steigern, gleiches trifft für den Giro d'Italia und die *Gazzetta dello Sport* zu. Schließlich entdeckt auch der Film den Radsport, der von Beginn an durch das Narrativ der «Utopie der Bestzeit»⁴ geprägt ist, und so in diesem auf Dramatisierung ausgerichteten Medium leicht Anschluss findet. Dokumentationen wie Jørgen Leths *EN FORÅRS-DAY I HELVEDE* (A Sunday in Hell, DK 1977), Michael Pfleghars *GIRO D'ITALIA – DIE HÄRTESTE SHOW DER WELT* (BRD/I 1975) oder Pepe Danquart und Werner Schweizers *HÖLLENTOUR* (D 2004) zeugen hiervon. Im Jahr 2007 jedoch führt der Dopingskandal um das Team Telekom dazu, dass gerade in Deutschland der Radsport seine Popularität einbüßt. ARD und ZDF ziehen sich aus der Liveübertragung wichtiger Radsportereignisse zurück und überlassen Privatsendern wie Eurosport das Feld. 2013 erreicht die globale Popularität des Radsports aufgrund des Dopingskandals um Lance Armstrong ihren bisherigen Tiefpunkt. Gleichzeitig lässt sich jedoch beobachten, dass jenseits des medialen Mainstreams und der offiziellen Vertretung des Radsports durch die Union Cycliste Internationale (UCI) dessen Popularität weiter besteht, wenn sie nicht sogar, durch die Skandale herausgefordert, einen neuen Schub erlebt. Interessant hierbei ist vor allem die große Aktivität, mit der fast täglich neue, alternative Repräsentationen des Radsports im Internet produziert werden, die sich durch eine intensive Hingabe an das Sujet und zunehmende Professionalität auszeichnen. Hat das Doping als Strukturzwang des Radsports diesen in Misskredit gebracht und seine Mythen zerstört, ihn also *entmythologisiert*, so lassen sich seine alternativen medialen Repräsentationen auch als Strategien zur Rehabilitierung des Radsports durch seine *Remythologisierung* verstehen.

Mythologisierung

Die Mythologisierung des Radsports exemplifiziert Roland Barthes an der Tour de France.⁵ Dabei versteht er den Mythos als eine Aussagepraxis, die essentialisiert und enthistorisiert, indem sie Signifikant und Signifikat in eine scheinbar

3 Rüdiger Rabenstein: *Radsport und Gesellschaft. Ihre sozialgeschichtlichen Zusammenhänge in der Zeit von 1867 bis 1914*. Hildesheim, München, Zürich 1996, S. 17.

4 Rabenstein, S. 18.

5 Vgl. Barthes 1986.

natürliche Beziehung zueinander setzt, wodurch sie die Dialektik menschlicher Tätigkeit unterschlägt und alles «als ein harmonisches Bild von Essenzen»⁶ präsentiert, in welchem Geschichte zur ‚Natur‘ wird. So erfüllt der Mythos auch eine entpolitisierende Funktion und zielt auf eine unveränderbare Ordnung der Welt ab. Bedeutende Mythen des Radsports sind die archetypischen Erzählmuster von ‚Mann gegen Mann‘ und ‚Mann gegen Natur‘.⁷ Kaum eine Erzählung über den Radsport kommt ohne diese Archetypen aus, die der Konstriktion von Helden dienen. Hierzu wird auch die Natur personalisiert, indem die geografischen Eigenheiten eines Radsportereignisses als «vor allem körperliche Persönlichkeiten, aufeinanderfolgende Feinde»⁸ dramatisiert werden. So gehören Berge und Passstraßen wie beispielsweise der Mont Ventoux oder das Stilfser Joch (Stelvio) zu den Königsetappen der Großen Rundfahrten, so ist Paris–Roubaix aufgrund seiner riskanten Kopfsteinpflasterpassagen der Höhepunkt der Frühjahrsklassiker.

Motiviert wird diese Mythenbildung durch das Extreme. Von Beginn an fordern «Presse und Zuschauer [...] Rekorde und ‚gigantische‘ Leistungen, die sie miterleben wollen.»⁹ Die mythenbildende Personalisierung und Theatralisierung des Radsports führen im Sinne einer Gesellschaft des Spektakels¹⁰ dazu, dass an die Stelle der unmittelbaren Erfahrung spektakuläre Bilder treten, die sich von jedem Aspekt des unmittelbaren (Er-)Lebens abkoppeln. Vor dem Hintergrund dieser allgemeinen Entfremdung wird ‚der radfahrende Held‘ zum *Heldendarsteller*, der im Dienste der Mythenbildung vor allem für spektakuläre Bilder zu sorgen hat. Mit Dave Boothroyd lässt sich das Medienspektakel auch als Ausdruck des Extremen begreifen. Boothroyd behauptet für westliche Gesellschaften eine generelle und unbeschränkte Konnektivität innerhalb einer *tele*-visuellen Kultur, die zu einem Kurzschluss von verschwenderischem Konsum und Intensivierung des Erlebens führt. Hier werden Konsum und Erleben in extremer Weise gesteigert, wodurch die Grenzen des Konsumier- und Erlebbaren unaufhörlich expandieren, was wiederum dazu führt, dass das Extreme zu einer ‚allgemeinen kulturellen Währung‘ im Alltag wird.¹¹ Das Extreme ist nun keine Ausnahmeerscheinung mehr, sondern banalisiert sich der Tendenz nach selbst. Infolgedessen sind Unzufriedenheit und Langeweile konstitutive Elemente des Konsumkreislaufs, die nur durch eine noch

6 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a. M. 2003, S. 130.

7 Wenn hier hauptsächlich von Männern die Rede ist, so ist dies der eklatanten Unterrepräsentation von Frauen im (Profi-)Radsport geschuldet. Zu den bedeutenden Wettkämpfen der Männer existieren fast keine Pendanten bei den Frauen. Daher werden die hier besprochenen Mythen männlich identifiziert.

8 Barthes 1986, S. 27.

9 Rabenstein, S. 96.

10 Vgl. Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg 1978.

11 Vgl. Dave Boothroyd: *Cultural Studies and the Extreme*. In: Gary Hall, Clare Birchall (Hgg.): *New Cultural Studies: Adventures in Theory*. Edinburgh 2006, S. 274–291.

weiter reichende Expansion des Extremen kurzzeitig verdrängt werden können. In dieser Weise charakterisiert Boothroyd einen «ästhetisierten Hyperkonsumismus», der unauflösbar an visuelle Repräsentationen geknüpft ist: «extreme culture is always a matter of the connections which link one image of extremity to the next»¹².

Entmythologisierung

Mit Blick auf die Unterschlagung der Dialektik menschlicher Tätigkeit durch den Mythos wird verständlich, warum Doping, obwohl traditionell im Radsport tief verwurzelt,¹³ ein Sakrileg ist. Entweder gelingt es den Fahrern, immer neue Höchstleistungen durch ihre Form zu erreichen, oder sie müssen auf den sogenannten *jump* hoffen, «ein wahrer elektrischer Stromstoß, der ruckartig bestimmte von den Göttern geliebte Fahrer erfasst und sie dann übermenschliche Leistungen vollbringen lässt»¹⁴. Der menschliche Versuch, den *jump* durch Doping zu erzwingen, ist, «als stehle man Gott das Vorrecht des Funkens»¹⁵.

Doch gelingt es weder mit bloßer Form noch mit dem unkalkulierbaren *jump*, Höchstleistungen in der von einer Gesellschaft des Spektakels erwarteten Regelmäßigkeit zu erbringen. In dieser «Welt des totalen Wettkampfs»¹⁶ ist Doping eine strukturelle Notwendigkeit, eine «dialektische Lösung», damit der Radsport in den Kreisläufen eines ästhetisierten Hyperkonsumismus anschlussfähig ist. Für den spektakularisierten (Hoch-)Leistungssport besitzt Doping daher den Status einer «brauchbaren Illegalität». Wo «Meldungen über Normverstöße heute zur tagtäglichen Routine der Sportberichterstattung»¹⁷ gehören, ist Doping mittlerweile als Pauschalunterstellung eine Konstante in der (medialen) Kommunikation über Sport.¹⁸

Wird der Gebrauch von Doping jedoch öffentlich, zeigt sich, wie theatralisch Sportspektakel sind: Wie auf der Theaterbühne muss nicht nur «das Gute» mittels eines/einer Helden/Heldin, sondern auch «das Böse» personifiziert werden, um medial anschlussfähig zu sein. So braucht es nicht nur einen Eddy Merckx als größten Rennfahrer der Radsportgeschichte, sondern auch einen Lance Armstrong als größten Dopingsünder. Im Sinne Jean Baudrillards¹⁹ sind die Mythen des Radsports eine Simulation im Kontext der Hyperrealität, in der die Unterscheidung von Rea-

12 Boothroyd, S. 286.

13 Vgl. Rabenstein, S. 171–177.

14 Barthes 1986, S. 28.

15 Ebd., S. 29.

16 Ebd., S. 32.

17 Karl-Heinrich Bette: Kollektive Personalisierung im Dopingdiskurs. In: Ders.: *Sportsoziologische Aufklärung. Studien zum Sport der modernen Gesellschaft*, Bielefeld 2011, S. 111–129, hier S. 111.

18 Vgl. Bette.

19 Vgl. Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Berlin 1978.

lität und ihrer Repräsentation implodiert, weshalb die Hyperrealität eine Sphäre «ohne Ursprung oder Realität»²⁰ ist, in der das Reale mittels einer Simulation durch *Zeichen* des Realen ersetzt wird. Da jedoch jede Gesellschaft zu ihrer Legitimation notwendigerweise des Realitätsprinzips bedarf, muss die Simulation unsichtbar bleiben. Ist dies nicht mehr der Fall, wird also Doping öffentlich, dann sieht man «keine Kämpfer mehr, nur noch Radproletarier bei einem dubiosen Job»²¹.

Remythologisierung

Auf diese Situation reagieren seit einiger Zeit Repräsentationen des Radsports auf zahlreichen *Social-Media*-Plattformen und Blogs sowie teilweise auch in Film- und Printformaten. Amateure und wenige Amateurrinnen inszenieren sich dabei, wie sie scheinbar allein durch ihre Form die Kämpfe von «Mann gegen Mann» und «Mann gegen Natur» für sich entscheiden. Hier werden insbesondere drei Mythen des professionellen Radsports (wieder) aufgeführt: die «einsamen Helden», die «Aristokraten der Bahn» sowie die «Vagabunden der Straße». Verbunden sind diese drei Mythen durch den «Urmythos» der Hypermaskulinität, der maßgeblich durch Henri Desgrange, den Begründer der Tour de France, geprägt wurde. Desgrange verbot für die Tour de France bis ins Jahr 1937 Gangschaltungen, weil diese das Radfahren erleichterten. Für ihn hatte die Tour de France idealerweise nur einen Gewinner, nämlich einen einzigen Überlebenden. Daher waren zur Aufrechterhaltung des Mythos der Hypermaskulinität Erleichterungen in Form technischer Weiterentwicklungen untersagt.²² Dieser Mythos wird nun wieder aufgegriffen, indem in allen hier vorgestellten Repräsentationen mit sogenannten *fixed gear bikes* gefahren wird. Diese im Bahnradsport genutzten Räder, die auch auf der Straße insbesondere von Fahrradkurieren und Subkulturen in deren Umfeld gefahren werden, besitzen nur einen einzigen Gang und darüber hinaus keinen Freilauf. Daher rotieren die Pedale, solange sich die Räder drehen. Ein Laufenlassen wie bei konventionellen Straßenrennrädern ist nicht möglich. Dadurch erhöht sich der Schwierigkeitsgrad der im Folgenden beschriebenen Fahrten um ein Vielfaches.

Der Mythos des «einsamen Helden» bezieht sich primär auf den Kampf von «Mann gegen Natur» und hat bereits seinen Hauptprotagonisten gefunden: Der Schweizer Patrick Seabase zeigt beispielsweise in den Online-Videos SEABASE – GALIBIER²³ und SEABASE VS STELVIO²⁴, wie er im Alleingang Alpenpässe der Tour

20 Baudrillard, S. 7.

21 Peter Sloterdijk: «Hundsgewöhnliche Proletarier». In: *Der Spiegel* 28, 2008.

22 Vgl. Robert Penn: *It's All About the Bike. The Pursuit of Happiness on Two Wheels*, London, 2010, S. 98.

23 <http://vimeo.com/59996430> (14.07.14).

24 <http://vimeo.com/14930896> (14.07.14).

de France und des Giro d'Italia bezwingt. Es existieren noch weitere Clips mit Längen bis zu rund fünf Minuten, die ihn bei ähnlichen Aktionen zeigen. Diese sind so spektakulär inszeniert, dass Seabase bereits in der *Schweizer Illustrierte*²⁵ portraitiert wurde. Ferner tritt in manchen Videos Red Bull als Sponsor, zu sehen auf Seabases Sportbekleidung, auf. In dieser Disziplin kann Seabase als Pionier gelten, der mittlerweile Nachahmer²⁶ gefunden hat.

Weitaus zahlreicher treten die ‹Aristokraten der Bahn› auf. Dieser Mythos hat seine Ursprünge im späten 19. Jahrhundert, als der Radsport hauptsächlich auf der Bahn ausgetragen wurde. Mittlerweile findet sich der professionelle Bahnrad sport zwar kaum noch in den Medien, doch erfährt er als mediales Randphänomen in den Subkulturen der Fahrradkurierszene seit einigen Jahren eine erhöhte Popularität. Es werden sogenannte Kriterien ausgetragen, schnelle Radrennen auf kurzen Rundkursen von etwa 1.000 Metern, die es zwischen 20- und 30-mal zu befahren gilt. Hier ist allen anderen Veranstaltungen voran das *Red Hook Criterium*²⁷ zu nennen. Dieses Rennen fand erstmalig nachts und ohne offizielle Genehmigung 2008 in Brooklyn statt. Was als Spaß für die lokale Kurierszene begann, hat sich mittlerweile dergestalt professionalisiert, dass im Rahmen einer *World Series* pro Jahr je ein Rennen in Brooklyn, Barcelona und Mailand ausgetragen wird. Durch großes Sponsorenaufgebot unterstützt, starten pro Rennen mittlerweile 100 und mehr Fahrer/-innen. Gibt es über das erste Rennen nur ein ca. 20-sekündiges Videodokument²⁸, so kursieren gegenwärtig bereits kurz nach den Rennen eine Vielzahl von mal mehr, mal weniger professionell gestalteten Videos im Internet.²⁹ Interessant mit Blick auf Verbindungen zwischen Amateur- und Profisport ist, dass auch einige Profis das *Red Hook Criterium* fahren, was einen Verstoß gegen Regel 1.2.019 der UCI darstellt, die ihren Fahrern und Fahrerinnen die Teilnahme an Amateurveranstaltungen untersagt. In einem offenen Brief an den Präsidenten von USA Cycling weist David Trimble, Veranstalter des *Red Hook Criterium*, auf das Potenzial solcher Veranstaltungen für eine Rehabilitierung des Profiradsports hin.³⁰

Schließlich kursieren einige Videos zum Mythos ‹Vagabunden der Straße›. Auch dieser Mythos geht auf die Frühzeit des Radsports in der Zeit von etwa 1870 bis 1890 zurück, in der die sogenannten ‹Abenteuertouren›, ‹waghalsige Touren

25 [http://www.schweizer-illustrierte.ch/stars/entdeckt/patrick-seabase-fixie-fahrer-bahnvelo-faszination-starrad-tour \(14.07.14\).](http://www.schweizer-illustrierte.ch/stars/entdeckt/patrick-seabase-fixie-fahrer-bahnvelo-faszination-starrad-tour (14.07.14).)

26 [http://13tooth.com/post/80246659793/passo-dello-stelvio-fixed-gear-47-17 \(14.07.14\);](http://13tooth.com/post/80246659793/passo-dello-stelvio-fixed-gear-47-17 (14.07.14);) [http://www.youtube.com/watch?v=jy\]Sce91f.A \(14.07.2014\).](http://www.youtube.com/watch?v=jy]Sce91f.A (14.07.2014).)

27 [http://redhookcrit.com \(14.07.14\).](http://redhookcrit.com (14.07.14).)

28 [http://www.youtube.com/watch?v=dTx8osHAX-U \(14.07.14\).](http://www.youtube.com/watch?v=dTx8osHAX-U (14.07.14).)

29 Der 15-minütige Film BARCELONA RED HOOK CRITERIUM N°2 – THE DOCUMENTARY ist der bislang anspruchsvollste Beitrag hierzu; vgl. [http://vimeo.com/111733980 \(24.11.14\).](http://vimeo.com/111733980 (24.11.14).)

30 [http://redhookcrit.com/rulestatement/lettertouscycling-01-2 \(08.04.13\).](http://redhookcrit.com/rulestatement/lettertouscycling-01-2 (08.04.13).)

in ferne Länder»³¹, den Sport dominierten. An diesen Mythos knüpft das Projekt *Vamos A La Playa* im Sommer 2010 an.³² Eine Gruppe bestehend aus sechs Fahrern dokumentiert ihre Fahrt über rund 1.500 Kilometer von Stuttgart nach Barcelona auf einem Blog durch Fotografien und kurze Textbeiträge. Ein Film ist geplant, doch existiert auch vier Jahre später nur ein Teaser³³. In den Printmedien³⁴ wurde über diese Fahrt jedoch bereits 2011 berichtet und seit Mai 2014 ist auch ein Fotoband³⁵ erhältlich. Mit *8bar Fixed Alpcross* liegt ein weiteres Projekt dieser Art dokumentiert in Form eines fast 20-minütigen Films³⁶ seit Januar 2014 vor, ein Blogbeitrag³⁷ existiert bereits seit September 2012. Im Sommer 2012 fuhren vier Fahrer des 8bar-Teams aus Berlin über eine Strecke von über 400 Kilometern von Mittenwald über die Alpen an den Gardasee. Eines der bisher aufwändigsten Projekte dieser Art stellt *HARDBRAKERS – BUDAPEST TO ISTANBUL*³⁸ dar. Eine Gruppe von 13 Fahrern fuhr im August 2013 die 1.640 Kilometer lange Strecke von Budapest nach Istanbul. Der Dokumentarfilm zu dieser Tour hatte am 19. Juli 2014 im Metropolis Kino in Hamburg seine Weltpremiere³⁹ und zählt auf filmischer Ebene zu den anspruchsvolleren Produktionen. So wurden auch Vogelperspektiven, wie sie bei den Übertragungen professioneller Radrennen aus Helikoptern gefilmt werden, realisiert.

Rehabilitierung?

Mit Blick auf die Produktions- und Rezeptionskontexte der hier vorgestellten Repräsentationen alternativer Formen des Radsports, lassen sich diese mit Rey Chow als Produkte eines ‚Schattenmediums‘ begreifen, das sein Publikum auf affektiver Ebene über Bilder mit lokaler Signifikanz einbindet, was zu neuen multiplen Sichtbarkeiten mit neuen globalen und lokalen Rezeptionsgemeinschaften führt.⁴⁰ So entziehen sich diese Repräsentationen zunächst den durch das Extreme bestimmten Strukturzwängen hegemonialer Repräsentationsformen. Prinzipiell

31 Rabenstein, S. 13.

32 <http://vamosalaplaya.org> (15.07.14).

33 <http://vimeo.com/16889445> (15.07.14).

34 Vgl. *spoke magazine* 4, 2011, <http://spokemag.de/features/vamos-a-la-playa> (15.07.14).

35 <http://www.danielebarcheri.com/print> (15.07.14).

36 <http://vimeo.com/84693317> (15.07.14).

37 <http://8bar-bikes.com/de/fixed-alpcross/> (24.11.14).

38 <http://www.hardbrakers.com/grand-tour/2013-2> (15.07.14).

39 <http://www.hardbrakers.com/worldwide-premiere-budapest-to-istanbul-one-more-why-not> (15.07.14).

40 Vgl. Rey Chow: Postkoloniale Sichtbarkeiten. Durch Deleuze's Methode inspirierte Fragen. In: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2, 2013, S. 132–145.

scheint eine Rehabilitierung im Sinne einer Reparatur der Simulation durch Remythologisierung in Schattenmedien möglich.

In Relation zu den hier vorgestellten Mythen fällt diese prinzipielle Möglichkeit graduell anders aus. So ist die Remythologisierung des ‹einsamen Helden› eher ein Randphänomen. Die Videos über Patrick Seabase sind zwar für sich genommen spektakulär, doch bisher ohne nennenswerten Anschluss geblieben. Anders sieht es bei den ‹Aristokraten der Bahn› aus. Hier lässt sich eine zunehmende Popularität und Professionalisierung beobachten. Mit Blick auf die Wechselwirkungen zwischen Amateur- und Profisport stellt sich die Frage, ob sich hier zukünftig eine professionelle Vereinnahmung vollzieht – mit den für den Profisport bekannten Konsequenzen und Gefahren der Entmythologisierung durch die Strukturzwänge zum Doping. In diesem Zusammenhang sind die ‹Vagabunden der Straße› besonders hervorzuheben. Denn hierbei geht es um Abenteuer, Individualismus und Authentizität als Gegenpol zu den Rekordjagden im entfremdeten Profisport – zumindest, was die Inszenierung betrifft.

Für alle drei Mythen gilt jedoch in unterschiedlichem Ausmaß, dass auch Schattenmedien der Aufmerksamkeitsökonomie unterworfen sind. So lässt sich an den hier vorgestellten Beispielen eine zunehmende Spektakularisierung beobachten, wodurch die Rehabilitierung als Reparatur der Simulation notwendig brüchig bleibt. Ob jedoch, was in den Schattenmedien gegenwärtig funktioniert, auch in den Mainstream übertragbar ist, bleibt fraglich. Die Gefahr liegt, wie Barthes bemerkt, in den ökonomischen Motiven.

Matthias Weiß

Beuys privat?

Anmerkungen zu einer öffentlich-rechtlichen Kunstfigur

Zusammenfassung: Anhand der 1981 im WDR ausgestrahlten Homestory BEUYS PRIVAT (BRD 1981, R: keine Angabe) zeigt dieser Beitrag auf, wie der Bildhauer das Fernsehen respektive eines seiner etablierten Formate nutzen wollte, um die Erweiterung der Kunst ins Leben zu propagieren, tatsächlich aber das Gegenteil erreichte – erweist sich der vor und mit der Kamera penibel durchgestaltete Rundgang durch das Wohnhaus in Düsseldorf Oberkassel doch als künstlerische Überhöhung von Alltag.¹

Anlässlich des 60. Geburtstags von Joseph Beuys am 12. Mai 1981 produzierte der Westdeutsche Rundfunk für die Sendereihe *Galerie – Kultur Heute* den Beitrag BEUYS PRIVAT (BRD 1981, R: keine Angabe)², der allerdings nicht am Ehrentag selbst, sondern eine Woche später erstausgestrahlt wurde. Besagter Fernsehbericht

- 1 Der vorliegende Aufsatz zählt zu den ersten Ergebnissen der systematischen Erforschung des vormaligen Joseph Beuys Medien-Archivs im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Staatliche Museen zu Berlin, die von der Fritz Thyssen Stiftung und der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert wurde. Eine monografische Veröffentlichung der gebündelten Forschungsergebnisse ist in Vorbereitung.
- 2 Inhaltliche Angaben und Zählerstände beziehen sich auf den Mitschnitt im Joseph Beuys Medien-Archiv mit der Signatur JBMA 1981 / 0165.

ist achteinhalb Minuten lang und besteht aus Farbaufnahmen, die im Wohnhaus der Familie Beuys in der Düsseldorfer Wildenbruchstraße 74 entstanden. Entsprechend nimmt sich BEUYS PRIVAT zumindest auf den ersten Blick als konventionelle Homestory aus. Bei genauem Hinschauen offenbart sich allerdings, dass Beuys das öffentlich-rechtliche Fernsehen nicht (nur) dazu nutzte, sich und seine Kunst einem möglichst breiten Publikum bekannt zu machen, sondern dass er die Television (auch) für die Arbeit am Künstlermythos,³ das heißt vor allem am eigenen Mythos und mithin am «Mythos Beuys» in Dienst nahm. Gemeint ist der Auf- beziehungsweise Ausbau seiner medialen Persona, mit dem er spätestens 1963 während des *Berichts über die Stadtausstellung* in der Sendung HIER UND HEUTE (BRD 1963, R: keine Angabe) begann und den er bis kurz vor seinem Tod am 23. Januar 1986 mit nachgerade stupender Beharrlichkeit betrieb.⁴

BEUYS PRIVAT ist als Besuch des Fernsehjournalisten Peter Langer respektive als Rundgang durch das Haus der Familie Beuys angelegt. Dieser beginnt mit einem Blick durch ein sprossengeteiltes Fenster, dessen linker unterer Flügel geöffnet ist. Im Inneren sitzen von links nach rechts Vater Beuys und Sohn Wenzel, Tochter Jessyka und Ehefrau Eva sowie der erwähnte Gast um einen weiß gestrichenen Tisch, der mit ebenfalls weißem Geschirr und zwei Stempelkannen zum Kaffeetrinken gedeckt ist; auf der linken Seite des Tisches liegen zudem zwei ineinander geschmiegte kupferne Spazierstöcke. Im Hintergrund befindet sich eine leere Vitrine, wie sie Beuys in Ausstellungen einsetzte; auf der Vitrine steht ein weißgrundiges Beuys-Portrait von Andy Warhol. Es folgen Nahaufnahmen der Familienmitglieder und ein Schwenk durch den karg eingerichteten Raum, in dem unter anderem die beiden Konzertbecken aus der Aktion *Titus Andronicus/Iphigenie* und ein *Silberbesen mit Haar* aus dem *Multiple Silberbesen und Besen ohne Haar* an der Wand lehnen (Abb. 1).⁵

Das am Tisch geführte Gespräch dreht sich um die notwendig gewordene Erweiterung des Wohnraums und die derzeitige Leere im neuen Haus,⁶ die Eva Beuys als sehr wohltuend empfindet. Die folgenden Einstellungen zeigen Joseph Beuys zunächst am Herd stehend, dann am Küchentisch sitzend, auf dem gegeneinander

3 Dies in Paraphrase auf Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M. 1979. Blumenberg zufolge ist der Mythos nichts Statisches, sondern wird im jeweiligen historischen und sozialen Kontext an die Bedürfnisse der Gemeinschaft angepasst – was freilich auch für den Künstlermythos gilt; vgl. Verena Krieger: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*. Köln 2007.

4 JBMA 1963/0001. Erstausstrahlung: 28. November 1963. Der letzte öffentliche, vom WDR zumindest in Ausschnitten gezeigte Auftritt von Beuys war seine Dankesrede anlässlich der Verleihung des Wilhelm-Lehmbruck-Preises der Stadt Duisburg am 12. Januar 1986. JBMA 1986 / 0379.

5 Zur Aktion vgl. JBMA 1963/0001. Erstausstrahlung: 28. November 1963, Nr. 20. Zum *Multiple* vgl. Jörg Schellmann (Hg.): *Joseph Beuys. Die Multiples. Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik*. München, New York 1992, Nr. 62.

6 Den bereits im November 1979 erfolgten Umzug schildert Beuys in einem Interview. Joseph Beuys im Gespräch mit Louwrien Wijers (Düsseldorf, 3. Juni 1980). In: Dies.: *Schreiben als Plastik 1978–1987*. Berlin, London 1992, S. 61–75, hier S. 61–64.



1 Standbild aus BEUYS PRIVAT
(BRD 1981, R: keine Angabe)

gewendet zwei rote Hasen aus Zucker oder Kunststoff platziert sind. Beuys, dem Moderator zufolge «als Koch nicht ganz unbekannt, aber nicht bekannt genug»⁷, gibt zu Protokoll, dass es später Kartoffeln, Zwiebeln und Wellwurst gebe, dass er diese einfache Küche bevorzuge und dass er schwierigere Gerichte seiner Frau überlasse. Früher hingegen habe auch er aufwändiger gekocht, Wild zum Beispiel für zehn bis zwölf Personen. Die dritte Sequenz zeigt Eva Beuys im sogenannten Straßencafé – einer Art Verteilerraum in dem die Wirtschaftsbereiche aufnehmenden Untergeschoss, von dem aus die Lattentür zur Waschküche, eine die Schränke ersetzende Kleiderkammer und auch die Küche zu sehen sind. An einem Kaffeestaisch sitzend, erläutert die sich selbst als «Frau Beuys»⁸ bezeichnende Eva, dass diese Aufteilung praktischen Erwägungen geschuldet sei, weil sie Wege spare und zur Disziplin zwingt, dass sie aber auch aus ihrer prinzipiellen Abneigung gegen trennende oder das Dahinter verborgene Türen resultiere.

Der Besuch in Jessykas Zimmer zeigt ebenfalls einen Kaffeestaisch. Darüber hinaus rückt eine leuchtend rot gestrichene Frisierkommode in den Fokus, auf der Reproduktionen von zwei Tafelbildern Andy Warhols stehen: *Double Elvis* und *129 Die in Jet (Plane Crash)* (Abb. 2).⁹ Laut Jessyka ist Warhol ihr Lieblingskünstler, seit sie ihm persönlich begegnete. Am Pfosten des gusseisernen Bettes hingegen steht eine Statuette der griechischen Göttin Athene, die ihr Vater grau anmalte, damit sie zum Bettgestell passt. Hierzu Jessyka: «Das macht das Bett plastischer, schön, das gehört jetzt einfach dazu»¹⁰. In einer der Raumecken wiederum hängt eine Lich-

7 JBMA 1981 / 0165, TC 00:02:03–00:02:08.

8 JBMA 1981 / 0165, TC 00:03:09.

9 Die Vorlagen finden sich in Georg Frei, Neil Printz (Hgg.): *The Andy Warhol Catalogue raisonné*. Bd. 2A (= Paintings and Sculpture 1964–1969). London 2004, Nr. 199 & Nr. 404.

10 JBMA 1981 / 0165, TC 00:05:08–00:05:10.



2 Standbild aus BEUYS PRIVAT
(BRD 1981, R: keine Angabe)

terkette, die ihr Patenonkel Heiner Bastian aus Berlin mitbrachte. Diese ergänzte Beuys durch eine Zuckerecke – «und jetzt», so noch einmal Jessyka, «ist das als Ganzes eine Plastik geworden»¹¹. Anders bei ihrem Bruder Wenzel: Gleich zwei Kaffeehaustische befinden sich in seinem Zimmer, aber «keine Kunst, auch nicht die des Vaters, an den Wänden»¹², wie Langer bemerkt. Wenzels Interessen sind vielmehr auf die Astrologie und neuerdings auf die Meteorologie gerichtet, weshalb er Land- und Himmelskarten aufgehängt hat. Ob hieraus ein Berufswunsch werde, formuliert der junge Mann, sei derzeit nicht klar, weil die schulischen Leistungen im Fach Mathematik dem bislang entgegenstünden.

Es folgen ein Blick durch das Treppenhaus, der ein weiteres, von dunklem Grün und hellem Inkarnat bestimmtes Beuys-Portrait aus der Factory Warhols zeigt, sowie noch einmal Aufnahmen der ersten Gesprächssituation bei Tisch. Wenzel erläutert, dass gemeinsame Aktivitäten zum Beispiel im Reisen bestünden, zuletzt sei man in Italien gewesen. Jessyka ergänzt, dass der Vater auch im Urlaub vor allem arbeite, dass man aber dennoch etwas zusammen unternehme. Auf Nachfrage von Langer lässt Beuys abschließend – und in seiner Zögerlichkeit wenig glaubhaft – wissen, dass er aus der Familie insofern Inspirationen für seine künstlerische Arbeit schöpfe, als sie nicht nur das sich unmittelbar vor seinen Augen Abspielende, sondern auch die kleinste Zelle der Gesellschaft sei. Eva Beuys quittiert dies mit einem so überraschten wie von Stolz erfüllten «Ui. Danke»¹³. Die letzte Einstellung zeigt wieder den Blick durch das sprossengeteilte Fenster auf die Gesprächsrunde im Inneren des Hauses. Zu hören ist zwar keine Regieanweisung, aber doch ein Regie-

11 Ebd., TC 00:05:34–00:05:36.

12 Ebd., TC 00:05:38–00:05:40.

13 Ebd., TC 00:08:29.

wunsch oder ein Regievorschlag von Beuys, wenn er sagt: «An und für sich ist es ja unentbehrlich, dass man noch ein ganz kurzes Bild hätte ...»¹⁴. Dann reißt der Beitrag ab.

Wie eingangs erwähnt, ist BEUYS PRIVAT als Homestory angelegt, wobei Titel und Sendeformat Einblicke in das Privatleben des Künstlers und seiner Familie in Aussicht stellen. Ein zweites Hinsehen macht jedoch schnell deutlich, dass Beuys in erster Linie als öffentliche, das heißt immer und überall für ein Publikum agierende und beständig Kunst produzierende Person zu sehen ist, was die bereits im *Lebenslauf/Werklauf* propagierte Einheit beziehungsweise Ununterscheidbarkeit von Kunst und Leben veranschaulicht.¹⁵ Klar zutage tritt dies vor allem, wenn Beuys im Beisein von Langer eine warme Mahlzeit zubereitet, ist das Kochen einem zwei Jahre älteren Fernsehfilm doch als plastischer Prozess zu verstehen: In JOSEPH BEUYS. JEDER MENSCH IST EIN KÜNSTLER (BRD 1979, R: Werner Krüger)¹⁶ findet sich eine Sequenz, in der Eva Beuys von hinten an ihren im Gespräch befindlichen Mann herantritt und ihn wie beiläufig bittet, ihr «unauffällig»¹⁷ zur Hand zu gehen. Dann aber rückt das Schälen, Kochen und anschließende Verspeisen von Kartoffeln und Kohlrabi deutlich in den Mittelpunkt des Interesses. Zudem benennt Beuys den Kunstwert von Küchenarbeit zu Beginn des Beitrags ausdrücklich. Und auch Krüger fasst angesichts der zu Tisch Sitzenden am Ende des Berichts noch einmal zusammen: «Ein plastischer Prozess ist für Beuys selbstverständlich auch jeder Handgriff bei der Zubereitung des Essens für seine Familie und der Verzehr»¹⁸.

Gleichsam argumentativ unterstützt werden die Einlassungen aus Krügers Film dadurch, dass nicht explizit auf die denkbar alte Kulturtechnik des Kochens bezogene Textpassagen dennoch auf weitere in der Küche verwendete Materialien oder auf dort verrichtete Tätigkeiten anspielen. So erklärt Beuys im Anschluss an einige Aufnahmen des Gemüseschalens aus dem Off, dass Fett für ihn deshalb ein ideales Material sei, weil es sich unter dem Einfluss von Wärme verändere, zerfalle, wegfließe. Krüger indes betont angesichts des Zwiebeln in einen Topf gebenden Künstlers zum wiederholten Mal, dass Beuys unkonventionelle Werkstoffe einsetze, und führt etwas später aus, dass dies unter anderem auf der Einsicht fuße, dass Fett mehr sei als ein gestaltloses Nahrungsmittel – dass es sich transzendieren und damit in eine Form bringen lasse, die sich dem üblichen Verständnis von Plastik

14 Ebd., TC 00:08:30–00:08:35.

15 Beuys er- bzw. bearbeitete seinen in Varianten publizierten *Lebenslauf/Werklauf* zwischen 1964 und 1969. Weitere Ergänzungen stammen von Eva Beuys und Heiner Bastian. Peter Nisbet: *Crash Course. Remarks on a Beuys Story*. In: Gene Ray (Hg.): *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*. New York 2001, S. 5–17, hier S. 13, Anm. 32.

16 Die Angaben beziehen sich auf den Mitschnitt im Joseph Beuys Medien-Archiv mit der Signatur JBMA 1979 / 0116.

17 JBMA 1979 / 0116, TC 00:05:53.

18 Ebd., TC 00:50:53–00:51:00.

entziehe. Auch und gerade durch das Kochen, so ist aus diesem implizit wie explizit geführten Argument zu schlussfolgern, veranschaulicht Beuys die Universalität des plastischen Prinzips.¹⁹

Dass die künstlerische Ambition von Beuys alle Lebensbereiche umfasst, tritt in *BEUYS PRIVAT* auch in der Überformung von Jessykas Zimmer zutage, das mit rotem Frisiertisch, athenebewährtem Metallbett und beleuchtbarer Zuckerecke zu einer Art bewohntem Environment wird.²⁰ Deutlich wird bei genauer Betrachtung jedoch auch, dass die uns gezeigten Ausschnitte aus dem Leben der Familie Beuys vor allem mit Blick auf die Aufzeichnung durch eine Fernsehkamera gestaltet, ja regelrecht durchgebildet sind. Hierauf weisen nicht nur der Regiewunsch von Beuys am Ende des Beitrags, sondern allem voran das konsequente Farbkonzept, das sich auf eine Reihe unbunter Töne sowie den Dreiklang Schwarz, Weiß und Rot konzentriert. Besonders augenfällig wird dies angesichts der Kleidung der Beteiligten, scheint diese doch minutiös aufeinander abgestimmt: Beuys trägt außer seinem berühmt-berüchtigten Hut eine dunkle Lederjacke, deren aufgekrempelte Ärmel das rote Futter erkennen lassen, eine helle Weste und einen roten Pullunder. Eva Beuys ist mit einer weißen Bluse bekleidet, unter deren kurzen Ärmeln die langen eines schwarzen Shirts hervorschauen. Wenzel trägt einen schwarzen Pullover, dem ein weißer Hemdkragen kontrastiert. Und Jessyka hat ein rotweiß kariertes Kleid angelegt, über das sie einen roten Blazer gezogen hat.

Auffällig ist überdies, dass sich im Haus außer Kunstwerken des Bildhauers selbst (die «goldenen» Konzertbecken, der silberne Besen, die kupfernen Spazierstöcke) nur solche seines amerikanischen Counterparts Andy Warhol befinden,²¹ die allesamt auf Beuys bezogen sind. Dies gilt selbstredend für die beiden Varianten des Portraits, das Warhol nach einem Polaroid fertigte.²² Es gilt aber auch für die beiden Kunstdrucke im Zimmer Jessykas. Denn *Double Elvis* erinnert daran, dass sich Beuys mehrfach mit dem Rockstar in Beziehung setzte, und zwar einmal ganz direkt während einer Publikumsdiskussion an der Cooper Union in New York, während der er den Sänger als eines seiner Vorbilder benannte,²³ und ein zweites Mal etwas indirekter, nämlich durch die Bearbeitung einer Postkarte,²⁴ auf welcher

19 So auch Barbara Gronau: «Man muss ... eine Art ständiges Theater spielen». Performativität und Aufführung bei Joseph Beuys. In: Ulrich Müller (Hg.): *Joseph Beuys. Paralleleprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis*. München 2012, S. 117–127, hier S. 117f.

20 Beuys selbst beschreibt das im Beitrag nicht zu sehende Bad als das einzig «skulpturale Element in diesem Gebäude» und nennt es ein «Environment» (Beuys, Wijers, S. 63).

21 Aufgrund ihrer Häufigkeit lässt sich die gemeinsame Nennung oder Gegenüberstellung von Beuys und Warhol als topisch bezeichnen.

22 Kunsthalle Hamburg, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh (Hg.): *Andy Warhol. Photography*. Hamburg 1999, S. 168.

23 Ein gut fünfzig Minuten langer Zusammenschritt des Gesprächs ist im Joseph Beuys Medien-Archiv erhalten. JBMA 1980 / 0157.

24 Helmut Gold, Margret Baumann, Doris Hensch (Hgg.): *«Wer nicht denken will fliegt raus»*. Joseph

er das für seine Beweglichkeit berühmte Knie Presleys mit einer Bogenlinie markierte, wohingegen er auf Postkarten mit dem eigenen Bildnis die Worte «Ich denke sowieso mit dem Knie» schrieb und dies mit einem Pfeil auf das genannte Körperteil bekräftigte.²⁵ Die Flugzeugtrümmer von *129 Die in Jet (Plane Crash)* hingegen gemahnen an die immer wieder kolportierte Legende vom Absturz des Armeefunkers Beuys über der Krim,²⁶ nach dem ihn Tartaren gerettet, mit Fett eingerieben und in Filz gehüllt haben sollen – was seine spätere Entscheidung, Filz und Fett als Materialien in die Bildhauerei einzuführen, vorgeblich entscheidend beförderte.²⁷

Nicht so recht zu klären ist indes, welcher Status den vier Kaffeehaustischen im Straßencafé und den Zimmern der Kinder zuzuweisen ist. Vor dem Hintergrund des gerade Dargelegten und eingedenk der Tatsache, dass Beuys ein ganz ähnliches Möbel für das Objekt *Tisch Rose für direkte Demokratie* verwendete,²⁸ lassen sie sich jedoch als weiteres Indiz dafür werten, dass Beuys wie vor ihm die Künstler der Avantgarde und mit ihm die Künstler der Nachkriegsavantgarde weniger die Kunst ins Leben einholte als vielmehr das (eigene) Leben zur Kunst überhöhte – ein Unterfangen, bei dem ihm das öffentlich-rechtliche Fernsehen nicht nur als Kunstvermittler, sondern auch und vor allem als künstlerisches Ausdrucksmittel dienlich war.

Beuys Postkarten aus der Sammlung Neuhaus. Heidelberg 1998, Nr. 217.

25 Gold, Baumann, Hensch, Nr. 127–128. Direkt nebeneinandergestellt sind Beuys und Presley auf der Postkarte mit dem Titel *Elvis-Beuys* (ebd., Nr. 137).

26 Vgl. v.a. die Fotografien eines Flugzeugwracks in Caroline Tisdall: *Joseph Beuys.* London 1979, S. 17.

27 Vgl. zuvorderst Frank Gieseke, Albert Markert: *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Biografie.* Berlin 1996, S. 71–77.

28 Lucrezia de Domizio Durini: *Beuys Voice.* Mailand 2011, S. 481.

Eva-Kristin Winter

Von der Idee zum Kunstwerk

Die Kreativität des Künstlers am Beispiel von Peter Watkins' EDVARD MUNCH

Zusammenfassung: Der folgende Beitrag legt dar, wie der künstlerische Schaffensprozess in der Verfilmung des Künstlerlebens dargestellt werden kann. Anhand der Analyse einiger Filmszenen aus dem Biopic EDVARD MUNCH (NO, SE 1974) von Peter Watkins zeigt dieser Beitrag, wie die Kunstwerke des Malers in den Filmverlauf eingebaut werden und die Bildleinwand angelehnt an das Werk des Künstlers transformiert wird.

Der britische Filmkritiker Peter Lennon bezeichnet Peter Watkins' 1974 entstandenen Film EDVARD MUNCH (NO, SE 1974) als «the most effective transposition to the screen of the mentality and environment of the <artist> (or anyone of heightened sensibility and complex intelligence)»¹ und verweist damit auf eine Schwierigkeit, der sich ein Regisseur ausgesetzt sieht, wenn er das Leben eines Künstlers verfilmen will. Denn konkret stellt sich die Frage, wie Mentalität und Umgebung des Künstlers, die in seinen Kunstwerken dargestellt werden, in das verfilmte Künstlerleben aufgenommen werden können.

Peter Watkins geht dieser Frage in seinem Film EDVARD MUNCH nach und stellt sich auch der alten Frage, ob es sich bei einem Künstler um ein «gesegnetes Genie»

1 Peter Lennon: Portrait of the Artist. In: *Sunday Times*, 28.03.1976.

handelt oder ob der Künstler den äußeren Einflüssen unterliegt. Er reagiert damit direkt auf die zu dieser Zeit vorherrschenden Forschungen zu Edvard Munch und fordert die eingeschränkte kunsthistorische Sichtweise auf einen Künstler heraus.² Angelehnt an Munchs Kunstwerke, stellt Watkins Filmszenen nach und baut diese in den biografischen Zusammenhang ein. Der Film vermittelt dadurch den Eindruck, als blicke man auf den Ursprung der Kreativität und auf die erste Idee des Künstlers.

Der vorliegende Beitrag soll sich demnach mit Watkins' Umsetzung der Kunstwerke Edvard Munchs beschäftigen und konkret der Frage nachgehen, wie diese Filmszenen in den Zusammenhang des Films eingebaut werden. Als theoretische Ansätze bieten sich hierbei insbesondere Forschungen zur Intermedialität an, welche nicht nur literarische Adaptionen beinhalten³, sondern auch andere mediale Grenzüberschreitungen umfassen.⁴ Im Folgenden sollen daher die Transformationen der Kunstwerke in Filmszenen beschrieben werden und auf ihre Funktion hin untersucht werden.

Diese Filmbiografie Edvard Munchs umfasst die erste Lebenshälfte des Künstlers von 1863 bis circa 1908. Der Film hat dabei keinen linearen Handlungsverlauf, vielmehr werden Ereignisse in Rückblenden gezeigt, durch Interviews erklärt oder vom Erzähler zusammengefasst. Bei der gewählten Filmversion handelt es sich um die längere und damit originale Fernsehversion von 1974 (insgesamt 221 Minuten). Für das Drehbuch des Films verwendet Peter Watkins vor allem Edvard Munchs Tagebücher und Schriften, die dieser ab 1889 verfasst hat. Der Film ähnelt inhaltlich und im Aufbau der Form und dem Stil dieser Werke. Außerdem entwickelt Watkins verschiedene Umgangsformen mit den Kunstwerken des Malers: Er erkundet mit der Kamera die Leinwand der Kunstwerke, zeigt sie innerhalb einer Ausstellung oder verwendet sie, wie ich nun zeigen will, als Inspiration für die Komposition der Filmleinwand.

Raum und Zeit

In Munchs Werk werden Raum und Zeit zu unzuverlässigen Größen, die Watkins so in den Film übernimmt. Mit *Tod im Krankenzimmer* (1893) stellt Munch den Tod seiner Schwester Sophie an Tuberkulose fast 20 Jahre vorher dar. Sieben Personen befinden sich im Schlafzimmer der Kranken. Im Hintergrund sitzt die sterbende Schwester, abgewandt vom Betrachter in einem großen Lehnstuhl. Ein gesichtsloser Mann und eine gesichtslose Frau, offensichtlich der Vater und

2 Joseph A. Gomez: *Peter Watkins*. Boston 1979, S. 129.

3 Insbesondere Munchs Tagebücher werden wiederholt im Verlauf des Filmes durch die Darsteller und den Erzähler direkt und indirekt zitiert; vgl. Joseph A. Gomez: *Peter Watkins*. Boston 1979, S. 124–157.

4 Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen, Basel 2002. Rajewsky versteht Intermedialität als einen ‚Schirmbegriff‘, der sich in eine Reihe Unterkategorien aufspalten lässt und Phänomene wie Ekphrasis, mixed media, Verfilmung oder Adaptation umspannt.

die Tante des Künstlers, stehen an ihrer Seite. Im Vordergrund halten sich Edvard und die anderen Geschwister auf Distanz zueinander und zum Geschehen. Fast alle Figuren sind ohne erkennbare Gesichtsstrukturen oder abgewandt dargestellt. Einzig Inger, die man an ihrem Kleid erkennen kann, hat große tiefe Augenhöhlen und starrt direkt aus dem Bild auf den Betrachter. Munchs Schwerpunkt liegt auf der Darstellung der Trauer der Familie. Auffällig ist zunächst jedoch, dass die Personen im falschen Alter abgebildet sind. Zur Entstehungszeit des Bildes sind sie bereits Mitte 30 und damit nicht als Jugendliche dargestellt, wie sie es eigentlich sein müssten.⁵ Diesen anachronistischen Umgang mit Zeit setzt Peter Watkins direkt in seiner filmischen Darstellung um. Die Szene aus dem Jahr 1884,⁶ in der Edvard Munch seine Schwester Inger malt, wird unterbrochen und die Handlung wechselt in einer Rückblende zum 13-jährigen Edvard, der an Weihnachten 1876 fast an einer Lungenblutung stirbt. Ein begleitendes Voice-over, gesprochen von Watkins selbst, erläutert Munchs Gemälde und die Nahaufnahmen bestimmter Details, wie die Hand der Portraitierten. Die Verortung der darauffolgenden Rückblende erfolgt durch Ton und Bild gleichzeitig, so weisen der Gesang der Kinder und der Weihnachtsbaum im Hintergrund auf die Zeit um Weihnachten hin, während Edwards Husten und der Aufbau des Krankenzimmers an den Tod der Mutter zu Beginn des Films erinnern. Erklärt wird dieses Geschehen zusätzlich durch Interviews mit Munchs Schwester Inger und seinem Bruder Peter Andreas, die an diese Erinnerung anschließen. Es erfolgen sich wiederholende Wechsel zwischen den Interviews in der filmischen Gegenwart und dem Leiden des Jungen in der Vergangenheit, wobei der Ton der einen Szene in die darauffolgende Szene übernommen wird. Das Husten des Jungen begleitet so das Interview des Bruders. Watkins schafft damit einen zeitlichen Anachronismus, jedoch können beide Zeiten nebeneinander existieren: die subjektive Erinnerung an Leid und Krankheit auf der einen Seite und die mehr oder weniger objektive Darstellung der Vergangenheit auf der anderen Seite. Das Öffnen und Schließen einer Tür zum Zimmer einer halb-nackten Frau in der filmischen Gegenwart beendet diese Sequenz der Erinnerung.

Sozioökonomische und historische Darstellungen

Das Gemälde *Vier Lebensalter* (1902) zeigt vier Frauen in verschiedenen Altersstufen: Im Vordergrund steht ein junges Mädchen mit rotem Hut, dahinter eine junge Frau. Beide blicken den Betrachter direkt an. Die beiden älteren Frauen im Hintergrund drehen sich zur Seite und wenden ihr Gesicht ab. Munch stellt hier die verschiedenen Lebensstufen einer Frau, vom jungen Mädchen zur alten Frau, dar und,

5 Reinhold Heller: *Munch. His life and work*. London 1984, S. 115 f.

6 DVD *EDVARD MUNCH*. Eureka Entertainment Ltd 2007, TC 00:31:35–00:33:29.

obwohl die vier Frauen getrennt und distanziert zu sein scheinen, werden sie durch ihre ähnliche Kleidung vereint und weisen auf das Altern hin. Watkins übernimmt diese Komposition der hintereinander gehenden Figuren im Film sowie die Position des Betrachters. So laufen die vier Kinder direkt auf die Kamera und damit auf den Betrachter zu. Watkins wandelt die Frauen in die Darstellung vierer Kinder aus der Arbeiterklasse Oslos um und interpretiert damit das Ursprungsmotiv sozioökonomisch.⁷ Diese Arbeiterkinder befinden sich im 19. Jahrhundert in einem Kreislauf der Armut, dem sie nicht entkommen können, denn anstatt eine Schulbildung zu erhalten, müssen sie in Fabriken arbeiten. Wiederholt wird diese Thematik der Armut im Film in Interviews oder Voice-overs des Erzählers angesprochen. Ebenso wird darauf hingewiesen, dass selbst Hausmädchen in Anstellung dazu gezwungen waren, sich zu prostituieren.

Auch die Darstellung dieser jungen Mädchen ist an ein Gemälde, diesmal von Munchs Lehrer Christian Krohg, angelehnt. An *Albertine im Wartezimmer des Polizeiarztes* (1887) will Edvard Munch mitgearbeitet haben.⁸ Es zeigt eine junge Prostituierte, die den Untersuchungsraum des Polizeiarztes betreten muss. Im Film wird die Darstellung um eine tiefere Handlung erweitert: Watkins greift sich erzählende Elemente des Bildes heraus, wie etwa die sozialen Konditionen, das Setting und die Charaktere und erweitert die Handlung um die medizinische Untersuchung.⁹ Eine junge Frau – im Film Line Pedersen genannt – wird zu ihrer ersten wöchentlichen gynäkologischen Untersuchung in das Behandlungszimmer des Polizeiarztes gerufen. In einem Voice-over werden die rechtlichen Auflagen und Regularien der Prostitution in Kristiania¹⁰ erläutert. Die Kamera schwenkt und zoomt während der Untersuchung immer wieder zwischen den Gesichtern der Polizisten und dem des Mädchens hin und her und verdeutlicht so die unmenschliche Behandlung letzterens. Mit dieser eindringlichen Darstellung, die mit der eigentlichen Handlung auf den ersten Blick nur wenig zu tun zu haben scheint, betont Watkins nicht nur erneut das Sozialgefüge Oslos als Einfluss auf Munchs künstlerische Entwicklung, sondern deutet damit auch Munchs aktive Rolle im Kreise der Bohemiens Oslos an, der sich für die damals noch anarchistischen Konzepte der freien Liebe und Frauenrechte einsetzte.

Dagegen wird Munchs Frühwerk dazu genutzt, das Familienleben der Munchs zu illustrieren. Bildkompositionen wie *Der schlafende Vater* (1883) oder *Andreas Munch beim Anatomiestudium* (1886) stehen für diese Szenen Modell, die im häuslichen

7 DVD *EDVARD MUNCH*, TC 00:04:04.

8 Frank Høifødt: The Kristiania Bohemia reflected in the art of the young Edvard Munch. In: Erik Mørstad (Hg.): *Edvard Munch. An Anthology*, Oslo 2006, S. 29–30; Arne Eggum: *Edvard Munch – Paintings, Sketches and Studies*. London 1984, S. 39.

9 DVD *EDVARD MUNCH*, TC 00:39:28–00:41:32.

10 Oslo wurde zwischen 1914 und 1924 Kristiania oder Christiania genannt, nachdem Norwegen sich von Dänemark losgelöst hatte; vgl. http://www.byarkivet.oslo.kommune.no/OBA/tobias/tobiasartikler/tob2001-1_01.htm (04.01.15).

Umfeld der Munchs spielen. Die Kamera – und mit ihr der Betrachter selbst – betritt einen sehr privaten Teil des Leben Edvard Munchs, indem sie einen Blick in das familiäre Umfeld Munchs wirft. Im Verhältnis zur relativ kargen wissenschaftlichen Bearbeitung des Frühwerks wird dessen Bedeutung hier hervorgehoben, die Transformationen der Kompositionen auf die Bildleinwand zeigen dem Betrachter eine erste Quelle der Ideen für Zeichnungen und Gemälde, nämlich das familiäre Umfeld des Künstlers.

Munch und die Frauen

Watkins' Hauptaugenmerk liegt allerdings auf Munchs Beziehung zu Frauen, insbesondere auf einer Affäre mit einer verheirateten Frau, die Munch in seinen Tagebüchern Mrs. Heiberg nennt. Inspiriert durch die Gefühle des Verlusts und der Verzweiflung nach ihrer Trennung beginnt Munch an einem Lebensfries zu arbeiten, der diese großen abstrakten Emotionen beinhalten soll, mit denen sich der Mensch konstant auseinander setzen muss. Ein Teil dieses Frieses ist Munchs Gemälde *Der Kuss* (1897), von dem es mehrere Versionen gibt. Zu sehen sind ein Mann und eine Frau, die sich küssen und deren Körper miteinander zu schwarzen Schatten verschmelzen. Ihre Gesichter werden so zu einer maskenartigen Masse, in der unmöglich Gesichtszüge ausgemacht werden können.¹¹ Im Film wird der Kuss im Wald zwischen Munch und Mrs. Heiberg mit geringer Beleuchtung gefilmt, sodass der Hintergrund zwar erkennbar bleibt, die Figuren jedoch im Vordergrund zu schwarzen Schatten verschmelzen.¹² Dieser Kuss und die Erinnerung daran werden im Film immer wieder in verschiedenen Sequenzen für einen kurzen Moment eingeschoben und symbolisieren Gefühle wie Liebe, Lust und Verlust. Watkins übernimmt die Komposition dabei aus Munchs Gemälde und fügt seine eigene Interpretation der Darstellung hinzu, wonach sich die Inspiration für das Gemälde aus der wiederholten Erinnerung an das Ereignis ergibt. Munch selbst scheint sich nie zur Entstehung des Gemäldes geäußert zu haben und wollte möglicherweise generell einen Kuss zwischen Mann und Frau darstellen.

Mit einem weiteren Beispiel deutet Watkins die Quelle der Inspiration an und wagt eine Erklärung der Inspiration. 1901 malt Edvard Munch *Drei Mädchen auf einer Brücke*, bei dem es sich ebenfalls um ein Thema handelt, das er Zeit seines Lebens mehrmals ausgeführt hat. Drei Mädchen stehen auf einer hölzernen Brücke, sie lehnen mit dem Rücken zum Betrachter am Geländer und blicken auf das

11 Dieter Buchhart: Der Kuss. In: *Edvard Munch – Thema und Variation [zur Ausstellung «Edvard Munch – Thema und Variation» in der Albertina, Wien, 15. März-22. Juni 2003]*, Ostfildern-Ruit 2003, S. 171–186; Angela Lampe: Wiederholungen. Entkoppelte Motive. In: *Edvard Munch. Der moderne Blick [Ausstellung im Centre Pompidou, Galerie 2, Paris 22, September 2011 bis 23. Januar 2012, Schirn-Kunsthalle Frankfurt, 9. Februar bis 13. Mai 2012, Tate Modern, London, 28. Juni bis 12. Oktober 2012, anlässlich der Ausstellung Edvard Munch – der Moderne Blick]*, Ostfildern-Ruit 2011, S. 18–41.

12 DVD EDVARD MUNCH, TC 00:48:58–00:57:16.

im Hintergrund liegende Ufer, dessen Häuser sich im Wasser unter der Brücke spiegeln. Die Mädchen tragen bunte Kleider, in rot, grün und weiß. Watkins benutzt im Film eine ähnliche Bildkomposition¹³, fügt jedoch dieses Mal keine neue Handlung hinzu. Vielmehr ist die Darstellung statisch. Die Kamera folgt dem Blick und der Perspektive des Künstlers, indem sie ihm zunächst noch über die Schulter blickt und schließlich das Gesicht eines Mädchens genauer im Profil studiert. Anstatt die Mädchen in die Handlung einzubauen, wird das Kunstwerk nachgestellt und angedeutet, wie die Fantasie des Künstlers funktioniert, der die Bilder in ihrem Detailreichtum studiert, in sich aufnimmt und dann auf die Leinwand umwandelt. Das Ergebnis wird im Film jedoch nicht gezeigt. Es bleibt dem Betrachter als Munch-Kenner selbst überlassen, diese Szene und die Vorlage miteinander zu verknüpfen.

Höhepunkt der Handlung

Den Höhepunkt des Films stellt Munchs *Tanz des Lebens* (1900) dar, dessen Inhalt in filmische Handlung umgesetzt wird. Das Gemälde zeigt eine Tanzfeier am Ufer des Meeres, auf dem sich der Mond im Wasser spiegelt. Im Vordergrund tanzen vier Paare, die Männer in schwarz und die Frauen in weiß gekleidet. Nur eine Frau trägt ein rotes Kleid, sie tanzt mit dem Künstler selbst. Zu beiden Seiten dieses Paares steht je eine Frau, die dem tanzenden Paar zusieht. Diese drei Frauen symbolisieren die drei Phasen einer Frau nach Edvard Munch. Die unschuldige Jungfrau ist weiß gekleidet, die Verführerin trägt ein rotes Kleid und die sorgende Mutter schwarz.¹⁴ Bei Watkins' Tanzszenen¹⁵ handelt es sich um ein Beispiel seiner meisterhaften Montagetechnik.¹⁶ Die Tanzszenen spielen in einem Cabaret-Theater, in dem die Tänzerinnen Cancan tanzen, bevor die zuschauenden Männer die Bühne betreten. Anstatt die drei Frauen als Symbole wie im Bild zu zeigen, benutzt Watkins hier kurze sogenannte *floaters*, die an den Tod der Mutter, den der Schwester und an seine Affäre mit Mrs. Heiberg erinnern sollen.¹⁷ Die kurzen Erinnerungstücke werden rhythmisch aneinander geschnitten und greifen damit die symbolischen drei Frauen wieder auf. Munchs Inspiration für den Tanz des Lebens wird hier nicht nur

13 Ebd., TC 03:13:48.

14 Vgl. Reinhold Heller: *Munch. His Life and Work*. London 1984, S. 172f.; Arne Eggum: *Edvard Munch – Paintings, Sketches and Studies*, London 1984, S. 167f.

15 DVD *EDVARD MUNCH*, TC 03:21:13–03:23:43.

16 Kenneth S. Nolley: Narrative Innovation in Edvard Munch. In: *Literature/Film Quarterly* 15/2, 1987, S. 107–115; Joseph A. Gomez: Edvard Munch: Film Biography as Self-portrait and Exemplum. In: DVD *EDVARD MUNCH*, Booklet, S. 8–45.

17 Es handelt sich dabei um kurze rückblendenartige Bilder, die Watkins in verschiedene Szenen einblendet, um damit auf eine Erinnerung oder auf ein damit verbundenes Gefühl hinzuweisen; vgl. Kenneth S. Nolley: Narrative Innovation in Edvard Munch. In: *Literature/ Film Quarterly* 15/2, 1987, S. 107–115.

vorgeschlagen, sondern gleichzeitig ist dieser als Höhepunkt des Films eine Zusammenfassung der vorangegangenen vier Stunden. Der Rhythmus des Tons und der Musik und der Rhythmus der Montage passen sich aneinander an und scheinen dem Gedankengang des Künstlers und seinen sprunghaften Erinnerungen zu folgen. Watkins unterbricht hier bewusst den Handlungsverlauf durch diese Rückblenden in die Erinnerung des Künstlers und stellt Gegenwart und Erinnerung in Frage. Die Szene selbst ähnelt einem collageartigen Fries, dessen großes Ganzes aus mehreren kleinen Teilstücken besteht und verweist damit wiederum auf Munchs Zyklus.

Fazit

Der Film rief bei Erscheinen zunächst kontroverse Reaktionen hervor: Trotz einiger positiver Rezensionen auf internationalen Niveau, wie der eingangs zitierten Review von Peter Lennon in der *Sunday Times*, wird er in seinem Entstehungsland Norwegen verboten und landet im Archiv des NRK¹⁸. Erst 2007 erwirbt eine kanadische Produktionsfirma die Filmrechte und gibt den Film auf DVD heraus. Die Verbannung des Filmes für knapp 30 Jahre zeugt von der Unzufriedenheit der Norweger mit der Verfilmung der Biografie durch Watkins, der sich eben hauptsächlich auf subjektive Einflüsse auf den Künstler konzentriert und besonders Gefühle wie Verzweiflung, Verlust, Trauer oder Liebe betont.¹⁹ Gerade dadurch erhalten Munchs eigene Werke, seine Bilder und Tagebücher, einen besonderen Stellenwert und werden zur Primärquelle des Films.²⁰ Die Analyse und der Vergleich der Bilder und Filmbilder zeigen: Einerseits imitiert Watkins die Sichtweise und Perspektive des Künstlers, andererseits übernimmt er die Ikonografie der Bilder als Vorlage. Für den Betrachter sind diese Vorlagen nur dann zu erkennen und zu entschlüsseln, wenn dieser das nötige Wissen über Munchs Werke besitzt. Nach Erkennen eröffnen sie ihm eine Meta-Ebene des Künstlerlebens: Die Biografie des rätselhaften Munchs und ein Teil seiner Werke richten sich aneinander aus und scheinen einander zu bedingen. Watkins versucht das Undarstellbare darzustellen: den Beginn eines Kunstwerks, die erste Idee, die Kreativität und den Entstehungsprozess, der sich im Kopf eines Künstlers abspielt. Durch die Transformation und Konnotation der Kompositionen Edvard Munchs stellt sich Watkins nicht nur gegen die kunsthistorische Forschung der 1970er-Jahre, sondern erschafft auch einen Film, der sich als eigenständiges (Kunst-)Werk verstanden, vielleicht sogar in Munchs Werksverzeichnis einordnen ließe.

18 Beim NRK – dem *Norsk rikskringkasting* – handelt es sich um den Norwegischen Reichsrundfunk, die staatliche Rundfunkgesellschaft, die aus staatlichen Mitteln finanziert wird.

19 Joseph A. Gomez: Peter Watkins's Edvard Munch. In: *Film Quarterly* 30/2, 1976–1977, S. 42; Joseph A. Gomez: *Peter Watkins*. Boston 1979, S. 129.

20 John R. Cook: The past is myself: Peter Watkins' Edvard Munch (1973). In: *Critical Studies of Television* 2/1, 2007, S. 5; vgl. <http://pwatkins.mnsi.net/munch.htm> (04.01.15).

Sehen

Lena Hoffmann

«Ich höre was, was du nicht siehst» Inszenierungen von Nicht-Sehen und blinder Wahrnehmung im Film

Zusammenfassung: Betrachtet man die filmische Inszenierung blinder Wahrnehmung, fallen zunächst diejenigen blinden Subjektiven auf, die sich durch Schemenhaftigkeit, Unschärfe oder aufwändige CGI-Effekte auszeichnen. In diesem Beitrag wird hingegen eine Form der audiovisuellen Modulation beschrieben, die durch ein spezifisches Zusammenspiel von Bild und Ton einen Erfahrungsmodus evoziert, der von der Selbstermächtigung über die klaustrophobische Orientierungslosigkeit bis hin zur imaginativen Ergänzung der visuellen Leerstelle reicht. Ein besonderer Fokus wird dabei auf das Sound Design gelegt und die verschiedenen Wahrnehmungsmodi anhand der auditiven Inszenierungsstrategien analysiert.

Seit jeher löst die Figur des Blinden eine besondere Faszination aus. Diese soll uns Antworten geben auf Fragen über den vermeintlich edelsten aller Sinne: über das Sehen und damit über die menschliche Wahrnehmung. Mit dieser Figur gehen Topoi einher, die sich seit der Antike in die Kultur eingeschrieben haben: Der Blinde, der sich nicht von visuellen Erscheinungsbildern blenden lässt und auf diese Weise mehr erkennt. Der blinde Seher, der schon in der griechischen Mythologie sein Sehvermögen zugunsten magischer Fähigkeiten entbehrt und seine Blindheit daher Fluch und Segen zugleich ist. Die Blindenheilung, die in der Auf-

klärung zum Symbol des Erkenntnisgewinns avancierte und die den «ersten Blick» mystisch auflädt.¹

Diese Dialektik von Sehen und Nicht-Sehen ist es wohl, die das Phänomen der Blindheit auch für den Film reizvoll macht – so zumindest argumentiert Stefan Ripplinger, der in seinem essayistischen Band *I can see now. Blindheit im Kino* erklärt: «Nicht das Schicksal der Blinden, nicht die Blindheit an sich, sondern ihr Verhältnis zum Sehen interessiert das Kino.»² So entpuppe sich der Diskurs als geeignete Folie, vor der der Film über das reflektieren kann, was außerhalb seines Sichtbaren liegt. Denn nicht nur auf apparativer Ebene konstituieren sich die filmischen Bilder durch das Zusammenspiel von Licht und Dunkel, auch machen Montage und Kadrage das Nicht-Gezeigte, die Leerstelle zu deren immerwährenden Begleiter. «Das Sichtbare wird vom Unsichtbaren umringt und durchquert.»³

Ebenso lädt die Figur des Blinden zu einer selbstreflexiven Auseinandersetzung ein, wenn es um die Asymmetrie von Blickstrukturen geht, die bei der visuellen Kommunikation von Sehenden und Nicht-Sehenden unausweichlich ist. Die fehlende Reziprozität spiegelt nicht nur die Position des Kinozuschauers als Voyeur wieder, sondern liefert auch wertvolle Beispiele für die feministische Filmtheorie. Nicht selten wird die blinde Frau zum Subjekt des männlichen Blicks oder zum unwissentlichen Opfer sexistischer Gebärden der sie umgebenden sehenden Männer.

Mit Rekurs auf Ripplinger beschreibt Nils Reschke in seinem Text *Blick-Störungen: Sehen, Blindheit, Kino*⁴, wie in vielen Blindenfilmen auf bekannte Klischees und wiederkehrende Figurenkonstellationen zurückgegriffen wird. «[D]as Kino reinszeniert die Bandbreite der Blindheitsdiskurse seit der Antike»⁵, heißt es bei ihm. So finden sich zum Beispiel immer wieder Liebesgeschichten zwischen blinden Frauen und am Rande der Gesellschaft stehenden Männern, in Charlie Chaplins *CITY LIGHTS* (USA 1931) oder *A PATCH OF BLUE* (USA 1965, R: Guy Green). Doch auch die Figur der blinden Seherin ist ein beliebtes Motiv, sei es in *DON'T LOOK NOW* (USA 1973, R: Nicolas Roeg) oder als hellsichtige Mutter in *PEEPING TOM* (GB 1960, R: Michael Powell).

Reschke spricht überdies von einer «Genderisierung des Nichtsehens im Kino»⁶. Ihm zufolge bestätigen Blindendarstellungen «tradierte Sichtweisen über die Aktivität von Männern und [...] Passivität von Frauen»⁷. Die blinde Frau tritt als emp-

1 Eine breite kulturgeschichtliche Übersicht liefert bspw. Peter Bexte: *Wo immer vom Sehen die Rede ist ... da ist ein Blinder nicht fern*. Paderborn 2013.

2 Stefan Ripplinger: *I can see now. Blindheit im Kino*. Berlin 2008, S. 2.

3 Ebd., S. 61f.

4 Nils Reschke: *Blick-Störungen: Sehen, Blindheit, Kino*. In: Kenneth S. Calhoun u. a. (Hgg.): *Es trübt mein Auge sich in Glück und Licht. Über den Blick in der Literatur*. Berlin 2010, S. 257–269.

5 Reschke, S. 258.

6 Ebd., S. 263.

7 Ebd.

findsames, zerbrechliches Wesen in Erscheinung, das nicht selten in gefährliche Situationen gerät und – wenngleich sie zwischenzeitlich triumphieren kann – schließlich doch des Schutzes eines starken Mannes bedarf, wie es Audrey Hepburn in *WAIT UNTIL DARK* (USA 1967, R: Terence Young) eindrucksvoll darbietet. Ihr entgegengestellt wird ein heroisch inszenierter blinder Mann, der – man denke an Al Pacino in *SCENT OF A WOMAN* (USA 1992, R: Martin Brest) – seine Blindheit erfolgreich zu kompensieren weiß und dem im Fall des blinden Superhelden auch mal übermenschliche Fähigkeiten zu eigen sind.

Diese Ausführungen zeigen, dass sich nicht nur quer durch die Filmgeschichte der Figur des Blinden bedient wird, sondern dass mit ihr auch eine Reihe von Diskursen, Motiven, prototypischen Konstruktionen und filmtheoretischen Implikationen einhergeht, die es stets mitzudenken gilt. Im vorliegenden Aufsatz werde ich diesen Betrachtungen eine Perspektive zur Seite stellen, die die Inszenierung der blinden Wahrnehmung im Film als eine sich raumzeitlich entfaltende ästhetische Erfahrung untersucht. Der Film steht meines Erachtens nicht vor der ‹paradoxen› Herausforderung, ein nicht-visuelles Erleben zu visualisieren oder die ‹Wahrnehmung von Blinden für den Zuschauer zu bebildern und somit gleichsam die Nullstellen des Sehens mit Bildern zu besetzen›⁸, sondern vermag mit seinen multimodalen Ausdrucksformen körperliche Zustände wie die Blindheit auf eine ihm eigene Weise erfahrbar zu machen. Dabei gilt es, dem Ton, der entsprechend der okularzentristischen Rezeption oft außer Acht gelassen wird, besondere Aufmerksamkeit zu schenken, da ihm – wie anzunehmen ist – durch die Verlagerung auf die anderen Sinnesorgane eine wichtige Rolle zukommt.

Schaut man sich an, wie auf formaler Ebene eine Annäherung an die Wahrnehmungswelt der Blinden stattfindet, fallen zunächst jene Beispiele auf, in denen die subjektive Perspektive als Point-of-view Einstellung inszeniert wird. Zumeist werden dabei artifizielle, verfremdende oder verzerrende Verfahren wie Mehrfachbelichtungen, Unschärfen, eine expressionistische Farbgebung oder aufwändige CGI-Effekte verwendet. Ein solches Experimentieren mit blinden Subjektiven findet man jedoch entweder innerhalb von Genres, die einer eigenen physikalischen Logik folgen, etwa in Comicverfilmungen oder der Sciencefiction, aber auch oft im Rahmen von Traum- und Erinnerungssequenzen. So offenbart sich in *THE MIRACLE WORKER* (USA 1962, R: Arthur Penn) die verstörende Vergangenheit der Lehrerin Anne Sullivan in Form von schemenhaften, doppelbelichteten und grobkörnigen Rückblenden. Für diese Versuche, die blinde Wahrnehmung ins Bild zu setzen, gilt allerdings, was Ripplinger bezogen auf *THE MIRACLE WORKER* schreibt: ‹Wer die verschiedenen Sinne in Penns Film miteinander vergleicht, wird bemerken, dass dem Gesichtssinn fast etwas zu beflissen gehuligt wird. Der visuelle Aufwand, der getrieben wird, ist enorm.›⁹

8 Ebd., S. 260.

9 Ripplinger, S. 41.

Doch nicht jede Darstellung des blinden Erlebens wartet mit einer derart bildmächtigen Inszenierung auf. Es finden sich ferner Ansätze, die die Verlagerung auf die anderen Sinnesmodalitäten in den Fokus rücken und sich weniger durch eine überladene als eher zurückhaltende Bildkomposition auszeichnen. So begegnet man etwa vielfach Close-ups der nicht-visuellen Sinnesorgane – Ohr, Nase, Haut – die in ihren perzeptiven Bewegungen oft sehr langsam und ausgedehnt erfasst werden: eine Hand, die tastet, Formen erfühlt oder ihr Gegenüber sanft berührt; die Ohrmuschel, die überdimensioniert auf der Leinwand erscheint; eine schnuppernde Nase ganz nah. Dem Ansatz synästhetischer Filmerfahrung folgend sieht man hier jemanden spüren, riechen oder eben lauschen.

Im Folgenden werde ich genauer auf Beispiele eingehen, in denen sich das Bild zurücknimmt und ein auffälliges Sounddesign dominiert, wodurch eine bestimmte Stimmung oder Haltung der blinden Protagonisten transportiert wird. Dies ist etwa in einer Szene aus *RAY* (USA 2004, R: Taylor Hackford) der Fall, in der der junge, gerade erblindete Ray Charles lernt, sich anhand der Geräusche seiner Umwelt zu orientieren. Verzweifelt am Boden liegend und hilflos nach seiner Mutter schreiend, reagiert diese absichtlich nicht und beobachtet schweigend das Kind, wie es sich den Raum über sein Gehör zu eigen macht und die Szene schließlich mit «I hear you, too, Mama»¹⁰ auflöst.

Die Verschiebung der Sinneswahrnehmung wird hier zum einen auf der visuellen Ebene durch eine Schärfeverlagerung von Ray zum wahrgenommenen Objekt und zum anderen auf auditiver Ebene durch die Intensivierung des jeweils erzeugten Geräuschs inszeniert. Im Zuge der Schärfeverlagerung verändert sich auch der Ton: Wenn Ray seinen Kopf in Richtung Fenster bewegt, an dem die gerade fokussierten Kutschpferde vorbeitreiben, wirkt auch das Klappern der Hufe weiter entfernt. Verschiebt sich der Fokus auf den sich im Vordergrund des Bildes befindenden Ray, entsteht der Eindruck, als sei auch das Geräusch der Pferde näher herangerückt. Die Bewegung der Schallwellen und ihr Auftreffen im Gehör werden auf diese Weise suggeriert. Gleichzeitig grenzen sich zwei verschiedenen Perspektiven ab: die der Mutter, die das Geschehen beobachtet, und die von Ray, wie durch eine Over-shoulder Einstellung nahegelegt wird. Mit dem Wechsel des Blicks ändert sich auch der Sound. Aus der Perspektive des Jungen werden die Geräusche – das Muhen der Kühe, das köchelnde Wasser im Kessel – hervorgehoben. Sobald die Mutter oder Ray außerhalb von dessen Subjektive in der Totale erscheint, wechselt man vom *Point-of-audition*¹¹ in den atmosphärischen Ton. Die subjektive Wahr-

10 DVD *RAY*. Disc 1, Universal Pictures 2005, TC 01:08:11–01:08:13.

11 Hier bevorzuge ich den englischen gegenüber dem deutschen, etwas sperrigen Begriff «Hörstandpunkt» und werde mich daher im Folgenden auf die englische Ausgabe des einschlägigen Werks von Michel Chion beziehen; vgl. Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York 1994, S. 89 ff.

nehmung zeichnet sich also durch eine der blinden Figur eigenen Klanggestaltung aus, die sich merklich von der äußeren Perspektive abhebt.

Hier zeigt sich, dass mit dem Motiv der Ermächtigung der blinden Figur und der Verortung im Raum über ein geschärftes Gehör eine übersteigerte Klarheit und Definiertheit des Tons einhergeht. Dies ist auch in einer Szene aus *ERBSEN AUF HALB 6* (D 2004, R: Lars Büchel) zu verzeichnen, in der die blinde Protagonistin Lilly den kürzlich erblindeten Jakob auf einem Bahnhof sucht. Sie lokalisiert ihn, indem sie sich an den von ihm verursachten Geräuschen orientiert: Er tritt unbeholfen gegen eine Dose, stößt ein Fahrrad um, ein Junge fällt zu Boden, Jakob berührt mit seinem Ring die metallene Verkleidung des Zugs. Auf jedes dieser Ereignisse folgt ein Schnitt auf Lilly, deren Aufhören, Horchen und Orten mit einem Zoom auf ihr Gesicht verbunden ist. Auf akustischer Ebene hallen die sonst punktuell auftretenden Töne bis zum Schnitt auf Lilly nach und werden damit künstlich verlängert. Sie treten unnatürlich aus der Masse hervor. Dies unterstützt einerseits den Spannungsgrad der Szene, andererseits evoziert der Hall eine Subjektivierung auf Lilly¹², die als geübte Hörerin in Erscheinung tritt.

Während in diesen Fällen die Ermächtigung in Form eines verstärkten und überdeutlichen Geräuschs vermittelt wird, dessen Quelle im Bildfeld erscheint, finden sich überdies Beispiele, bei denen die Verursacher des jeweiligen Tons erst später oder gar nicht zu sehen sind und so ein Gefühl der Verunsicherung hervorgerufen wird. So in einer kurzen Szene aus *JENNIFER EIGHT* (USA 1992, R: Bruce Robison), in der die zurückgezogen lebende blinde Protagonistin Helena zu einer Party eingeladen wird, wo sie von einem Jungen zu ihrer Verabredung gebracht werden soll. Dieser lässt Helena allerdings im Getümmel der Party warten, was sie sichtlich überfordert. Hier verbleibt die Quelle des Tons zumeist im Off-screen, im Fokus steht die wahrnehmende, blinde Figur. Die bildliche Begrenzung auf diese setzt ein, sobald der Junge ihre Hand loslässt und sie auf sich allein gestellt ist. Während der Kader anfangs noch recht offen gewählt ist und die feiernde Menge in der Totale sichtbar wird, ist man nun ganz bei der blinden Helena. Zunächst sieht man ihre sich schließenden Hände in der Großaufnahme, die auf den inneren Rückzug verweisen. Dann ein Close-up auf ihr Gesicht. Wir hören mit ihr die sich überlagernden Geräusche, das undifferenzierbare Stimmengewirr der Feierlustigen. Erst als sich ein stürmischer Partygast durchs Bild drängt, weicht die Kamera für einen kurzen Moment von ihrer Seite. Ansonsten lassen einzig ihre somatischen Reaktionen auf das unsichtbare Außen schließen – etwa, als sie erschrocken zusammensinkt, nachdem im *hors-champ*¹³ etwas laut knallt.

12 Vgl. Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg 2001, S. 399 ff.

13 Eine gute Übersicht über die verschiedenen Theorien des *hors-champ* ist bei Kayo Adachi-Rabe zu finden; vgl. Kayo Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster 2005.

Bestimmbare Tonerzeuger im Rauschen der undefinierbaren und ineinander übergehenden Geräusche zu identifizieren, bleibt Helena und dem Zuschauer gleichermaßen überlassen. Es folgt – verspätet – der Schnitt auf einen Mann, der mit einer Zigarette einen Ballon zum Platzen bringt, was den irritierenden Laut nachträglich visuell erklärt. Am Ende der Szene ist der Kader noch enger gewählt, man hört ein fast bedrohlich wirkendes Gelächter, das aus dem Soundteppich hervorsticht. Das Gefühl der Überforderung spitzt sich zu. Diese nachträgliche visuelle Erklärung einer zuvor hörbaren Stimme oder eines aufgetretenen Geräuschs nennt Chion *de-acousmatization*. Diesbezüglich heißt es bei ihm: «In a film an acousmatic situation can develop along two different scenarios: either a sound is visualized first, and subsequently acousmatized, or it is acousmatic to start with, and is visualized only afterward.»¹⁴ Im beschriebenen Beispiel handelt es sich um letzteres, wodurch der Eindruck der Verunsicherung verstärkt wird. So heißt es bei Chion weiter: «A sound or voice that remains acousmatic creates a mystery of the nature of its source, its properties and its powers.»¹⁵

Dieses Mysterium ist für den Film *IMAGINE* (PL 2012, R: Andrzej Jakimowski) geradezu programmatisch und zieht sich durch dessen gesamte Erzählung. Während in *JENNIFER EIGHT* die Geräusche noch durch einen späteren Gegenschuss erklärt werden, traut sich *IMAGINE* teilweise sogar gänzlich auf die visuelle Auflösung zu verzichten und den Zuschauer in der gleichen Unsicherheit zu belassen, in der sich auch die Protagonisten befinden. Im Mittelpunkt des Films steht der blinde Lehrer Ian, der die sogenannte Echoortung beherrscht, also sich über sein Gehör ein Bild von dem ihn umgebenden Raum zu verschaffen vermag. Er arbeitet an einer Blindenschule in einem portugiesischen Kloster, wo er mit den Schülern übt, Geräusche zu identifizieren und zu lokalisieren. Zuweilen macht Ian jedoch Aussagen über die unzugängliche sichtbare Umgebung, die sich im Nachhinein als erdacht herausstellen, sodass seine Glaubwürdigkeit im Laufe des Films geschmälert wird.

Indem der Film systematisch mit sehr engen Bildausschnitten arbeitet, den Gegenschuss auf die Tonquelle entweder deutlich verzögert oder ganz verweigert und damit eine räumliche Orientierung erschwert, ist der Zuschauer ebenfalls vor die Herausforderung gestellt, einerseits aufgrund der verbalen Beschreibungen die fehlenden Bilder zu imaginieren und andererseits sich aus dem Hörbaren ein Bild über die diegetische Welt zu machen.

Auf diese Art und Weise wirft der Film äußerst spannende Fragen auf: über die Zuverlässigkeit der Erzählerstimme, über den oft als illustrierend diskreditierten Filmsound, über ein möglicherweise unzulängliches auditives Verständnis sowie über die Vieldeutigkeit und Fiktionalität des Tons. Dieser wird hier nicht verstärkt,

14 Vgl. Chion, S. 72.

15 Ebd.

sondern stellt sich teilweise sogar eher als ein indifferenter Klangteppich dar, der großen Interpretationsspielraum lässt. So wird der Zuschauer mit einem drängenden und eben manchmal ungestillt bleibenden Bedürfnis konfrontiert, die Quelle des Tons zu Gesicht zu bekommen. Der *aktive Off-Ton* – oder *Active-off-screen-sound*¹⁶ – entfaltet ein Gefühl der Beklommenheit und der Klaustrophobie. Dieses Drängen, das imaginäre Off zu konkretisieren¹⁷, offenbart allerdings nicht nur die Macht der akustischen Ebene, sondern unterstreicht gleichermaßen die Hegemonialstellung des Visuellen, da es das Bild ist, das vermeintlich den entscheidenden Hinweis über die Richtigkeit der Aussagen liefert.

Es lässt sich zusammenfassen, dass der Film im Umgang mit dem Phänomen der Blindheit nicht unbedingt vor der kompensatorischen Schwierigkeit steht, die visuellen Leerstellen zu füllen, sondern dass er vielmehr über kinematografische Verfahren zur Inszenierung bestimmter Wahrnehmungsformen verfügt und sich dem Thema so auf eine ihm eigene ästhetische Art und Weise zu nähern vermag. Wie sich zeigen ließ, ist es vor allem das Zusammenspiel von Bild und Ton, das das subjektive Erleben zwischen Selbstermächtigung und klaustrophobischem Unbehagen vermittelt. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass die Hervorhebung und besondere Gestaltung der auditiven Ebene keineswegs eine Abkehr vom visuellen Paradigma bedeutet. Schließlich provozieren diese Filme immer auch eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zum Sehen. So changiert dieses gerade in den Beispielen, die sich durch eine deutliche Bild-Ton-Dissonanz auszeichnen, wie etwa *IMAGINE*, zwischen Glaube und Skepsis, zwischen Täuschung und bildlicher Evidenz. Denn wengleich die akustischen Qualitäten bestimmte Wahrnehmungsmodi implizieren, wird durch die ausbleibende oder verspätete Übersetzung ins Bild immer auch das Unvermögen, das Ausgeschlossensein von der visuellen Welt thematisiert und damit das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit selbstreflexiv verhandelt.

16 Vgl. ebd., S. 85 f.

17 Vgl. Noël Burch: *Theory of Film Practice*. New York 1973, S. 21 ff.

Sinan Ertugrul

Wenn die Dunkelheit sichtbar wird Erweiterte Wahrnehmung im digitalen Nachtbild

Zusammenfassung: Im Fokus dieses Artikels steht eine Wahrnehmungsdimension des kinematografischen Bildes, die sich an der spezifischen Ästhetik von Nachtaufnahmen im digitalen Kino festmachen lässt. Durch die technischen Bedingungen ermöglicht das digitale Nachtbild einen veränderten Seheindruck, dem auf der einen Seite eine hyperrealistische Bildästhetik zugrunde liegt und durch die auf der anderen Seite die technischen Begrenzungen des Bildes offenbart werden. Dies, so die Annahme, kann ein *Mehr-Sehen* oder ein *Zuviel-Sehen* zur Folge haben. Dieser Wahrnehmungsmodus wird als ein möglicher Realismuseffekt verstanden, der nicht über narrative Verfahren, sondern über seine Bildästhetik zustande kommt.

Die in den letzten Jahren zunehmende filmtheoretische Beschäftigung mit der Digitalisierung verhandelt wiederholt die Differenzen zwischen analogem und digitalem Filmbild hinsichtlich ihrer Materialität und Ästhetik. Als digitales Bild versteht man dabei das Format *High Definition* (oder HD), das circa seit der Jahrtausendwende zum 21. Jahrhundert vermehrt in Kinoproduktionen verwendet wird und als ein großer Sprung in der technologischen Entwicklung des Kinos gesehen wird. Vor diesem Hintergrund möchte ich zunächst die Ästhetik des digitalen Bildes und den damit verbundenen Realismuseindruck umreißen, um einen spezifischen Wahrnehmungsmodus zu beschreiben, der in digitalen Aufnahmen bei Nacht auftritt.

Dem digitalen Bild wird in erster Linie vorgeworfen, dass es sich durch sein Aufnahmeverfahren und seine Ästhetik von einem authentischen Bildeindruck entferne. Kritiker¹ bemängeln den Verlust der sogenannten Indexikalität und des realistischen Wesens des analogen Bildes, über das die ‚Wirklichkeit‘ unverfälscht über fotochemische Prozesse aufgezeichnet werde. Der Begriff der Indexikalität geht auf das Semiotikverständnis von Charles Sanders Peirce zurück, bei dem der kausale Bezug zum aufgenommenen Objekt über den Lichteinfall auf der Kameralinse entsteht.² Befürworter sehen das Digitale dagegen als eine logische Konsequenz der technologischen Entwicklung des Kinos, durch dessen veränderte Bedingungen neue Möglichkeiten in Produktion und Ästhetik entstehen. Für den Zuschauer bedeutet dies wiederum eine Neuorientierung bei der Bildrezeption, da dem digitalen Bild durch die starke Tiefenschärfe, die Flächigkeit und die vermeintliche Sterilität Defizite attestiert werden. Insbesondere die früheren digitalen Aufnahmen wurden als unecht oder unrealistisch bezeichnet.³ Ästhetische Urteile außen vor gelassen, lässt sich die Abwehrhaltung gegenüber dem digitalen Bild auch auf Sehgewohnheiten zurückführen, die sich seit Beginn des Kinos mit dem Filmbild als Standard etabliert haben.

Bereits in der frühen Filmtheorie wird der Film nicht nur als Aufnahmemedium der physischen Realität verstanden, sondern ebenso dessen Fähigkeit hervorgehoben, einen *Eindruck* von Realität zu erzeugen. In dieser Tradition argumentiert auch Francesco Casetti, dass sich das Kino im Laufe seiner Geschichte, um diesen Eindruck von Realität zu schaffen, bestimmte inszenatorische Verfahren angeeignet hat, die er «diskursive Praktiken»⁴ nennt. Darunter fällt der Eindruck von einem dreidimensionalen Raum auf der Kinoleinwand, der mit unserer Wahrnehmung der Welt korrespondiert. Die Wahrnehmung von Bewegung im Kino sieht Casetti, bezogen auf Tom Gunning, ebenfalls als Grundpfeiler eines realistischen Eindrucks. Nach Casetti erzielen diese diskursiven Praktiken auch im digitalen Kino ihre Wirkung, wenn sie wie im analogen Kino angewendet werden. Besonders erfolgreich seien die diskursiven Strategien, wenn bestimmte Verweise in den Film eingebettet sind, die diesen Eindruck verstärken.⁵ Casetti verwendet hierfür, angelehnt an Jacques Lacan, den Begriff der *Suture*: «We may use the term ‚Suture‘ to indicate the very moment in which the structure of the dis-

1 Als Kritiker sind bspw. David Norman Rodowick und John Belton zu nennen; vgl. D.N. Rodowick: *The Virtual Life of Film*. Cambridge, London 2007, S. 26f.; John Belton: Digital Cinema: A False Revolution. In: *October* 100, 2002, S. 98–114.

2 Vgl. Floyd Merrell: Charles Sanders Peirce’s Concept of the Sign. In: Paul Copley (Hg.): *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. London, New York 2001, S. 28 f.

3 Vgl. <http://www.rogerebert.com/rogers-journal/start-the-revolution-without-digital> (10.12.14).

4 Francesco Casetti: Sutured Reality: Film, from Photographic to Digital. In: *October* 138, 2011, S. 95.

5 Casetti, S. 104.

course is «sealed», an instance of cohesion is established, and the density of reality is apparently restored.»⁶ Suture bezeichnet demnach das «Vernähen» von Film und Zuschauer, das dazu führt, dass der Zuschauer sich auf den Film einlassen kann und bestimmte Verfahren als realistisch wertet. Casetti bezeichnet eine Art der Suture als «Kompensierung»⁷, bei der der Film selbstreflexiv wird und seine Fiktionalisierung oder Konstruiertheit nicht mehr leugnet, sondern offen ausstellt.

Mit Blick auf das digitale Kino werde ich ein spezielles Phänomen der Bildästhetik beschreiben, das im Nachtbild in Erscheinung tritt – genauer gesagt in Filmszenen, die bei Dunkelheit mit wenig oder keinem künstlichen Licht gefilmt worden sind. In diesen Momenten gibt sich das digitale Bild durch seine Materialität zu erkennen, da die erweiterten technischen Möglichkeiten, aber auch die Restriktionen des digitalen Bildes erkennbar werden. Die von Casetti angesprochene Kompensierung entsteht hierbei nicht durch narrative Verfahren, sondern über eine dem Bild immanente Materialität. Eine Form der realistischen Natur des Kinos hat Casetti von der Tatsache abgeleitet, dass die Kamera – ebenso wie der Gesichtssinn – von Lichteinfall abhängig ist und Dunkelheit eben als solche aufzeichnet.⁸ Meine daran anknüpfende Überlegung ist, dass die digitale Technik eine *Erweiterung* des Sehens in der Dunkelheit ermöglicht. Diese Erweiterung tritt deutlich in der Ästhetik des Nachtbildes auf, die ich im Folgenden als eine neue Form der Suture im digitalen Kino beschreiben werde. Den Begriff des Nachtbildes entlehne ich dabei Simon Rothöhlers Ausarbeitung zur digitalen Ästhetik, die er in Abgrenzung zum *Film Look* beschrieben hat.⁹

Meine Überlegung ist hierbei, dass HD-Aufnahmen gerade durch Nachtbilder und die naturalistische Beleuchtungsmöglichkeit veränderte Seherfahrungen evozieren können, die von der Wahrnehmung im analogen Film abzugrenzen sind. Um die Art der Suture zu verdeutlichen, wie ich sie mithilfe des Nachtbildes beschreibe, werde ich zunächst auf die technischen Aspekte der digitalen Aufnahmeverfahren eingehen. Dass das digitale Bild dem Filmbild nicht unterlegen ist, sieht Marcus Stiglegger in den HD-Filmproduktionen der letzten Jahre verwirklicht, die die Technik zur Entwicklung einer eigenen Ästhetik verwendet haben. Die Diffusion des Lichts im analogen Film findet beispielsweise im Digitalen nicht mehr statt, es entsteht daher ein «mitunter schneidend klarer und scharfer Bildeindruck»¹⁰. Marille Hahne sieht dahingehend Auswirkungen auf die Wahrnehmung von Realität: «Der präzise Bildstand verstärkt diese oft als steril beschriebene Anmutung von HD und verändert die Wahrnehmung

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 100.

9 Vgl. Simon Rothöhler: *High Definition – Digitale Filmästhetik*. Berlin 2013.

10 Marcus Stiglegger: Pixel vs. Korn. Auf dem langen Weg zum digitalen HD-Kino. In: Jens Schröter, Marcus Stiglegger (Hgg.): *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. Siegen 2011, S. 43.

der aufgezeichneten Realität.»¹¹ Der extremen Schärfe der ruhigen Bilder im Digitalen stellt Stiglegger die Bewegungsartefakte gegenüber, die bei schnellen Kamerabewegungen entstehen, und die Barbara Flückiger als «unwirklich anmutend»¹² beschreibt. Bewegungsartefakte zeichnen sich dadurch aus, dass Bildfehler sowie Schlieren entstehen oder auch keine durchgängig fließende Bewegung stattfindet.

Digitale Aufnahmeverfahren geraten technisch bedingt daher in bestimmten Situationen an ihre Grenzen, wie Bewegungs- und Kompressionsartefakte zeigen, und offenbaren ihre Materialität unter anderen Bedingungen, als es das Filmbild tut. Veränderungen im Wahrnehmungsmodus des Digitalen lassen sich auch daran festmachen, *wie* die Techniken angewendet werden. Casetti bezeichnet einen solchen Modus als «raw shooting»¹³. Digitale Bilder, die über handliche HD-Kameras, Handys und Überwachungskameras produziert und über das Fernsehen und das Internet verbreitet werden, sind aus der täglichen Bildwahrnehmung nicht mehr wegzudenken. Nach Rothöhler entspringen diese Bilder einer «Kamerapraxis gesellschaftlicher Überwachungsregimes»¹⁴. Diese Art der Bildproduktion, die eng an eine digitale Ästhetik gebunden ist, führt dazu, dass solche sich wiederholenden Bilder als realistisch oder authentisch gewertet werden, obwohl sich gerade hier Bildfehler und Artefakte einschreiben.

In den Filmen Michael Manns sieht Rothöhler eine spezifische Form der Wahrnehmung von Nacht gegeben. Die Filme nehmen in der Filmgeschichte einen besonderen Stellenwert ein, da sie mit der Verwendung digitaler Technik auf Distanz zum 35mm-Film gehen und eine Ästhetik entwickeln, die «eine vom photochemisch basierten Material abweichende nächtliche Vision produzieren kann.»¹⁵ Die Fähigkeit der digitalen Kameras, schwache Lichtquellen hervorzuheben und den Kontrast zwischen den Quellen und der Dunkelheit zu verstärken, führt zu einer Bildästhetik, die nach Rothöhler «hyperfotografisch»¹⁶ operiert und in der vor allem künstliche Lichtquellen wie Straßenbeleuchtungen, Scheinwerfer und Neonlichter in einer bisher ungewohnten Qualität aufgenommen werden. Im Kontext des Nachtbildes lässt sich die von Ivo Ritzer angesprochene technisch bedingte Fähigkeit der HD-Kameras anführen, die Dinge sichtbar zu machen, die dem menschlichen Auge normalerweise verborgen bleiben.¹⁷ Über dieses Hyperfotogra-

11 Marille Hahne: *Das digitale Kino: Filmemachen in High Definition mit Fallstudie*. Marburg 2005, S. 16.

12 Barbara Flückiger: Das digitale Kino: Eine Momentaufnahme. Technische und ästhetische Aspekte der gegenwärtigen Bilddatenakquisition für die Filmproduktion. In: *Montage/AV* 12, 2003, S. 38, zit. in: Stiglegger, S. 43.

13 Casetti, S. 106.

14 Rothöhler, S. 60.

15 Ebd., S. 31.

16 Ebd., S. 34.

17 Ivo Ritzer: Kino-Auge/Video-Bilder – Zur Ästhetik von High Definition bei Michael Mann. In: Schröter, Stiglegger, S. 58.

fische bekommt man einen Seheindruck, bei dem man *zu viel* zu sehen scheint, indem man mit einer Überdeutlichkeit des Bildmaterials konfrontiert wird.

Michael Manns Filme haben die digitale Ästhetik mehrfach in den Vordergrund gestellt, wie das Beispiel *MIAMI VICE* (USA u. a. 2006, R: Michael Mann) verdeutlichen soll: Im starken Kontrast zur ‹sichtbaren Dunkelheit› stehen im Film die Lichtquellen der Straßenlaternen und Autoscheinwerfer, die besonders grell erscheinen und von einem Schleier umhüllt sind, wodurch sie stark artifiziell wirken. Die angesprochene Tiefenschärfe und Flächigkeit entfalten dabei ebenfalls ihr ästhetisches Potenzial, indem ihre visuellen Qualitäten nicht reduziert und dem klassischen 35mm-Film angepasst sind, sondern dazu verwendet werden, dem Lichtermeer eine eigentümliche Flächigkeit zu verleihen.

Christoph Hochhäusler hat das Potenzial des digitalen Bildes insbesondere im Zusammenhang mit Nachtaufnahmen betont. Filmkameras eignen sich demnach für helle oder gut beleuchtete Situationen, während digitale Kameras besonders bei Dunkelheit von Vorteil seien, da sie auf wenig beziehungsweise keine zusätzliche Beleuchtung angewiesen sind. In den Nachtaufnahmen bekommt das Bild eine andere Qualität, wenn es zu rauschen beginnt und sich als digital aufgenommen bemerkbar macht: ‹Im Rauschen der Nacht, also an seinen technischen Grenzen, offenbart sich das Wesen der digitalen Technik.›¹⁸ *MIAMI VICE* macht dieses Bildrauschen zu seinem ästhetischen Konzept, bei dem Unreinheiten des Bildes gewollt sind, über die sich Rückschlüsse auf einen Authentizitätscharakter ziehen lassen. Die nächtliche Szenerie der Stadt wird überdeutlich und scharf dargestellt; gleichzeitig wird durch Bildrauschen, Bewegungsunschärfe und Artefakte dieser hyperrealistische Eindruck vermindert und die Materialität des Bildes erkennbar. Durch dieses Spannungsfeld zwischen der Bildreinheit und den Restriktionen der Aufzeichnung entsteht im Digitalen ein neuartiger Modus, der von der Wahrnehmung von Nacht im analogen Kino weit entfernt ist. Die Nahtstelle oder Suture wird dadurch hervorgerufen, dass sich das Bild zwischen einer sterilen Klarheit bewegt und sich gleichzeitig als technisch begrenzt und konstruiert offenbart. Den technischen Grenzen des digitalen Bildes und dem Modus des *Zuviel*-Sehens, wie er in *MIAMI VICE* eintritt, stehen als zweite Form die Möglichkeiten des *Besser*-Sehens gegenüber. Nach Rothöhler kann das Digitale in der Nacht die Dinge ‹neuartig sichtbar machen›¹⁹. Dieses ‹Neuartige› und die darin bestehende Erweiterung des Sehens kann als eine Form des Hyperrealismus bezeichnet werden, der nach Hahne eine ‹makellose Fensterscheibe auf die Welt nach draußen›²⁰ bietet.

Kathryn Bigelows Film *ZERO DARK THIRTY* (USA 2012) formuliert den Zusammenhang von Form und Inhalt des Digitalen selbstreflexiv aus. Die angesproche-

18 Christoph Hochhäusler: Im Rauschen der Nacht zeigt sich das Digitale. In: Daniela Kloock (Hg.): *Zukunft Kino: The End of the Reel World*. Marburg 2008, S. 302.

19 Rothöhler, S. 35.

20 Hahne, S. 16.

nen kontrollgesellschaftlichen Praktiken der digitalen Techniken werden hier wiederholt ins Bild genommen und dabei selbst ausgestellt. Hier zeigt sich die zweite Möglichkeit des erweiterten Sehens: Im letzten Viertel des Films wird ein nächtlicher Außenraum gezeigt, der ohne künstliche Beleuchtung auskommt. Die Weite der Berglandschaft und das Versteck Osama Bin Ladens sind in einen diffusen Grauschleier gehüllt, durch das Aufnahmeverfahren der digitalen Kameras sind die Bildräume trotz der Dunkelheit jedoch deutlich erkennbar.

Das Hyperfotografische funktioniert hierbei als Inszenierung eines Bildraumes, in dem der Zuschauer gefühlt alles sehen kann, auch wenn die Figuren im Film zur Orientierung auf Nachtsichtgeräte angewiesen sind. In diese Sequenz sind – neben dem filmischen Bild – wiederholt Bilder eingebettet, die simulieren, sie wären von weiteren digitalen Bildmedien produziert worden; wie die digitale Fotokamera, mit der die Leiche Bin Ladens fotografiert wird, die unscharfe Drohnenkamera oder die angesprochenen Nachtsichtgeräte. Die Form der Suture im Beispiel von ZERO DARK THIRTY eröffnet im Gegensatz zum *Zuviel*-Sehen in MIAMI VICE eine Wahrnehmung der Nacht, in der die Sichtbarkeit erweitert wird, ohne dass die Materialität Teil des Bildes wird. Das digitale Bild stellt sich in diesem Beispiel indirekt aus, indem seine Möglichkeiten genutzt werden, um die dunkle Szenerie sichtbar zu machen, wie es im analogen Film nur durch zusätzliche Beleuchtung möglich wäre. Der Kontrast zu den Lichtquellen wird am Ende der Sequenz deutlich, als die Explosion als einzige Lichtquelle den Bildraum erhellt. Durch die veränderten digitalen Verfahren entsteht im Nachtbild das Wechselverhältnis innerhalb eines Wahrnehmungsmodus, der mit einem klaren, hyperfotografischen Bild operiert und gleichzeitig eine Irritation in der Wahrnehmung evozieren kann, da entweder zu viel oder mehr als üblich sichtbar wird. Realismuseffekte im Digitalen sind – so gesehen – nicht mehr abhängig von einer Indexikalität, wie es im analogen Kino von einigen Verfechtern als Voraussetzung gesehen wird.

Diesen Wahrnehmungsmodus habe ich als eine Form der Suture beschrieben, wie er speziell im digitalen Nachtbild in Erscheinung treten kann. Bedingt wird diese Form der Suture durch die Kompensierung über die Verwendung der spezifischen Fähigkeiten und Eigenschaften des digitalen Bildmaterials. Die angesprochenen Kamerapraktiken des *Raw-shootings* verstärken den damit zusammenhängenden Realismuseffekt zusätzlich. Im Nachtbild kommen diese Faktoren zu einem grundlegenden Paradox des Digitalbilds zusammen: Auf der einen Seite offenbart sich die Materialität des Bildes, bei der das Aufnahmeverfahren und die darin eingeschriebene Bildästhetik sichtbar werden. Auf der anderen Seite kann das digitale Bild eine Erweiterung der visuellen Wahrnehmung evozieren, indem es Dinge darstellt, die dem menschlichen Auge normalerweise verborgen bleiben.

Susanne Schwertfeger

Die (unheimliche) Macht der Bilder

Das Konzept der Found-Footage-Reihe *PARANORMAL ACTIVITY* vor dem Hintergrund des Iconic Turn

Zusammenfassung: Innerhalb der Bildwissenschaft ist unter dem Stichwort des «Iconic Turn» die Beziehung zwischen Bild und Betrachter in den letzten Jahren immer stärker in den Fokus gerückt. Die gegenseitige Beeinflussung und Abhängigkeit, die dieses Verhältnis prägt, werden in der Horrorfilmreihe *PARANORMAL ACTIVITY* (USA 2007–2015, R: Diverse) auf mehreren Ebenen thematisiert: Sowohl die Figuren der Diegese als auch der Zuschauer des Geschehens sehen sich mit Diskursen zur Medialität, zur Ästhetik, zur Autorenschaft sowie zur (eigenen) Bildkompetenz vor dem Hintergrund sozialer und technischer Veränderungen konfrontiert.

Innerhalb des Horrorfilmgenres gibt es derzeit kaum Produktionen, die sich nicht in irgendeiner Form mit dem Konzept des Found-Footage auseinandersetzen.¹ Während der Filmwissenschaftler Marc Jancovich den Überraschungserfolg *THE*

1 Im Folgenden steht «Found-Footage» zusammenfassend für das ästhetische Konzept der gleichnamigen Subkategorie innerhalb des Horrorgenres. Auch bei einer Durchmischung von amateurhaften und professionellen Bildern, wie Fernsehbeiträgen, spricht man weiterhin von Found-Footage, bspw. *THE BAY* (USA 2012, R: Barry Levinson). Diese Definition grenzt sich ab zur Verwendung des Terms außerhalb des Horrorfilms. Hier bezeichnet er künstlerische Strategien der Aneignung und Umdeutung, bei denen mit zusammengetragenem Fremdmaterial gearbeitet wird. Um diese Unterscheidbarkeit deutlich zu machen, finden sich auch die Begriffe *Fake-* oder *Faux-Found-Footage* für die Vertreter des Horrorgenres.

BLAIR WITCH PROJECT (USA 1999, R: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez)² kurze Zeit nach dessen Veröffentlichung noch als einmalige Sensation ohne besondere Strahlkraft für die Szene bezeichnet hat,³ ist Found-Footage heute das «subgenre *du jour*»⁴. Und tatsächlich erscheinen dessen Struktur und Ästhetik eo ipso als besonders geeignete Mittel der Darstellung, denn bereits im unerwarteten Auftauchen des (Film-)Materials aus der Vergangenheit in der (Zuschauer-)Gegenwart liegt eine Entsprechung zu einem der wichtigsten Motive von Gothic und Horror, der Heimsuchung durch Verdrängtes.

Das Grauen wird unter anderem auf der Grundlage der direkten Ansprache evoziert, in der mittels der Point-of-view Shots die Rollen von Autor, Akteur und Zuschauer visuell verschmelzen. Verwackelte Handkamera-Bilder oder abrupte Schnitte erzeugen eine Ästhetik der Rohheit. Das unbearbeitet wirkende Material wird einem privaten Kontext zugeordnet, der die unverfälschte Aufzeichnung sich spontan entwickelnder Ereignisse verheißt. Unterstützt wird dies anhand von eingeblendeten Kommentaren offizieller Instanzen, die scheinbar nicht zur Diegese gehören und zu Filmbeginn auf die mysteriösen Umstände der Entdeckung des folgenden Materials verweisen. Die fiktive Handlung erklärt sich somit zu einer Dokumentation wahrhafter Ereignisse, der Zuschauer wird zum Zeugen. Als bildgenerierendes Mittel ist inzwischen die Überwachungskamera (engl. *Closed-circuit TV* oder *Surveillance*) im Genrekanon ergänzt worden. Diese Ästhetik ist geläufig als Ergebnis der Observation eines Areals, meist zur Verhinderung oder zumindest Aufklärung von Verbrechen.⁵ Das Erscheinungsbild der Aufnahmen ist an einen vorgegebenen, relativ statischen Erfassungswinkel geknüpft. Hierbei entfaltet sich ein bühnenhafter Raum, dessen Wahrnehmung ebenfalls durch Störmechanismen beeinflusst sein kann, zum Beispiel Datums- oder Ureinblendungen. Damit einher geht auch ein Rollenwechsel des Ortes sowie des Mediums der Vermittlung:

- 2 Bei Produktionskosten von 60.000 US-Dollar hat der Film bis heute 250.000.000 US-Dollar eingespielt; vgl. www.imdb.com/title/tt0185937/business?ref_=tt_dt_bus (25.07.14).
- 3 Marc Jancovich: General Introduction. In: Marc Jancovich (Hg.): *Horror: The Film Reader*. London 2002, S. 7.
- 4 Alexandra Heller-Nicholas: *Found Footage Horror Films. Fear and the Appearance of Reality*. Jefferson 2014, S. 3.
- 5 Während die Überwachungskamera im öffentlichen Raum Orwellsche Ängste hervorruft, sind ihre Bilder inzwischen anders belegt. In der jüngsten Vergangenheit dienen sie z.B. dazu, das Udenkbare zu visualisieren, wie 1993 im Falle der Entführung und brutalen Ermordung des 2-jährigen James Bulger durch zwei 10-jährige: «Die Videoaufnahmen aus dem Einkaufszentrum, die zeigen, wie ein kleiner Junge an der Hand eines älteren Jungen aus der Mall geführt wird, wurden wochenlang auf sämtlichen Fernsehkanälen nicht nur des Landes, sondern weltweit wiederholt, in einem obsessiven Versuch, ihren Schrecken zu bannen» (Dietmar Kammerer: *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a. M. 2008, S. 41 ff.). 2013 identifiziert man die Attentäter des Bostoner Marathons mithilfe solcher Aufnahmen und die diffuse Angst vor einer gesichtslosen terroristischen Bedrohung wird eingrenzbar. In *PARANORMAL ACTIVITY* wird das CCTV-Verfahren vom Außen- in den Innenraum eines Privathauses transferiert.

Anstatt gänzlich hinter der filmischen Erzählung zurückzutreten, wird die ästhetische Grenze eben durch die oben beschriebenen visuellen Störungen beständig thematisiert und zu Bewusstsein gebracht. Daraus folgt im Falle des Found-Footage-Horrors keinesfalls ein Verlust der Teilhabe oder eine Minderung des Angstgefühls, da beides nicht allein an einen immersiven Effekt geknüpft ist, sondern ebenso auf der Zeugenschaft des Betrachters sowie dem angeblich nicht-fiktiven Charakter des Geschehens beruht – also Faktoren, die unabhängig von einer ungebrochenen Vertiefung in die Diegese sind.⁶

Eine Sichtung der Veröffentlichungen von Filmen, die in Gänze oder zum überwiegenden Teil das Konzept des Found-Footage verfolgen, zeigt, dass sich deren Anzahl in Relation zur ersten Hälfte der 2010er-Jahre zwischen 2005 und 2009 annähernd vervierfacht hat.⁷ Die Zahl der Titel seit 2010 übersteigt bereits jetzt den gesamten Output der vorangegangenen Dekade⁸ – und ein Ende ist nicht in Sicht. Diese Zahlen bilden jedoch nicht nur einen überproportionalen Anstieg nach 2006 ab, sondern auch eine überraschend lange Anlaufzeit angesichts des kommerziellen Erfolges von *THE BLAIR WITCH PROJECT*.⁹ Für beides, Hiatus wie Inflation, liefert ein Zitat Walter Benjamins einen möglichen Erklärungsansatz:

Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist. Die Geschichte jeder Kunstform hat kritische Zeiten, in denen diese Form auf Effekte

- 6 Auf diese Illusion der Abbildung einer Realität muss sich der Zuschauer jedoch einlassen – zumal sich die beschriebenen Marker des Genres durch beständige Wiederholung inzwischen zu einem von der eigentlichen Intention abstrahierten Mittel der Kategorisierung verselbstständigt haben. Doch die schnell gewachsene Vertrautheit der Rezipienten mit den «Regeln» des Found-Footage scheint dem Vergnügen daran keinen Abbruch zu tun; vgl. Heller-Nicholas, S. 26.
- 7 Die Statistik erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit: für die Jahre 2000–2004 neun Titel; für die Jahre 2005–2009 32 Titel. Die Zählung beruht, neben den Quellen der weiteren Fußnoten, unter anderem auf Daten von: Donald Anderson: How the horror film broke its promise: Hyper-real horror and Ruggero Deodato's Cannibal Holocaust. In: *Horror Studies (HS)* 1, 2013, S. 109–124; Deron Overpeck: «People are going to want to know what really went down»: Cloverfield and the return to innocence in post-9/11 America. In: *Horror Studies (HS)* 1, 2012, S. 105–124; http://www.imdb.com/find?q=found%20footage&s=kw&ref=fn_kw (25.07.14); http://en.wikipedia.org/wiki/Found_footage_%28genre%29 (25.07.14); <http://www.moviepilot.de/filme/beste/genrehorrorfilm/schlagwort-found-footage> (25.07.14); <http://horror.about.com/od/horrorpicklists/tp/Best-Found-Footage-Horror-Movies.htm> (25.07.14). Der Niederschlag in den Medien ist Voraussetzung für die Aufnahme in die Zählung.
- 8 Für die Jahre 2010–2014 62 Titel (Stand März 2014).
- 9 Die hohen Einspielergebnisse der ersten Wochen nach dem Release sind auch Ergebnis einer geschickten Vorabvermarktung: Bewusst gestreute «Hintergrundinformationen» haben den Eindruck vermittelt, es seien tatsächlich drei junge Filmemacher seit Oktober 1994 in den Wäldern Marylands verschollen – «and a year later their footage was found» (Plakat zum Film). Schon vor 1999 hatte eine Sequenz in *CANNIBAL HOLOCAUST* (I 1980, R: Ruggero Deodato) den Anfang des Found-Footage-Materials im Horrorgenre markiert. Auch Fernsehproduktionen greifen das Konzept auf; vgl. Murray Leeder: Ghostwatch and the Haunting of the media. In: *Horror Studies (HS)* 2, 2013, S. 173–185; Heller-Nicholas, S. 72 ff.

hindrängt, die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard, d. h. in einer neuen Kunstform ergeben können.»¹⁰

Benjamin attestiert der Kunst also die Vorwegnahme einer noch nicht adäquat realisierbaren Ästhetik. Im Falle von Found-Footage-Filmen ist deren Erscheinungsbild jedoch nicht nur an das Vorhandensein eines technischen Standards, sondern auch an dessen breite Verfügbarkeit *für* und gleichzeitige Verwendung *durch* die Rezipienten gebunden. Und tatsächlich spiegelt der plötzliche Anstieg des Genres nach 2006 beide Faktoren in Bezug auf das Medium <Film> wider: Nachdem digitale Aufnahmegeräte in ihrem physischen Format immer handlicher und in Anschaffung und Betrieb immer erschwinglicher geworden sind, stellen sie seit ca. 2002 in privaten Haushalten die Mehrheit gegenüber der analogen Technik und haben diese zur Mitte des Jahrzehnts weitgehend verdrängt.

Der ehemals passive Bild-Konsument ist heute sowohl mit dem Status der eigenen Autorenschaft von Bildern als auch mit deren Verbreitung über soziale Netzwerke oder WWW-Plattformen vertraut. Denn in das Jahr 2005 fallen ebenfalls die Gründungen des Videoportals Youtube und der Blogging-Plattform Tumblr – kurze Zeit vorher gingen bereits Facebook und Myspace online. Mit diesen Möglichkeiten des Web 2.0 wandelt sich der Rezipient zum Prosumenten, wird gleichzeitig Erzeuger und Verbraucher von Bildern.¹¹ Dies führt zur Herausbildung eben jener neuen Ästhetik, die durch Marker der privaten, <nicht-professionellen> Urheberschaft geprägt ist – und auf die das Found-Footage-Genre referiert.

Auf einigen Gebieten entwickelt sich sogar eine deutliche Bevorzugung solcher Bildformen, zum Beispiel in der Pornofilm-Branche, also einer Industrie, die sich mit der breiten Verfügbarkeit der technischen Mittel des Mediums <Film> konfrontiert sieht:

Der Umsatz von arrivierten Firmen wie etwa Beate Uhse ist im Vergleich zu 2006 auf ein Drittel zurückgegangen; [...] Umgekehrt hält der Boom von Amateurfilmen an, nicht nur auf kostenlosen Internet-Plattformen, sondern auch im DVD-Verwand und in den Videotheken. Es hat also nicht allein mit finanziellen Erwägungen zu tun, dass man inzwischen lieber <normalen Menschen> beim Sex zusieht, sondern mit ästhetischen Vorlieben: Denn die Konsumenten gestehen den Amateurfilmen zu, näher am echten Sex zu sein.¹²

Diese Assoziation von Authentizität ist ebenfalls an die zunehmende Akzeptanz der <Sozialfigur> des Amateurs gekoppelt, dem trotz allem ein gewisses Maß an

10 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Stuttgart 2001, S. 45f.

11 Vgl. Alvin Toffler: *Die dritte Welle. Zukunftschancen. Perspektiven für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts*. München 1980.

12 <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/37685/3/1> (25.07.14).

Handlungskompetenzen zugeschrieben wird.¹³ Durch solche Amateure erzeugte Bilder sowie ihr Umgang damit sind grundlegendes Thema der Vertreter der PARANORMAL ACTIVITY-Reihe (USA 2007–2015).¹⁴ Im Gegensatz zu zum Beispiel THE BLAIR WITCH PROJECT, [REC] (E 2007, R: Jaume Balagueró, Paco Plaza) oder THE TUNNEL (AUS 2011, R: Carlo Ledesma), in denen die Kamera von Profis geführt wird, filmen hier Laien.¹⁵ Deren Umgang mit den Aufnahmen offenbart jedoch eine Ohnmacht und fehlende Handlungskompetenzen angesichts der Bedeutung der Bilder. Dies wird vor allem ersichtlich im ersten Teil, wenn das junge Paar Micah (Micah Sloat) und Katie (Katie Featherstone) sich plötzlich mit unheimlichen Phänomenen in ihrem Haus konfrontiert sieht. Micah versucht, diesen mittels einer Kamera auf die Spur zu kommen. Er dokumentiert nicht nur die geisterhaften Bewegungen der Türen und andere Manifestationen; die Filme zeigen auch, wie Katie beginnt, nachts – wie in Trance – lange Phasen hindurch regungslos vor seinem Bett zu stehen und ihn anstarrt. Micah ist fasziniert von der Technik und der scheinbar damit einhergehenden Kontrolle über das bislang Ungesehene, ist jedoch unfähig, die Aufnahmen zu analysieren und Konsequenzen daraus zu ziehen.

Das Bild in jeder Form, ob als Film oder Fotografie, als Objekt oder Prozess, besitzt eine erhebliche Macht in allen PARANORMAL ACTIVITY-Filmen:¹⁶ (1) Das erzeugte Material fungiert als *prosthetic memory* im erweiterten Sinn.¹⁷ Keine der Protagonistinnen besitzt eine Erinnerung an ihre nächtlichen Aktivitäten, stattdessen treten die Aufnahmen an diese Leerstelle.¹⁸ (2) Das Medium Film wird als beweiskräftiges Dokument konstituiert. Nicht nur durch die Aufnahmen der geisterhaften Erscheinungen, sondern auch, wenn Katie Micah einen Schwur in die laufende Kamera sprechen lässt.¹⁹ (3) Darüber hinaus ersetzt das Bild oftmals die Sprache. Immer wieder fehlen den (weiblichen) Figuren im wahrsten Sinne die Worte. Sie können sich verbal nicht adäquat verständlich machen oder werden

13 <http://www.pfadenhauer-soziologie.de/?p=4430> (25.07.14).

14 Der erste Teil entsteht unter der Regie von Oren Peli. 2010 führt Todd Williams beim zweiten Teil Regie und 2011 übernehmen Henry Joost und Ariel Schulman für Teil Drei. Bis jetzt sind zwei weitere Teile (2012, 2014) sowie ein Spin-Off erschienen. Aufgrund der Einführung von Computer- und Handykamera innerhalb der Diegese sowie der Verlagerung der Handlung auf ein anderes Familiengefüge sind die Teile Vier und Fünf nicht Bestandteil der Untersuchung.

15 Im dritten Teil arbeitet der intradiegetisch eingebundene Benutzer der Kamera als Hochzeitsfilmer.

16 Auch außerhalb der Diegese gilt: Die Handlung erschließt sich größtenteils mittels der Bilder, Dialoge spielen eine untergeordnete Rolle.

17 Vgl. Alison Landsberg: *Prosthetic Memory: Total Recall and Blade Runner*. In: *Body Society* 1, 1995, S. 175–189.

18 Zum Phänomen einer anhand von Bildmaterial artifiziell und mittelbar von Männern für Frauen erzeugten und zur Verfügung gestellten Erinnerung im Found-Footage-Genre vgl. Dana Heller: *Found Footage. Feminism Lost in Time*. In: *Tulsa Studies in Women's Literature* 1, 2002, S. 85–98.

19 Hier wird durch die direkte Ansprache in die Kamera der Zuschauer zum Zeugen im doppelten Sinn.

nicht ernst genommen. Hier übernehmen die Bilder die Argumentation, (4) sogar für die unheimliche Entität. Deren Ablehnung Micahs drückt sich in einem ikonoklastisch anmutenden Akt aus, als sein Gesicht auf einer Fotografie plötzlich ausgekratzt ist. Darüber hinaus provoziert jedes Filmen einen Anstieg der paranormalen Aktivitäten, und im zweiten Teil erfährt der Zuschauer, dass Katie überhaupt erst ins Visier des Dämons geraten ist, weil ihr Schwager mit Hilfe einer Fotografie die Bedrohung von seiner Frau auf sie übertragen hat.

Diese «neue Macht der Bilder»²⁰ greift eine Entwicklung auf, die in den Bildwissenschaften als «Iconic Turn» bezeichnet wird. Visuelle Kommunikation gewinnt an Bedeutung und ersetzt vielerorts das Wort. Das Bildliche formt inzwischen in hohem Maße unser Selbstverständnis und die Idee unserer Erscheinung – gleichzeitig sind Ursprung, Autor und Kontext der immer größer werdenden Masse an Bildern und ihrer viralen Qualität im digitalen Zeitalter oftmals ungeklärt. Die daraus entstehenden Ängste und Unsicherheiten zu reflektieren, ist Aufgabe des Horrorgenres:

Gothic representations are a product of cultural anxieties about the nature of human identity, the stability of cultural formations, and processes of change. As a result the representations are influenced by the cultures that produces them [...]. They retain a double function in simultaneously assuaging and intensifying the anxieties with which they engage.²¹

Das Found-Footage-Genre, dessen Erfolgskurve parallel zur wachsenden Aneignung des Prosumenten des Mediums «Film» angestiegen ist, ist in seiner Struktur und Ästhetik eine Antwort auf sowohl technische als auch soziale Phänomene. Konkret die Vertreter der PARANORMAL ACTIVITY-Reihe thematisieren dabei, dass die Strategien und Bezugssysteme angesichts der Konfrontation mit der Vielzahl von Dimensionen und Denkansätzen zu den bildgebenden Verfahren, die unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit bestimmen, noch nicht annähernd ausgereift sind. Micah kann im ersten Teil Katie trotz allem nicht davor beschützen, dass sich die präsente Entität ihrer bemächtigt. Weder schätzt er die tatsächliche Bedrohung durch die Heimsuchung noch das anhand seiner Aufnahmen dokumentierte seltsame nächtliche Verhalten seiner Freundin korrekt ein. Und dies wird er am Ende des Films mit dem Leben bezahlen.

20 Vgl. Hubert Burda: «Iconic turn weitergedreht» – Die neue Macht der Bilder. In: Christa Maar, Hubert Burda (Hgg.): ICONIC TURN. DIE NEUE MACHT DER BILDER. DAS NEUE BUCH ZUR VORLESUNGSREIHE. Köln 2004, S. 9–13.

21 Fred Botting: Aftergothic: consumption, machines, and black holes. In: Jerold E. Hogle (Hg.): The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Cambridge 2002, S. 280.

Martin Hennig

Lieber Großer Bruder

Aktuelle Tendenzen der Verhandlung von Überwachung in amerikanischen Film- und Serienproduktionen

Zusammenfassung: Die Gefahren der totalen Überwachung wurden filmisch immer wieder beschworen. Doch aktuelle Beispiele aus der amerikanischen Film- und Serienlandschaft belegen eine Transformation in den Inszenierungsstrategien und der narrativen Verhandlung von Überwachungspraktiken, die Rückschlüsse auf einen mentalitätsgeschichtlichen Wandel zulassen. Der Beitrag konturiert die Themen, Motive und Strukturen zweier Varianten des Überwachungsfilmes und geht insbesondere auf Transformationen nach ‚9/11‘ ein.

Im Rahmen der aktuellen Überwachungsdebatten stellt sich die Frage, inwiefern sich in den letzten Jahren auch Transformationen in Bezug auf die filmische Verhandlung¹ von Überwachungspraktiken ergeben haben, die Rückschlüsse auf einen entsprechenden mentalitätsgeschichtlichen Wandel und hiermit verbundene Denkmodelle zulassen.² Zu diesem Zweck möchte ich zu Beginn zwei Spielarten

- 1 Der Fokus auf amerikanische Produktionen ist dabei einerseits als pragmatisch notwendige Eingrenzung, andererseits auch als Antwort auf die diachrone und synchrone Prävalenz amerikanischer Filmbeispiele im Untersuchungskontext zu verstehen.
- 2 Sowohl aus Platzgründen als auch aufgrund des aktuellen Beispielfokus wird hier auf einen breit

des Überwachungsfilms veranschlagen und in ihren jeweiligen Themen, Motiven und Strukturen voneinander abgrenzen: Während im politischen *Überwachungsthiller* Überwachungsaktionen des Staates und seiner Repräsentanten geschildert werden, dreht sich der *Überwachungskrimi* um die Überwachungstätigkeiten von Privatpersonen, welche das Treiben ihrer Mitmenschen beobachten.³

Es sind regelmäßig Fortschritte in der Überwachungstechnologie, aus denen sich im politischen *Überwachungsthiller* Krisenherde bilden, wobei qualitative Sprünge den filmischen Diskurs transformieren. In *BLUE THUNDER* (Das fliegende Auge, USA 1983, R: John Badham) wird noch ein einzelner Hubschrauber mit hochsensiblen Richtmikrofonen und Kameras versehen, demgemäß folgt der Film einem simplen Argumentationsschema: Sobald gewisse Grenzen der technischen Machbarkeit überschritten sind, wird der technologische Fortschritt zur Gefahr. Einzelne, autonom operierende Regierungsorganisationen machen sich diesen für ihre kriminellen Machenschaften zu Nutze, infolgedessen sind die entsprechenden Apparaturen zu vernichten.

In neueren Beispielen ergibt sich nun eine thematische Verschiebung, da das kulturelle Wissen bezüglich der gegenwärtigen Omnipräsenz von Überwachungstechnik Eingang in die filmischen Diskurse gefunden hat. Während besagter Überwachungshubschrauber noch eine einzigartige und deshalb problemlos zu zerstörende Prothese des kontrollierenden Blicks bildete, ist die Überwachungstechnik in *ENEMY OF THE STATE* (Der Staatfeind Nr. 1, USA 1998, R: Tony Scott) schon so sehr in den gesellschaftlichen Alltag integriert, dass ihre Vernichtung gar nicht erst verhandelt wird. Vielmehr verlagert sich die Argumentation von einer System-, auf eine Personenebene: Da der Fortschritt nicht rückgängig gemacht und letztendlich jeder zum Überwachungsopfer werden kann, müssen die entsprechenden Ermittlungspraktiken zumindest unter demokratische Kontrolle gestellt werden. Nicht länger wird hier die Funktion des Überwachers, sondern lediglich noch dessen Rollenbesetzung problematisiert. Dementsprechend verhandeln auch Überwachungsdystopien wie Steven Spielbergs *MINORITY REPORT* (USA 2002, R: Steven Spielberg) weniger einen sowieso unumkehrbaren Systemzustand, sondern über-

angelegten Forschungsüberblick zum Überwachungsfilm verzichtet. Eher allgemein gehaltene Einführungen finden sich bei: Markus Schroer: Beobachten und Überwachen im Film. In: Ders. (Hg.): *Gesellschaft im Film*. Konstanz 2007, S. 49–86; Dietmar Kammerer: *Bilder der Überwachung*. Frankfurt a. M. 2008; Thomas Y. Levin: Die Rhetorik der Zeitanzeige. Erzählen und Überwachen im Kino der ‚Echtzeit‘. In: Malte Hagener, Johann N. Schmidt, Michael Wedel (Hgg.): *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*. Berlin 2007, S. 349–366.

- 3 Eine Feinuntergliederung der Filmsparte kann als generelles Forschungsdesiderat gelten, denn in der Literatur werden oftmals sehr heterogene Beispiele unter dem Label Überwachung subsumiert, die sich jedoch durch unterscheidbare Themen, Motive und Strukturen auszeichnen. Neben den beiden genannten Filmvarianten wären auch noch weitere Subsparten wie das Überwachungs-Identitätsdrama (z. B. *DIE TRUMAN SHOW* [USA 1998, R: Peter Weir]) oder der selbstreflexive Überwachungsdiskurs (z. B. *THE CONVERSATION* [USA 1974, R: Francis Ford Coppola]) zu veranschlagen.

führen das Paradigma der Überwachung in ein fantastisches Moment, in dessen Einkleidung es erst wieder verhandelbar wird.

Der *Überwachungskrimi* dagegen schildert Prozesse leidenschaftlichen Voyeurismus. Hitchcocks *REAR WINDOW* (Das Fenster zum Hof, USA 1954, R: Alfred Hitchcock) kann als dessen musterbildendes Beispiel gelten, in dem auch eine selbstreflexive Ebene angelegt ist. Hier wird der Fotograf Jeff, der nach einem Unfall an einen Rollstuhl gefesselt ist, bei seiner heimlichen Beobachtung der Nachbarschaft zufällig Zeuge eines Mordes. Die sich während der anschließenden Privatermittlung häufenden Indizien eines bevorstehenden Selbstmordversuchs einer Nachbarin werden größtenteils ignoriert, der Voyeurismus der Hauptfigur wird dezidiert als egoistisches und selbstbezügliches Verhalten ausgewiesen. Dementsprechend kann die zentrale Paarbildung erst nach Beendigung der Observation erfolgen, vorher wird Jeffs detektivischer Blick in Zusammenhang mit seiner Beziehungsunfähigkeit gebracht und als Ersatzbefriedigung ausgewiesen.

Gleichzeitig ist das moralisch fragwürdige Tun der Hauptfigur mit der Ebene der filmischen Vermittlung korreliert, welche anders als Jeff kein Ende der Observationen kennt. In Prolog und Epilog des Films protokollieren neugierige Kameraschwenks alltägliche Banalitäten aus Jeffs Umfeld. Allerdings wird der Protagonist am Endpunkt der jeweiligen Kamerabewegung gerade nicht als Blickträger ausgewiesen, denn Jeff schläft in beiden Fällen vom Fenster abgewandt. Die detektivische Aufklärungshandlung bildet folglich eine einmalige Episode in seinem Leben, nur das Kameraauge – und mit ihm der Zuschauer – starrt unbefriedigt weiter.

Ein ganz anderes Bild liefert der Film *DISTURBIA* (USA 2007, R: D. J. Caruso), ein inoffizielles Remake von *REAR WINDOW*. Als Bestrafung für einen Akt jugendlicher Rebellion ist der Protagonist Call gezwungen, den Sommer über sein Elternhaus nicht zu verlassen, da eine elektronische Fußfessel jeden seiner Schritte protokolliert. Vor lauter Langeweile beginnt Call schamlos das Treiben seiner Nachbarn zu beobachten, bis er schließlich einem frisch ins Nachbarhaus eingezogenen Serienkiller auf die Schliche kommt.

Signifikant ist dabei das Bild zeitgenössischer Jugendkultur, welches im Filmverlauf gezeichnet wird. Anders als im filmischen Vorgänger wirkt Calls voyeuristisches Treiben als Katalysator einer Beziehungsanbahnung, selbst die Anwesenheit eines filmenden Freundes beim finalen Kuss des Pärchens wird als launige Geste inszeniert. Entsprechend agieren sämtliche Protagonisten öffentlichkeitsbezogen und umfassend vernetzt, auffallend häufig werden die Angebote bekannter Online-Dienste ins Bild gerückt. Dies ist im Rahmen des hier vertretenen Modells von Welt allerdings nur konsequent, denn Privaträume werden im Film stets als dysfunktional charakterisiert. Wiederholt werden Häuser ohne das Einverständnis der Bewohner betreten, den Opfern bietet ihre Privatsphäre keinen Schutz, sie schützt lediglich den Killer, der im intimsten Bereich seines Hauses einen makabren Operationssaal versteckt. Call dagegen will dem privaten Raum entfliehen, welcher für

ihn einem Gefängnis gleichkommt.⁴ Konsequenterweise muss im Rahmen eines dramaturgischen Filmhöhepunkts die Grenze zum öffentlichen Außenbereich überschritten werden, um Calls Fußfessel zu aktivieren und die Polizei herbeizurufen. Jedoch entpuppt sich diese dann gleichsam als dysfunktional, den einzig wirklichen Schutz scheint die nachbarschaftliche Überwachung zu bieten.

Diese Entwicklungen kulminieren in einer spezifischen Korrelation zwischen Überwachung und Terror, welche von vielfältigen aktuellen Produktionen vorgenommen wird. Bei den Protagonisten verschwimmt die Grenze zwischen Staatsrepräsentanten und Privatpersonen, Agenten und Vigilanten gleichermaßen greifen auf illegale Möglichkeiten der Datensammlung, Personenortung und -verfolgung zurück, um «unwissende» Bürger zu beschützen. Niedergeschlagen haben sich diese Tendenzen unter anderem im amerikanischen Blockbusterkino. So führt *THE DARK KNIGHT* (USA 2008, R: Christopher Nolan) vor, dass auch allumfassende Überwachungsmaßnahmen im Notfall durchaus gerechtfertigt sind, insofern nur die Bedrohungssituation weitreichend genug anmutet, denn den terroristischen Praktiken des Jokers zur Erzeugung maximalen Chaos wäre ansonsten nicht beizukommen. Dabei hilft die Überwachungsmaschine sowohl dabei, aus Unmengen an Daten ad hoc die richtige Information – den Aufenthaltsort des Antagonisten – zu aggregieren, als auch Wahrnehmungstäuschungen aufzudecken: Der Joker lässt Geiseln und Geiselnnehmer die Kleidung tauschen, mit Hilfe der detailreduzierten Perspektive der Apperatur behält Batman als einzige Figur die Übersicht. In der filmischen Darstellung liegt das zentrale Versprechen von Überwachungstechnik folglich in der Möglichkeit zur Komplexitätsreduktion, Überwachungsbilder wirken evidenzfördernd.⁵

Genauso ist die omnipotente Maschine in der Serie⁶ *PERSON OF INTEREST* (USA 2011–2016, Idee: Jonathan Nolan) in der Lage, durch Auswertung von Online-Daten und Sicherheitskameras Terrorakte vorherzusagen. Informationen zu Individualverbrechen werden aufgrund der enormen Datenmenge jedoch gelöscht. Die wohlthätigen Protagonisten machen sich deshalb eine Lücke im System zu Nutze, um vor der Löschung stets noch eine im Zusammenhang mit der Straftat stehende Sozialversicherungsnummer zu erhalten. Zu Beginn ist allerdings nie klar, ob die

4 Sein Bildschirmschoner zeigt die Worte «Let me free» (DVD *DISTURBIA*. Paramount Home Entertainment 2008, TC 00:45:10), welche einsam hinter Gittern kreisen.

5 Dies zeigt sich eindrücklich auch in *ZERO DARK THIRTY* (USA 2012, R: Kathrin Bigelow), in dem Satellitenbilder des Anwesens Osama Bin Ladens einfachste binäre Logiken («Wenn [...] drei Frauen da sind, dann muss es auch drei Männer geben», [DVD *ZERO DARK THIRTY*. Universal Pictures Germany GmbH 2013, TC 01:41:24]) und konservative kulturelle Zuschreibungen («Männer kümmern sich nicht um die Wäsche», [ebd., TC 01:40:49]) bei der Datenauswertung provozieren, die im Folgenden jedoch tatsächlich zur Liquidierung des Terroristen führen.

6 Die folgenden Ausführungen zu *PERSON OF INTEREST* und *HOMELAND* (USA 2011–?, Idee: Alex Gansa, Howard Gordon) beziehen sich jeweils auf die erste Staffel der Serien, da hier die Grundordnung der dargestellten Welt etabliert wird, welche die Basis für alle nachfolgenden Ereignisverläufe und Konflikte bildet.

Nummer zu den Tätern oder Opfern eines Verbrechens gehört, die Anonymität der observierten Personen gilt es in jedem Fall aufzulösen.

In den Fällen geht es ähnlich häufig um Gewalt auf den Straßen oder die Probleme von Kriegsveteranen wie um Kriminalfälle im Hochfinanzsystem. Die Maschine negiert somit soziale Hierarchien – auf der Ebene ihrer Sozialversicherungsnummer sind alle Menschen gleich. Gleichzeitig findet auf Ebene des *discours* eine Multiplizierung gängiger Inszenierungsstrategien des Überwachungsfilms statt. Die Überwachungsmaschine fungiert als allwissende Erzählinstanz: Sämtliche Ortswechsel werden durch *Google Earth*-ähnliche Visualisierungen eingeleitet, vor Rückblenden wird ein softwareseitiges Suchen auf einer Timeline inszeniert. Die anfangs häufig unübersichtlichen und vielfach verknüpften Ereignisse und Personenkonstellationen der vorgeführten Kriminalfälle können damit erst im Fall ihrer technischen Aufzeichnung und medialen Reproduktion in eine kausalogische Ereigniskette überführt werden – Sinnggebung fällt hier zusammen mit der medial simulierten Überwachungsperspektive. Im Einklang mit dieser Erzählerposition wird die Maschine im Serienverlauf schließlich sukzessiv anthropomorphisiert und überdies in ihrer Allwissenheit und Unsterblichkeit als säkularisierte Erlöserinstanz positiv überhöht.⁷

Auch die Geschehnisse der Serie *HOMELAND* fußen auf dem amerikanischen Krieg gegen den Terror. Die CIA-Agentin Carrie erhält die Information, dass es Terroristen gelungen sei, einen amerikanischen Militärgefangenen umzudrehen. Kurze Zeit später wird der Marine Brody aus irakischer Gefangenschaft befreit und kehrt zurück in die Vereinigten Staaten. Carrie heftet sich nun an die Fährte des verdächtigen Kriegshelden.

Warum gerade Carrie als Überwacherin prädestiniert ist, darauf verweist bereits der Serienvorspann. Eines der ersten Bilder zeigt Carrie als Kind vor einem Fernseher sitzend, eine der letzten Einstellungen zeigt sie mit einer Überwachungsrichtung. Dazwischen montiert wurden unter anderem Bilder des 11. Septembers und Politikeransprachen voller amerikanischer Anti-Terror-Rhetorik. Die Entwicklung Carries erhält auf diese Weise eine gewisse Zwangsläufigkeit, sie wird als Kind ihrer Zeit ausgewiesen. Darüber hinaus wird sie bereits in der ersten Folge als krankhaft paranoid geoutet, was eine zentrale Frage aufwirft: Entspringt die von Brody ausgehende Gefahr lediglich der Fantasie der Protagonistin?

Diese ist nun im Folgenden die einzige, die ein Muster in den Fingerbewegungen zu erkennen glaubt, die Brody bei jedem Auftritt vor der Fernsehkamera aufführt, und welche Carrie als kodierte Nachricht für seine Hintermänner deutet. Nun stellt sich jedoch im Serienverlauf heraus, dass die Bewegungen gar nicht der verschlüssel-

7 «Sie haben es fertiggebracht, nicht wahr? Etwas, das über uns alle wacht» («Ausnahmestand», DVD *PERSON OF INTEREST – DIE KOMPLETTE ZWEITE STAFFEL*. Disc 1, Twentieth Century Fox 2014, TC 00:04:08), wird einer Hauptfigur dementsprechend zu ihrer Konstruktion gratuliert.

ten Kommunikation dienen, sondern einer Angewohnheit Brodys aus dem Umgang mit muslimischen Gebetsketten entspringen. Carrie hat damit zwar keine geheime Botschaft, durchaus jedoch eine Abweichung vom kulturellen Zeicheninventar diagnostiziert. Das heißt: Carrie ist die einzige, die signifikante Abweichungen vom kulturellen Normalfall in den vorgeführten Ereignissen erkennt – sie ist damit genau die Richtige für die Aufgabe, Gefahren vom amerikanischen Volk abzuwenden. Im Staffelverlauf werden nun zwar Zweifel an der Schuld Brodys gehegt, doch am Ende wird deutlich, dass er tatsächlich den Befehlen einer Al-Kaida-Zelle folgt, die Anschuldigungen der Paranoikerin entsprechen bis ins kleinste Detail der Realität.

Brody wird dabei jedoch keineswegs als klarer Antagonist inszeniert, sein Handeln wurde durch das brutale Vorgehen Amerikas im Krieg gegen den Terror motiviert. Die Darstellung von Überwachungspraktiken folgt damit einem Rechtfertigungsmodell, welches sich in leichter Abwandlung auch in thematisch ähnlich gelagerten Produktionen wie 24 (USA 2001–2014, Idee: Joel Surnow, Robert Cochran) oder ENEMY OF THE STATE findet: Eine kleine Führungselite entfernt sich im Rahmen der Terrorbekämpfung von tradierten amerikanischen Werten. Eine sich daraufhin vollziehende Kooperation einheimischer und ausländischer Gegenspieler (HOMELAND & 24) basiert deshalb zwar auf amerikanischen Normverletzungen,⁸ die Gefahr von innen macht allerdings einen permanenten Zustand der Überwachung notwendig, besonders da im Handlungsverlauf in der Regel auch die antagonistischen Regierungskräfte mithilfe von Überwachungsmaßnahmen sanktioniert und damit aus dem System getilgt werden (24 & ENEMY OF THE STATE). Dementsprechend sind Gefahrensituationen in HOMELAND regelmäßig mit der Abwesenheit von Überwachung korreliert. Eine Informantin Carries wird aus Kostengründen nicht beschattet – und bei der ersten Gelegenheit liquidiert.⁹ Ein Bombenanschlag kann nicht rechtzeitig verhindert werden, da es unmöglich ist, eine visuelle Identifikation des Täters zu gewährleisten,¹⁰ und so weiter.

8 HOMELAND wird deshalb gerne eine amerikakritische Haltung unterstellt, dies stimmt jedoch nur zum Teil: Auf einer Oberflächenebene ist etwa die hohe CIA-Stellung der wahnhaften Paranoikerin Carrie durchaus ironisch zu verstehen, letztendlich negiert jedoch der auf Spannungserzeugung ausgerichtete Ereignisverlauf, der die Verifikation des paranoiden Blicks vorsieht, den kritischen Subtext. Auch erweisen sich sämtliche amerikanischen Agenten im Anti-Terror-Kampf als schwer traumatisiert, jedoch bilden sie damit lediglich eine Variante des bereits aus dem amerikanischen Western vertrauten Figurentypus des einsamen Helden, der sich durch systemisch notwendige Taten (hier: Überwachung, Folter usw.) für die Gemeinschaft opfert, ohne selbst zu ihr zu gehören. Dagegen bleiben die muslimischen Auftraggeber Brodys die einzige Figurengruppe der ersten Staffel, deren Psyche nicht näher beleuchtet wird. Der Drahtzieher der geplanten Terrorakte wird als undurchschaubare Manipulationsinstanz in Szene gesetzt, der für die geplanten Anschläge ursächliche Verlust seines Kindes infolge eines amerikanischen Angriffs wird beziehungsweise als emotionaler Verlust des amerikanischen Hausgastes Brody inszeniert.

9 Vgl. «Die Halskette», DVD *HOMELAND – DIE KOMPLETTE SEASON 1*. Disc 1, Twentieth Century Fox 2013.

10 Vgl. «Der Kandidat», DVD *HOMELAND – DIE KOMPLETTE SEASON 1*. Disc 4, Twentieth Century Fox 2013.

Auffällig ist hier insgesamt, mit welcher Selbstverständlichkeit grobkörnige Überwachungskamera-Bilder in den filmischen *discours* überführt werden. Deren Ästhetik kann als kulturell normalisiert gelten, was mit dem Umstand korreliert, dass im Regelfall nicht mehr die Überwachung selbst die Grundlage der sich anschließenden filmischen Erörterung bildet, sondern lediglich noch die durch sie repräsentierten Inhalte. Beispielsweise beinhaltet bereits die erste Szene, die Carrie in Episode eins heimlich überwacht, intime Handlungen zwischen Brody und seiner Frau, bei denen sich die sexuelle Aggressivität des Kriegsheimkehrers zeigt. Carrie denkt währenddessen nicht daran, ihre Beobachterrolle aufzugeben. Erst als Brody später in Anwesenheit seiner Ehefrau masturbiert, dreht Carrie sich beschämt weg. Mithin sind derartige Szenen als Instanzen kultureller Normierung interpretierbar: Die Reaktion des Überwachers führt vor, welche Praktiken konventionalisierten Wert- und Normvorstellungen entsprechen. So scheint sich der brutale, vom Mann dominierte sexuelle Akt noch im Einklang mit tradierten patriarchalen Mustern zu befinden, wohingegen Sexualität, die auf bloße Triebabfuhr ausgerichtet ist, durch die ausbleibende Aufmerksamkeit des Beobachters indirekt sanktioniert wird.

Kommt es nun letztlich doch einmal zu einer Bewertung von Überwachungspraktiken, vollzieht sich auch diese ausschließlich in Relation zu den Überwachungsinhalten. Um Informationen von einem muslimischen Mittelsmann zu erhalten, erpresst Carrie diesen mit Beweisfotos, welche seine homosexuellen Neigungen dokumentieren.¹¹ Erst jedoch, als der Informant nicht reagiert, und Carrie deshalb Drohungen gegenüber seiner ebenfalls überwachten Familie ausspricht, wird dies im Rahmen der Inszenierung als Grenzüberschreitung ausgewiesen. Jene Andeutungen Carries konfliktieren allerdings mit genau den traditionellen amerikanischen Familienwerten, welche in der Serie sowieso als gefährdet dargestellt werden, wohingegen Homosexualität keine weitere Rolle im Serienverlauf spielt. Die vollzogene Grenzüberschreitung liefert jedoch auch hier einen entscheidenden Hinweis in Bezug auf einen geplanten Terroranschlag und wird damit als notwendiges Opfer ausgewiesen.

Die Kontextualisierung von Überwachungsmaßnahmen als Krieg gegen den Terror führt folglich zu unkritischen Darstellungen von Extremräumen der Überwachung, in denen Überwachungsbilder eine außerordentliche Evidenz besitzen und der paranoide Blick als einzig angemessene Filterinstanz verhandelt wird, um anfallenden Datenströmen Herr zu werden. Diesem Denkmodell folgend wird in *HOMELAND* bereits die Abweichung vom kulturellen Normalzustand als Vorstufe zum terroristischen Akt gedacht. Ironischerweise konstituiert in den Beispielen jedoch bereits der Zustand der Nicht-Überwachung eine derartige Abweichung. Wen also der große Bruder nicht sieht, der ist entweder in Gefahr, oder er bildet die Gefahr. So bleibt den Unschuldigen letztlich nur zu sagen: «Big Brother watches you» – hoffentlich.

11 Vgl. ebd.

Thomas Scherer

«One camera can't show you that much»¹ Split-screens als Formen multiperspektivischen Sehens

Zusammenfassung: Es gibt Split-screens, die sich einem rein handlungslogischen Zugriff weitgehend entziehen. In komplexen Bildkompositionen kommt in ihnen ein multiperspektivisches Sehen zum Ausdruck, das in einem Spannungsverhältnis zum monokularen Blick des singulären Kamerabildes steht. Diese spezifischen Formen des Split-screens werden im Konzept der «Splitting-split-screens» zusammengefasst, das anhand ästhetischer Parameter entwickelt wird. Diese Herangehensweise zielt perspektivisch auf die Frage ab, wie dieses andere Sehen, spezifische Formen der Bedeutungskonstitution in narrativen Filmen bedingen kann.

Warum sollte man ein kinematografisches Verfahren isoliert betrachten? Und warum ausgerechnet den Split-screen? In der film- und medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem spezifischen filmischen Gestaltungsmittel hat sich in den letzten Jahren ein Konsens herausgebildet: Durch Split-screens werden verschiedene Medien und deren Bildpraktiken im Film verhandelt, absorbiert oder konfrontiert.² Sowohl Bildverfahren der Malerei aus der Vorzeit des Films als

1 (David Hockney im Interview mit) Martin Gayford: *The Mind's Eye*. In: *MIT Technology Review* 5, 2011, S. 102.

2 Vgl. Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge 2002; Anne Friedberg: *The virtual*

auch Medien, die während des 20. Jahrhunderts ihren Aufschwung erleben – wie das Fernsehen oder das Telefon –, aber auch die Ästhetiken der digitalen neuen Medien – wie Software Interfaces – finden einen Bezugspunkt in Split-screens.

Lev Manovich begreift Split-screens als Teil einer umfassenden medienübergreifenden Darstellungstradition: der «spatial montage»³. Diese stellt er der linearen zeitlichen Montage des Films gegenüber: Das Nebeneinander von unterschiedlichen, distinkten Perspektiven unterscheidet sich grundsätzlich von der linearen Abfolge verschiedener Ansichten und ist sowohl in Renaissance-Gemälden als auch in Computer Interfaces zu finden. Damit ist das filmische Mehrfachbild aus der Isolation des gimmickhaften Special-effects befreit und erscheint als Schnittstelle des Films zu anderen Medien und Medienästhetiken sowie als Bruch mit dem Diktum des leinwandfüllenden, monoperspektivischen Filmbilds. Andererseits sind Split-screens seit den 1910er-Jahren ein fester Bestandteil der Filmsprache, der gehäuft in den späten 1960ern und den 2000ern oder den *Ceuvres* von Brian De Palma und Mike Figgis in Erscheinung tritt. Split-screens sind demnach sowohl Bruch als auch Konvention der Filmsprache. Doch was verändert sich für den Zuschauer, wenn Bilder nicht mehr nur nacheinander erscheinen, sondern auch gleichzeitig und nebeneinander?

Die Versuchung liegt nahe, eine grundsätzliche Antwort auf diese Frage zu finden, die das Phänomen «Split-screen» in seiner Gänze umreißt und handhabbar macht. Doch dies kann nur unter der Voraussetzung geschehen, dass jede Aufspaltung der Leinwand in ähnlicher Weise auf den Zuschauer wirkt. Solche umfassenden Versuche sind beispielsweise von Hans Jürgen Wulff unternommen worden, der Split-screens grundsätzlich als «Terme einer Assoziation»⁴, als abstrakte semanto-syntaktische Strukturen, versteht und bei seiner Analyse «graphische[...] Aspekte»⁵, also die Ästhetik von Split-screens zunächst ausklammert. Doch schnell findet sich eine Reihe von Ausnahmen, die mit der vorgeschlagenen Systematik analytisch nicht einzuholen sind, da die spezifische ästhetische Gestaltung essenzieller Teil des jeweiligen Split-screens ist.

Ich gehe also zunächst davon aus, dass diese Sequenzen keine marginalen Ausnahmefälle sind, sondern ein Hinweis darauf sein können, dass mit dem Begriff «Split-screen» sehr unterschiedliche Bildoperationen zusammengefasst werden. Der Ansatzpunkt für eine erste Unterscheidung verschiedener Split-screen Gattungen ist der Begriff der Multiperspektivität mit seinen unterschiedlichen Auslegungen. Während in der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Split-screens

window. Cambridge 2006; Malte Hagener: The Aesthetics of Displays: How the Split Screen Remediate Other Media. In: *Refractory. A Journal of Entertainment Media* 14, 2008.

3 Manovich, S. 322.

4 Hans J. Wulff: Erste Überlegungen zur semantischen Analyse des filmischen Mehrfachbildes. In: *Kodikas/Code* 3/4, 1991, S. 281.

5 Wulff, S. 281.

der Begriff ‹Multiperspektivität› meist im Hinblick auf simultan repräsentierte Handlungen verwendet wird, finden sich im kunstgeschichtlichen Diskurs und in zeitgenössischen künstlerischen Auseinandersetzungen grundlegend andere Auffassungen von Multiperspektivität.

In den Split-screens und Split-screen Konzepten, die von einem handlungsorientierten Multiperspektivitätsbegriff ausgehen, ist nicht von Interesse, welche Arten von Bewegungsbildern wie visuell miteinander verknüpft werden, sondern was für Handlungen gleichzeitig zu sehen sind. Versteht man Multiperspektivität jedoch ausschließlich im Hinblick auf Erzählperspektiven und Handlungsverläufe, entgeht einem dann nicht möglicherweise eine entscheidende Dimension mancher Split-screens?

Ein Konzept von Multiperspektivität, das die ästhetische Gestaltung dezidiert in den Vordergrund stellt, ist bei dem britischen Künstler David Hockney zu finden: Im titelgebenden Zitat dieses Textes spricht der Künstler über eine seiner Split-screen Videoinstallationen: Für *Woldgate Woods*⁶ montiert Hockney neun Kameras in einem Quadrat angeordnet auf ein Gerüst und fährt damit einen Waldweg ab. Das Resultat ist eine Kamerafahrt in die Bildtiefe, die in neun Teilbilder fragmentiert ist – es kommt zu minimalen Auslassungen und Verdopplungen zwischen den Bildern und die mehrfache Kadrierung erzeugt verschiedene, gleichzeitige Bildzentren. Der Künstler beschreibt die Zuschauerwirkung seiner Arbeit wie folgt:

We're forcing you to look, because you have to scan, and in doing so you notice all the different textures in each screen. These films are making a critique of the one-camera view of the world. The point is that one camera can't show you that much.⁷

Neben der handlungsorientierten Auffassung von Multiperspektivität gibt es also noch eine weitere, die primär von der visuellen Ebene ausgeht und dadurch die konkrete Erscheinungsweise für die Wirkung von Split-screens von entscheidender Bedeutung ist. Zentral ist in dieser Perspektive nicht die simultane Repräsentation verschiedener Handlungen, sondern die Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Sehens selbst. Einem statischen, monokularen Blick wird ein dynamisches Sehen gegenübergestellt, das sich durch die gleichzeitige Anwesenheit verschiedener Ansichten herstellt.

Mit Svetlana Alpers' Auffassung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts in *Kunst als Beschreibung* zeigt sich, dass neben der symbolischen Form der renaissancegeprägten Zentralperspektive stets auch andere, konkurrierende Formen des Sehens in den bildenden Künsten existierten:⁸ in der holländischen Malerei bei-

6 Nov. 7th, Nov. 26th 2010, *Woldgate Woods*, 11.30 am and 9.30 am (Digital-Video), David Hockney.

7 Gayford, S. 102.

8 Svetlana Alpers: *Kunst als Beschreibung – Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln 1985, S. 34.

spielsweise ein Blick, der sich nicht repräsentierten Handlungen unterordnet, sondern Oberflächen und Texturen beschreibt. Es gibt hier keinen zentralen Fluchtpunkt, sondern mehrere Blicke sind gleichzeitig in *ein* Gemälde eingeschrieben. Die Anwesenheit mehrerer unterschiedlicher koexistenter Betrachterstandorte findet sich wiederholt in der Malerei⁹ und tritt im Kubismus besonders prominent als dominantes Gestaltungsmittel hervor. Ausgehend von dieser Annahme, die räumliche Montage von Split-screens bringe eine andere Art des Sehens hervor, können jene Split-screens als Widerstand oder Alternative zum Regime des Sehens, das in das Dispositiv Kino eingeschrieben ist, diskutiert werden.¹⁰

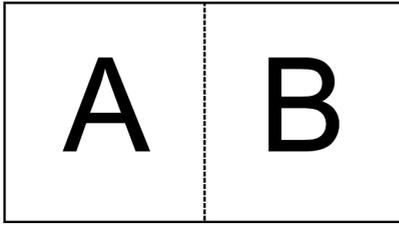
Aus diesem spezifischen Verständnis von multiperspektivischem Sehen heraus möchte ich eine Differenzierung vorschlagen, um solche Split-screens zu identifizieren, die multiperspektivische Wahrnehmungsformen herstellen und prominent ausstellen. Es gibt bei Split-screens eine ästhetische Dimension, die nicht nur darunter subsumiert werden kann, dass mehrere Handlungen gleichzeitig sichtbar gemacht werden, sondern die Sehen als dynamischen, multiperspektivischen Prozess erfahrbar werden lässt. Als Resultat dieser Auseinandersetzung wird kein komplexes System verschiedenster Kategorien stehen, sondern eine Differenzierung in zwei Pole der Split-screen Gestaltung und -Analyse: in *vereinende* und *aufspaltende* Split-screens.

Split-screens mit einem *vereinenden Gestus* verstehe ich als additive Bildoperationen, in denen autarke Teilbilder zu einem Ganzen zusammengefügt werden (Abb. 1): seien es Figuren, die sich zeitgleich an verschiedenen Orten befinden und miteinander telefonieren oder sich durch ihre Handlungen gegenseitig beeinflussen wie in *SUSPENSE* (USA 1913, R: Lois Weber, Phillips Smalley) oder der TV-Serie *24* (USA 2001–2014, Idee: Joel Surnow, Robert Cochran); Split-screens, die die verschiedenen Facetten einer Figur gleichzeitig visuell auflisten wie in *AN AMERICAN IN PARIS* (USA 1951, R: Vincente Minnelli), oder die Erwartungen einer Figur und der tatsächliche Verlauf eines Abends, die wie in *500 DAYS OF SUMMER* (USA 2009, R: Marc Webb) einander in ihrem abweichenden Verlauf simultan gegenübergestellt werden.

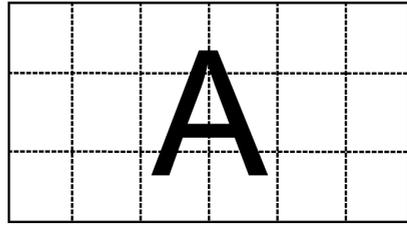
Aufspaltende Split-screens bedienen sich hingegen eines umgekehrten Gestus: Ein Ganzes erscheint fragmentiert in mehrere Einzelansichten (Abb. 2). Sie werden dabei nicht als Kombination verschiedener, isolierter Bilder aufgefasst, zwischen denen sich der Betrachter entscheiden kann, sondern als ein bildübergreifendes

9 Klaus Lankheit begreift die Zusammenstellung von Bildern in Triptychen bspw. als «Pathosformel», wobei dem markanten Bildformat eine spezifische Wirkkraft zu eigen ist: «Jede Form aber ist schon Ausdruck. Ungeachtet seiner absoluten Größe, ungeachtet der Darstellung, die es umschließt, eignet jedem Format ein bestimmter psychischer Gehalt.» Klaus Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel. In: *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften: Philosophisch-historische Klasse. Jahrgang 1959*. Heidelberg, 1959, S. 11–12.

10 Friedberg, S. 192.



1 Vereinende Split-screens



2 Aufspaltende/Splitting-split-screens

ästhetisches Gebilde, das einerseits in seinem spezifischen Ausdruck unteilbar ist, aber andererseits visuell fragmentiert erscheint. Die Bilder beziehen sich visuell aufeinander (sei es durch den Bildrhythmus oder überlappende Bildformen oder Bewegungsvektoren) und erzeugen so ein dynamisches Wahrnehmungserleben. In Abgrenzung zu den handlungsorientierten vereinigenden Split-screens, möchte ich eben jene aufspaltenden Split-screens mit dem Konzept der *Splitting-split-screens* fassen, das im Folgenden anhand ausgewählter Beispiele in seiner Bandbreite skizziert wird.

Diese *Splitting-split-screens* eignen sich in besonderer Weise für eine ästhetische Analyse, weil sie handlungsbezogene Ansätze vor ein Problem stellen: Oft zeigen sie Bildinhalte, die hypothetisch auch in einer einzelnen geschlossenen Einstellung gezeigt werden könnten, präsentieren diese aber in einer visuell sehr aufwändig gestalteten Bildkomposition, die mehrere unterschiedliche Perspektiven gleichzeitig zueinander in Beziehung setzt. Man könnte nun entweder davon ausgehen, dass durch diesen ästhetischen Eingriff der Bedeutungsgehalt der Szene unverändert bleibt oder man folgt Svetlana Alpers und David Hockney in ihrer Annahme, dass die Art und Weise, wie Rezipienten sehen, Auswirkungen darauf hat, wie sie etwas verstehen.

Letzteres lässt sich anhand von Filmsequenzen untersuchen, in denen die repräsentierte Handlung zwischenzeitlich suspendiert wird und das visuelle Erleben als sinnliches Spektakel in den Vordergrund tritt. Solche Sequenzen finden sich unter anderem in *THE THOMAS CROWN AFFAIR* (USA 1968, R: Norman Jewison) und *WOODSTOCK* (USA 1970, R: Michael Wadleigh)¹¹ oder in Filmen, die sich explizit auf diese Split-screen Ästhetik der späten 1960er-Jahre beziehen, wie *OSS 117: RIO NE RÉPOND PLUS* (F 2009, R: Michel Hazanavicius). Es finden sich solche non-narrativen *Splitting-split-screens* ebenso in zeitgenössischen Filmen: In Mike Figgis' *HOTEL* (GB/I 2001) wird der komplexe Handlungsverlauf mit mehreren Protagonisten in der Filmmitte durch den mehrminütigen Auftritt einer Flamenco-Tänze-

11 Besonders prägnant beim Auftritt von Joe Cocker, der beim Höhepunkt von *With a Little Help from My Friends* zweifach, aus leicht unterschiedlichen Perspektiven gefilmt, auf der Leinwand erscheint.

rin vor dem versammelten Figurenensemble unterbrochen. Die Performance wird in einem vierfachen Split-screen dargestellt, wobei jedes der vier Teilbilder unabhängige Kamerabewegungen aufweist und ohne Rücksicht auf 180°-Konventionen die Tänzerin aus sehr verschiedenen, sich ständig verändernden Blickwinkeln zeigt. Die Perspektiven sind nicht an Figuren gebunden, vermitteln aber dennoch jeweils eine Subjektivität des Blickes, da sie mit handkameraartigen Bewegungen unterschiedliche Details der Tanzperformance in den Blick nehmen. Das Zentrum der Sequenz bildet der Körper der Tänzerin, der die Teilbilder, zusammen mit der Musik, zu einer gemeinsamen Bewegung bindet. Dabei ist der Körper nie als Ganzes zu sehen, sondern als Gewebe unterschiedlicher simultaner Detailansichten; die Tanzperformance wird somit plural wahrgenommen.

Doch das multiperspektivische Sehen, das in Splitting-split-screens zum Ausdruck kommt, findet nicht nur in isolierten nonverbalen Sequenzen statt, sondern wird in Filmen auch aktiv genutzt, um zu erzählen: In *THE BOSTON STRANGLER* (USA 1968, R: Richard Fleischer) wird in einer ausgedehnten Sequenz das Stimmungsbild einer panischen Stadt vermittelt. *GRAND PRIX* (USA 1966, R: John Frankenheimer) präsentiert in seiner Anfangssequenz verschiedene multiperspektivische Subjektiven unterschiedlicher Rennfahrer, in denen Vergangenheit und Gegenwart visuell aufeinandertreffen, wodurch ein ›Sich-während-des-Rennens‹-Zurückerrinnern audiovisuell erfahrbar wird. Besonders markant sind dabei Sequenzen, in denen die äußeren beiden Bilder eines Triptychons, perspektivisch leicht verschoben, zwei Point-of-view Einstellungen (POVs) des Rennfahrers in doppelter Ausführung zeigen, während im mittleren Bild eine statische Einstellung zu sehen ist, in der sich der Fahrer auf das Rennen vorbereitet. Die Bildebene, auf der die drei Teilbilder nebeneinander montiert sind, wird so zu einem Raum der Innerlichkeit, durch den eine visuelle Subjektive möglich wird, die gleichzeitig in Gegenwart und Vergangenheit blickt. Die beiden äußeren Bilder zeigen fast identische Ansichten der Rennstrecke, nur mit einem um wenige Zentimeter verschobenen Betrachterstandort – so als würde jedes Teilbild das zeigen, was jeweils ein Auge des Fahrers erfasst. Erst durch diese ›Nahezu-Verdopplung‹ der ›Augen-POVs‹ eröffnet sich die Möglichkeit, den Bildraum der Gesamtkomposition als Raumanordnung zu erfahren – als eine fragmentierte Perspektive, die mehr und anderes ist als die bloße sequenzielle Abfolge der einzelnen Einstellungen, sondern der Blick aus dem Kopf des Rennfahrers auf das, was er sieht, und das, was er erinnert, gleichzeitig – eine Subjektive also, die sich aus drei zur gleichen Zeit präsentierten Einstellungen zusammensetzt. Durch Bewegungsanschlüsse oder diametral entgegengesetzte Bewegungsvektoren beziehen sich die Teilbilder immer wieder aufeinander und lenken so die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Gesamtkomposition.

Besonders zugespitzt findet sich die Verwendung von Splitting-split-screens in dem Film *THE TRACEY FRAGMENTS* (CAN 2007, R: Bruce McDonald) aus dem

Jahr 2007. Während Split-screens meist nur punktuell eingesetzt werden und damit einen Bruch zu den monoperspektivischen Bildkompositionen des restlichen Films bilden, besteht *THE TRACEY FRAGMENTS* überwiegend aus Split-screens, die nur punktuell durch monoperspektivische Sequenzen unterbrochen werden. Bereits der Titel deutet an, dass die fragmentierte Bildästhetik hier als multimodale Metapher fungiert. Der Film erzählt eine düstere Coming-of-age Geschichte eines kanadischen Teenagers. Die Fragmentierung der Weltsicht, die durch den Film hergestellt wird, zieht sich durch verschiedene Bedeutungsebenen hindurch: Das Leinwandbild, die Chronologie der Erzählung und die Figur selbst werden als ge- und zerbrochen dargestellt, wobei sich aus den ‹verschiedenartigen Scherben› ein neues, andersartiges Bild zusammensetzt.

Der Film wechselt ständig den Modus, indem er die Teilbilder permanent neu aufeinander bezieht und bietet so eine Fülle von unterschiedlichen Split-screen Varianten. In einer Sequenz wird der fotografische ‹Es-ist-so-gewesen›-Gestus aufgebrochen, indem eine einfache Handlung – die Protagonistin gießt sich eine Tasse Kaffee ein – in mehreren Variationen und leicht zeitlich versetzt nebeneinander gezeigt wird. Die Variationen der Handlung weisen sichtbare Unterschiede auf: während Tracey in einem der Teilbilder die Tasse in der Hand behält, als sie sich einschenkt, stellt sie sie in einem anderen Teilbild auf dem Tresen ab. Die zeitversetzten Handlungen sind nicht identisch, sondern lediglich gleichartig. Die Abweichungen haben jedoch keinerlei narrative Konsequenzen, sondern sind rein visuelle Dissonanzen: Es ist so oder so oder so gewesen ...

Zusammenfassend können Split-screens also nicht nur als filmisches Verfahren betrachtet werden, das gleichzeitig zeitlich oder räumlich getrennte Handlungen zeigt, sondern auch als Mittel, um eine andere, multiperspektivische Form des kinematografischen Sehens zu erzeugen. Verschiedene Split-screens heben dabei diese Aspekte unterschiedlich stark hervor: Während die *vereinenden Split-screens* primär auf narrativer Ebene agieren, adressiert die in diesem Text herausgearbeitete Form der *Splitting-split-screens* die Art und Weise der Wahrnehmung, die der Film dem Zuschauer anbietet. Im Anschluss an diese Unterscheidung stellt sich nun die Frage, welchen Einfluss die multiperspektivische Wahrnehmung der *Splitting-split-screens* auf die Bedeutungskonstitution in diesen Sequenzen hat: Wie wird mit geteilten Leinwänden erzählt? Wie können Sehen und Verstehen dabei zueinander in Beziehung gesetzt werden? Wie denkt also Film in Split-screens?

Danila Lipatov

Neue Entwicklungsstrategien der Ästhetik des Minimalismus im Film

Visuelle Reduktionsarten in den Filmen der Berliner Schule

Zusammenfassung: Im Kino des Minimalismus entwerfen die Filmemacher der Berliner Schule eine visuelle Ästhetik, die Kamerabewegungen und Schnitt auf das Wesentliche reduziert. Mit dem filmischen Blick erforschen die Filmemacher fast thesenhaft urbane Lebensräume, in denen sich die deutsche Modernität widerspiegelt.

Die Ästhetik des Minimalismus im Film lässt sich nicht als klar definierbare stilistische Richtung behandeln, sondern eher als ein stilistisches Prinzip oder eine Reihe von stilistischen Parametern. In diesem Artikel werde ich mich hauptsächlich auf die visuellen Reduktionsstrategien konzentrieren, die in den Filmen der Berliner Schule frequentiert vorkommen. Die Filmemacher der Berliner Schule entwickeln eine besondere visuelle Ästhetik des Minimalismus, die Kamerabewegungen, Schnitt und Einstellungsauswahl radikal beeinflusst und auf das Wesentliche reduziert. In der Einleitung des Sammelbands *Kino des Minimalismus* schlägt Filmwissenschaftler Norbert Grob allerdings die folgende Definition vor:

Das Kino des Minimalismus ist kein homogen bestimmbarer Stil, auch kein Epochenstil, wie es Edward Strickland Anfang der 1990er-Jahre für bestimmte Tenden-

zen in der amerikanischen Literatur, Malerei, Literatur und Musik versucht hat – mit klar umrissenen Merkmalen. Das Kino des Minimalismus ist mehr als ein radikales Form-Gefüge zu begreifen, als ästhetisches Prinzip, das in der Geschichte des Films immer wieder reagiert auf die Tendenzen zum Klassischen, bzw. zur Opulenz, zum Spektakulären, zum Gigantomantischen, wobei die gegenseitigen Beeinflussungen zwischen den einzelnen Minimalismen eher gering bleiben ...¹

In dieser Hinsicht wäre es besonders wirksam, gegenwärtige Entwicklungsstrategien der Ästhetik des Minimalismus am Beispiel der sogenannten Berliner Schule zu analysieren, da sich diese Gruppierung nicht nur gegen die vorherrschende Erzähl- und Bilderstilistik wendet, sondern versucht, einen intensiven filmgeschichtlichen Ideenwechsel unter internationalen Filmschaffenden anzufangen. Diese sonderbare Eigenschaft beschreibt Christoph Hochhäusler – Regisseur der zweiten Generation der Berliner Schule – in seinem Artikel zum Phänomen der Berliner Schule mit dem Titel *On Whose Shoulders: The Question of Aesthetic Indebtedness*, der 2013 im Katalog des MoMa erschien:

Although I don't know specifics about my colleagues' preferences and role models, I can say that we share a specific relationship to film history. The habit of thinking about film history as a kind of encyclopedia that one can refer to again and again seems to me more decisive than any fondness for the same type of cinema. In a way, the cinema of the Berlin school is unthinkable without the possibility of ranging from all periods and across national borders that has been offered by the DVD ... With some exaggeration such films could be called metacinema – they are cinematographic palimpsests, deliberately overwriting (sacred) texts. The change in cinema brought about by the DVD surely deserves closer study, but to my mind what has changed above all is one's distance from film. Ownership of DVD, as opposed to film reel, puts one in control by furnishing analytical tools – pause, forward, back, faster, slower, larger, smaller, as well as audio commentaries and so on – that allows one to research aspects of film history in a way possible before only at considerable expense[.]²

Was Christoph Hochhäusler in diesem Kommentar andeutet, bezeichnet Francesco Casetti in seinem Artikel *Die Explosion des Kinos*³ als *Post-Cinema*. Laut Casetti findet der Prozess des Filmsehens nicht mehr im Modus von *attendance* – des Bei-

1 Norbert Grob u. a.: *Less Is More*. Das Minimalistische als ästhetisches Prinzip. In: Dies. (Hgg.): *Kino des Minimalismus*. Mainz 2009, S. 18.

2 Christoph Hochhäusler: *On Whose Shoulders*. The Question of Aesthetic Indebtedness. In: Rajendra Roy, Anke Leweke (Hgg.): *The Berlin School. Films from the Berliner Schule*. New York 2013, S. 23.

3 Francesco Casetti: *Die Explosion des Kinos*. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche. In: *Montage/AV 1*, 2010, S. 11–35.

wohnens – statt, sondern im Modus von *performance*: einer stärker personalisierten Erfahrung, bei der man seine eigenen Bedürfnisse in den Vordergrund stellt. Unter anderem wird nun die Filmerfahrung als ein kognitives und ein textuelles Tun betrachtet. Ein textuelles Tun erwächst aus einer Möglichkeit, das filmische Material zu bearbeiten und zu reduzieren. Unter kognitivem Tun versteht man das Bedürfnis die Filmerfahrung zu erforschen. Der Zuschauer versucht, eine gewisse Orientierung in der Überfülle von Bildern zu gewinnen und die vorherrschende Explosion des Kinos zu bezähmen.

Durch die reduzierte Herangehensweise der Ästhetik des Minimalismus und der Verarbeitung der klassischen Filmmuster gelingt es der Berliner Schule, Post-Cinema zu kreieren, was laut Casetti keineswegs «die Erklärung des Ausnahmezustandes nach einer Katastrophe [bedeutet], noch auch der Wunsch nach einer einfachen Wiederherstellung [ist], sondern die Möglichkeit einer Gegenwart, die sich von der Vergangenheit absetzt und zugleich ihr Erbteil anerkennt.»⁴

Minimalistische Filme in ihrer Reinform entstanden in den 1960er und 1970er-Jahren aus der Bewegung des Avantgarde- und Experimentalfilmes. Um die traditionellen Methoden des kommerziellen Hollywoodkinos zu hinterfragen, stand es auf der künstlerischen Agenda von Regisseuren wie Andy Warhol, mit der Form zu experimentieren und radikale minimalistische Elemente in ihre Filme einzubauen. In einer solchen ursprünglichen Reinform wurde die Ästhetik des Minimalismus so verstanden, dass der Film ohne technische Hilfsmittel, wie Schnitte oder Zeitraffung, die reale Zeit wiedergibt, sodass eine Spielhandlung kaum oder gar nicht erkennbar ist. Durch eine unveränderte Kameraperspektive und monotone Wiederholungen werden dem Zuschauer vor allem Gegebenheiten aus dem Alltag in ihrer Echtzeit vorgeführt.

Oft wird der Filmminimalismus in solcher Form kunstphilosophisch als eine Protestgeste der Minimalisierung, eine Negation der Ansprüche an Kunst, Kunstwerke und den Künstler selbst situiert. Dazu interveniert eine solche Kunstgattung provokant in die Debatte, um zu hinterfragen, wo wahre Kunst beginnt und wo sie endet. Als minimalistischer Film *par excellence* könnte man *LA VACHE QUI RUMINE* (F 1969) von Georges Rey nennen. In einer statischen 3-minütigen Einstellung wird dem Publikum eine Kuh vorgeführt, die monoton kaut und ab und zu einen melancholischen Blick auf den Zuschauer wirft. Wie die meisten minimalistischen Filme scheint der Film von Georges Rey bewusst, klare Interpretation und Metaphorik zu verneinen. Auf eine asketische und gleichzeitig fast humorvolle Weise wird das Streben nach einer sinnbeladenen und fein komponierten Einstellung im traditionellen Film thematisiert und in Frage gestellt.

In den neueren minimalistischen Filmen, welche ab den 1980er-Jahre erschienen sind, und besonders in den Filmen der Berliner Schule werden durch eine

4 Casetti, S. 29.

ganze Reihe von Reduktionsmethoden konventionelle Einstellungskomposition und Montagerhythmus aufgelöst. Trotz der stilistischen Reduktion des filmischen Raums erfolgt gleichzeitig eine Aktivierung des Publikums, denn eigene Emotionen können in den Film projiziert werden und der Zuschauer erhält durch die Leerstellen den Raum, diese mit seiner Imagination wieder aufzufüllen.

Auf der visuellen Ebene erfolgt die Reduktion in den Filmen der Berliner Schule hauptsächlich durch die Ästhetik der Abwesenheit. Dadurch entsteht eine ständige Spannung zwischen dem Sichtbaren und dem Nicht-Sichtbaren. Deswegen neigen die Filmemacher der Berliner Schule zur Dekadrage. Laut Pascal Bonitzer, der die Theorie der Dekadrage⁵ ausgearbeitet hat, wird Dekadrage als eine provokative Art der Kadrierung definiert, die einen Teil des Ganzen isoliert, um den Zuschauer durch die Unübersichtlichkeit der Darstellung zu frustrieren und dadurch eine *Suspense*-Wirkung hervorzurufen. Im kompositionellen Sinne nutzt der Film die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit des Betrachters zur Peripherie des Bildes zu lenken. Dieses Konzept bietet eine Antithese zur klassischen Form der Repräsentation, die das Auge des Betrachters zum Zentrum des Bildes führt.

In der Filmkunst erfolgt Dekadrage durch die Art, wie subjektive Erfahrungen vom Protagonisten kadriert werden. Meistens bleibt die filmische Figur entweder am Rande der Einstellung oder fehlt. Man könnte vermuten, dass manche Einstellungen ihren Point-of-view repräsentieren oder dass sie einfach irgendwo außerhalb der Einstellung verbleibt. Dieses Spiel zwischen Ferne und Nähe, Sichtbarem und Unsichtbarem verleiht der Nahaufnahme eine besonders starke Wirkung. Dadurch bekommt man trotz der totalen Ambiguität eine scheinbare Einsicht in die innere Welt der Protagonisten.

Eine weitere Reduktionsmethode wird in einer intensiven Beziehung zwischen den Bereichen On- und Off-screen verkörpert. Noël Burch bietet drei grundlegende Methoden der Verweise auf das Off oder das Außerhalb der Einstellung, das Burch als *hors-champ* bezeichnet: die Bewegung der Figuren in den und aus dem Rahmen, der Blick zum Off und die Darstellung eines Teils von Objekten. Was *hors-champ* angeht, weisen die Filme der Berliner Schule folgende grundlegende Tendenzen auf: Der wesentliche Teil des Dramas wird in *hors-champ* versetzt und der Protagonist gewährt desöfteren einen intensiven Blickkontakt mit dem *hors-champ*. Dazu nutzen die Filmemacher oft Halbnahe- und Großaufnahmen, um nur einen Teil des Körpers der Figur darzustellen, wobei ihre Vollständigkeit durch den Rahmen verhindert wird.

Ein anderer wichtiger Schwerpunkt bei Burch ist die Unterscheidung zwischen dem konkreten und dem imaginären *hors-champ*. Im Fall vom konkreten *hors-champ* wird ein Objekt im Off durch spätere Kamerabewegung oder Einstellungs-

5 Kayo Adachi-Rabe: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster 2005.

wechsel offenbart. Falls aber ein Objekt oder ein Raum im Off weder vorher noch nachher vollständig oder nachvollziehbar dargestellt wird, hat das Off einen imaginären Charakter und bleibt der Imagination des Publikums überlassen.

Die Berliner Schule findet ein besonderes Potenzial der filmischen Darstellung im imaginären Off, da man durch undefinierbare Präsenz die fiktive Peripherie des Bildfeldes lebendig gestalten kann, den Eindruck der Unkontrollierbarkeit des Geschehens erweckt und eine physische Unsicherheit in der Zuschauerwahrnehmung hervorruft. In der ersten Einstellung des Filmes *GLÜCKLICHE FÜGUNG* (D 2010) von Isabelle Stever wird die Einsamkeit und Isolation der Hauptfigur auf verblüffende Weise durch Stille innerhalb der Einstellung und festliche Neujahrsgeräusche im *hors-champ* präsentiert. Das Feuerwerk kann man teilweise als Fensterspiegelung erahnen, aber die anderen Geräusche – wie Menschengeschrei und Hundsgebell – existieren nur im Off, was der ganzen Sequenz eine besondere Ausdruckskraft verleiht.

Im Sammelband *Berlin School Glossary*⁶ setzt Brigitte Wagner eine Auswahl aus Einstellungstypen zusammen, die besonders oft in den Filmen der Berliner Schule vorkommen und noch eine konkretere Palette der visuellen Reduktionsmöglichkeiten anbietet:

Einsperrung-Einstellung – oder *The Imprisoning Frame* – steht für eine statische Einstellung, die den Protagonisten gefangen hält und seine innere Isolierung durch äußere Faktoren unterstreicht. Die Reduktion erfolgt dadurch, dass der Protagonist von spärlichen Gegenständen oder hoch aufragenden Architekturbauten umgeben wird, die ihn aber durch deren Anonymität und Statik unterdrücken. Die Ausweglosigkeit der Situation wird zusätzlich durch temporäre Verzögerung des rettenden Montageschnitts akzentuiert. Andererseits beweisen solche Einstellungen auch das stark ausgeprägte Selbstbewusstsein und sogar Selbstgenügsamkeit der filmischen Figuren, die ihre Einsamkeit und Momente der Ruhe genießen.

Passage-Einstellung – oder *The Frame of Passage* – steht für eine unerwartete mobile Einstellung, bei der einer statischen Einstellung eine plötzliche Kamerabewegung folgt, die den langsamen Alltagsablauf verstört und eine ruhige räumliche Kadrierung unterbricht.

Beurteilungseinstellung – oder *The Judgemental Frame* – steht für eine penibel kadrierte Point-of-view Einstellung, die uns durch analytische Montage den Blick eines Protagonisten auf ein Objekt oder eine Landschaft bietet, aber dem Gesehenen keinen eindeutigen Sinn zuschreibt und keine Einsicht in die Psychologie des Protagonisten gibt. Dadurch bleibt immer eine deutliche Distanz zwischen dem Zuschauer und dem Protagonisten, die unendliche Möglichkeiten der Interpretation erlaubt.

6 Roger F. Cook u. a. (Hgg.): *Berlin School Glossary An ABC of the New Wave in German Cinema*. Bristol, Chicago 2013.

Eine andere visuelle Distanzierungsmethode der Berliner Schule erfolgt durch Überwachungseinstellungen, die den Blick der Überwachungskamera nachahmen und die Handlungen der Protagonisten aus der Distanz verfolgen. Ein solcher Kamerablick verfügt allerdings über keine voyeuristischen Eigenschaften. Der Zuschauer wird vielmehr aufgefordert, die Last des Sehens und der Achtsamkeit mit der Kamera zu teilen und wird mit der rekonstruiert komplizierten Lebensdichte in der filmischen Welt konfrontiert. In selbigem Band verdeutlicht Carsten Strathausen diese Methode in seinem Artikel zur Überwachsungsästhetik in den Filmen der Berliner Schule: «[Surveillance] helps to ensure that everything remains in plain sight, out in the open and there for us to see. Yet it is precisely this openness that causes bewilderment because all too often there is nothing particular to see, no secret to expose, no meaning to reveal.»⁷

Und der letzte Einstellungstypus ist die Antisoziale Einstellung – oder *The Anti-social Frame*. Eine solche Einstellung steht für einen besonderen Kamerablick, der mehr Interesse für menschliche Reaktionen als für Aktionen selbst hat und sich oft auf einen Protagonisten konzentriert, ohne zur filmischen Exposition oder zur üblichen Schuss-Gegenschuss Technik in Dialogsituationen zu greifen. Bei der Komposition solcher Einstellungen streben die Filmemacher der Berliner Schule danach, sich durch Montage von der üblichen Kontinuität zu befreien und eine Auflösung der *découpage* zu erzeugen. Laut Burch und seiner *Theorie der Filmpraxis*⁸ versteht man unter *découpage* die Struktur des fertigen Filmes in räumlichem und zeitlichem Kontinuum der einzelnen Segmente. Durch überlange Einstellungen, zeitlich-räumliche Ellipsen, ungewohnt Kamerawinkel und variierende Einstellungsgrößen wird die filmische Realität fast auf abstrakte Weise angedeutet und verbleibt als minimalistische offene Struktur ohne definitive Auflösung.

Die Berliner Schule und die Ästhetik des Minimalismus im Film schlägt also kein geschlossenes System der stilistischen Reduktionsmittel vor, sondern entwickelt eine ausgeklügelte Erzählmaschine, mit der man immer neuartige Minimalismen herausarbeiten kann. Norbert Grob beschreibt solche Erzählmaschinen auf folgende Weise:

Ein Film muss nicht notwendigerweise alle Möglichkeiten der Minimalisierung, der Tendenz zum Fast-Nichts ausschöpfen. Wie auf einem Mischpult lassen sich auch einzelne Regler oder Drehknöpfe gegen Null pegeln. Je mehr Parameter Minimalismen aufweisen oder je extremer sie in einem Bereich ausfallen, umso eher lässt sich der einzelne Film dem Kino des Minimalismus zuordnen[.]⁹

7 Carsten Strathausen: Surveillance. In: Cook u.a., S. 262.

8 Noël Burch: *Theory of Film Practice*. Princeton 1981.

9 Grob u. a., S. 20.

Räume

Peter Podrez

Räume des Schreckens: Spatiale Signaturen des Horrorfilms

Horrorfilm und *spatial turn*

Zusammenfassung: Trotz zunehmender Forschung zum Horrorfilm ist die Frage, welche Rolle die *räumliche Dimension* im Genre spielt, bis dato nicht gestellt worden. Der Beitrag füllt diese Lücke: Im Anschluss an filmische Raumtheorien wird das Konzept der *spatialen Signatur* entwickelt. Mit Hilfe dieses Instruments wird aufgezeigt, welche übergreifenden Raummuster den Horrorfilm auf der Makroebene prägen und wie sie sich auf verschiedenen Ebenen des filmischen Raums – Topografie, Topologie et cetera – manifestieren.

Bereits seit Jahren durchzieht das Schlagwort des *spatial turn* die Medienwissenschaft. Es regt eine Vielzahl von Untersuchungen an, die sich mit der Räumlichkeit von Medien und der Darstellung von Räumen in Medien beschäftigen, Motive wie die Stadt oder die Reise rücken in den Mittelpunkt des Interesses. Einzig vor dem Horror scheint sich der *turn* erschrocken abzuwenden, die Räume des Horrorfilms stellen sogar einen doppelten blinden Fleck auf der Landkarte der Film- und Medienwissenschaft dar: Erstens, weil der Horrorfilm im deutschsprachigen Raum traditionell nicht zu den Lieblingskindern akademischer Forschung gehört und weiterhin nur wenige Arbeiten existieren, die das Genre als Teil der (Populär-)Kultur ernst nehmen, ohne in Klagen über seine Banalität, Grausamkeit oder negativen Auswirkungen auf den Rezipienten zu verfallen; und zweitens, weil in diesen weni-

gen Studien der thematische Fokus recht eng ist: Beobachtet werden vor allem einzelne Motive wie der (monströse) Körper,¹ einzelne Subgenres wie der Splatterfilm² oder jüngst vermehrt Spezifika von Horrorfilmen in verschiedenen Kulturkreisen.³ Der Raum steht dagegen kaum zur Debatte.

Mein Beitrag will nun einen Vorstoß in diese Forschungslücke wagen. Dabei möchte ich nicht nur von der Prämisse ausgehen, dass der Raum für den Horrorfilm eine zentrale Kategorie darstellt; vielmehr lautet meine These, dass das Genre historisch übergreifende räumliche Muster ausgebildet hat, derer es sich in großer Regelmäßigkeit bedient. Diese Muster möchte ich als spatiale Signaturen bezeichnen und drei davon näher beleuchten. Um das Konzept der spatialen Signatur herauszuarbeiten, ist indes zunächst ein Blick in die Filmtheorie nötig.

Theoretische Grundlagen 1

Gilles Deleuze: Die Signatur des Autors

Im ersten Band seiner Kino-Bücher, die neben einer Taxonomie filmischer Bilder auch eine autorenzentrierte Stilgeschichte des Films entfalten, schreibt Deleuze: «Bestimmte große Bewegungen kann man wie die unverwechselbare Signatur eines Autors auffassen, die das Ganze eines Films, wenn nicht eines Werkes charakterisieren, die aber auch in der Bewegung dieses oder jenes Bildes, dieser oder jener Einzelheiten mitschwingen.»⁴ Um dies zu veranschaulichen, benennt er auch Beispiele:

Orson Welles zeichnet häufig zwei sich zusammenfügende Bewegungen: eine horizontale Fluchtlinie gleich einem langgestreckten Käfigraster, in das Licht einfällt, und eine Kreisbewegung, deren vertikale Achse sich in Aufnahmen steil von oben nach unten umsetzt [...] Kurosawa zeigt in vielen seiner Filme eine Signatur, die an ein fiktives japanisches Schriftzeichen erinnert: ein vertikaler Strich läuft von oben nach unten über die Leinwand, zwei dünnere durchqueren ihn von rechts nach links und von links nach rechts.⁵

Deleuze formuliert hier also die Idee, dass die großen Auteurs des Kinos eine Signatur in ihre Filme einschreiben, und zwar eine, die auf die Bewegung bezogen ist. Demnach gibt es eine übergeordnete Bewegungslogik auf der Makroebene eines

1 Vgl. Catherine Shelton: *Unheimliche Inskriptionen. Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld 2008.

2 Vgl. Julia Köhne, Ralph Kuschke, Arno Meteling (Hgg.): *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin 2005.

3 Vgl. Elisabeth Scherer: *Spuk der Frauenseele. Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge*. Bielefeld 2011.

4 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1989, S. 39.

5 Deleuze, S. 39.

Films oder sogar innerhalb des Œuvres eines Regisseurs, die sich in verschiedenen Kategorien der Mikroebene spiegelt: Bestimmte Motive, Bildformen oder Objekt- und Kamerabewegungen sind nichts anderes als Variationen der vorherrschenden «Globalbewegung»⁶ des Films. Denn nach Deleuze ist es stets «dieselbe Bewegung, die sich zusammensetzt und wieder zerfällt, es sind zwei Aspekte derselben Bewegung».⁷ Und so hat eine Stilanalyse nach genau diesen zwei Seiten einer Medaille zu fragen:

Welche Bewegung vollzieht sich zwischen den Teilen eines Ensembles in einem Bildfeld oder zwischen mehreren Ensembles in der Abfolge der Kadrierungen? Welche Bewegung drückt sich im Ganzen eines Films oder eines Werks aus? Welche wechselseitige Beziehung besteht zwischen den beiden, wie sind sie aufeinander abgestimmt, wie übersetzen sie sich ineinander?⁸

Aus diesen Gedanken möchte ich mir zwei Aspekte aneignen: erstens den Begriff der Signatur – denn obwohl dieser nicht nur bei Deleuze, sondern auch ideengeschichtlich eng an ein kreationsfähiges Subjekt, eben einen Autor, gekoppelt ist, lässt er sich auch auf den Horrorfilm transferieren. Dies wird möglich, wenn man Genres als – abstrakte – Schaffensinstanzen ansieht, die in der Lage sind, ihren Texten eine individuelle, das heißt von anderen Genres abgrenzbare, «Handschrift» zu verleihen. Zweitens möchte ich die Idee einer Wechselbeziehung zwischen Makro- und Mikroebene beziehungsweise der stetigen Übersetzung filmischer Formen vom Großen ins Kleine und umgekehrt übernehmen und sie nicht nur auf die Bewegung, sondern allgemeiner auf die Thematik des Raums beziehen. Demnach ist davon auszugehen, dass bestimmte Filme räumliche Muster auf der Makroebene entwerfen, die sich auch auf der Mikroebene der einzelnen Bilder spiegeln. Um diese Muster analytisch fassen zu können, ist indes noch die Auseinandersetzung mit einem weiteren theoretischen Konzept nötig.

Theoretische Grundlagen 2

Laura Frahm: Filmische Topografien und filmische Topologien

Laura Frahm entwickelt in ihrer Dissertation *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen* eine Theorie des filmischen Raums, die in vielen Aspekten direkt auf Deleuze rekurriert und deshalb gut mit den vorherigen Gedanken zu verknüpfen ist. Frahm geht davon aus, dass der filmische Raum keine Abbildung des Realraums darstellt, sondern einen «komplett plastischen produktiven, deformier-

6 Ebd.

7 Ebd., S. 40.

8 Ebd.

baren, transformierbaren und generativen Raum»⁹, wie er in dieser Form nur dem Film eigen ist. Der filmische Raum ist medial konstruiert und dynamisch, muss also prozessual und relational gedacht werden. Dafür bietet der Begriff der Topologie, einer der Schlüsseltermini des *spatial turn* in den letzten Jahren, eine geeignete Grundlage. Allerdings bleibt Frahm nicht bei der Beschränkung auf die Topologie stehen, sondern stellt dieser mit der Topografie noch einen weiteren prägenden Begriff aus dem Diskurs um den Raum an die Seite, oder besser gesagt: gegenüber. Ihre zentrale These lautet nämlich: «Der filmische Raum konstituiert sich im Spannungsverhältnis zwischen filmischer Topographie und filmischer Topologie.»¹⁰ Was bedeutet dies genau?

Die filmische Topografie bezeichnet nach Frahm «den Ist-Zustand, also [...] das Gegebene und Sichtbare, das sich in den filmischen Raum einkerbt».¹¹ Mit anderen Worten handelt es sich um die wahrnehmbare Ebene der filmischen Raumkonstruktion, die wir in einzelnen Filmbildern – und, ein Aspekt, den Frahm vernachlässigt: auch Tönen – erkennen können. Im Mittelpunkt stehen also die konkreten, vom Film dargestellten Orte¹² und die Art ihrer Inszenierung durch *Mise en Scène*, Kameraoperationen, Tongestaltung und so weiter. Mit Deleuze gesprochen haben wir es hier mit der aktuellen Ebene des Films zu tun. Demgegenüber existiert aber noch eine umfassendere, virtuelle Ebene filmischer Raumkonstruktion, die filmische Topologie: Diese ist für Frahm die «abstrakte, übergreifende Ebene des filmischen Raums, welche die Synthese der einzelnen filmischen Orte bildet, wodurch [...] ihre Verbindungslinien und Verknüpfungen, kurz: ihre Relationen in den Blick gelangen, die sich zu einem filmischen «Ganzen» formen.»¹³ Es handelt sich also um eine Ebene der filmischen Raumkonstruktion, die sich unserer direkten Wahrnehmung entzieht; vielmehr geht es hierbei um größere Raumbewegungen und -strukturen, welche die einzelnen Bilder und Töne transzendieren. Entscheidend ist, dass topografische und topologische Ebene in einer permanenten Wechselbeziehung zueinander stehen: «Die filmischen Orte wirken [...] kontinuierlich auf den filmischen Raum ein, wohingegen jener als übergreifender Raum beständig auf die filmischen Orte zurückwirkt und sich in sie einschreibt».¹⁴ Obwohl es hier um das Verhältnis von Aktualität und Virtualität geht, lässt sich diese Denkfigur strukturell mit Deleuze' Idee einer ständigen Translationsbewegung zwischen Makro- und Mikroebene sehr gut vereinbaren, überschreitet doch auch die Mak-

9 Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld 2010, S. 8.

10 Frahm, S. 171.

11 Ebd., S. 172.

12 Zur genaueren Differenzierung von Ort und Raum vgl. ebd., S. 135 ff.

13 Ebd., S. 172.

14 Ebd., S. 137.

roebene bei Deleuze das einzelne wahrnehmbare Bild und öffnet sich einem übergreifenden, unsichtbaren Ganzen des Films.

Die Ansätze von Deleuze und Frahm lassen sich also kombinieren und führen so zu einer Definition der spatalen Signatur: Ich möchte darunter räumliche Muster verstehen, die in signifikanter Weise den gesamten Film durchziehen, das heißt Muster, die sich auf der Ebene der Topologie finden lassen, etwa in Gestalt übergreifender Raumstrukturen oder -bewegungen, und die sich *gleichzeitig* auch auf der Ebene der Topografie spiegeln – also in einzelnen filmischen Bildern, in der Inszenierung konkreter Orte oder räumlicher Motive. Meine These lautet, dass solche spatalen Signaturen nicht nur – wie Deleuze behauptet – in einem Film oder dem Werk eines begnadeten Auteurs auffindbar sind, sondern auch in Genres; allerdings nicht in allen. So sind für Genres wie das Drama räumliche Strukturen nicht verallgemeinerbar und vor allem auch nicht entscheidend – wohl aber im Horrorfilm, dessen drei zentrale Signaturen ich im Folgenden skizzieren möchte. Dabei ist freilich zu betonen, dass die herausgearbeiteten topologischen und topografischen Strukturen in ihrer abstrakten Form auch für andere Genres prägend sein können; entscheidend sind nicht die weit gefassten Muster, sondern ihre Semantisierungen, die bei einzelnen Genres sehr unterschiedlich ausfallen können.

Spatale Signaturen des Horrorfilms 1 – Oben/Unten

Am besten lässt sich dies wohl an der spatalen Signatur «Oben/Unten» nachvollziehen – denn schnell dürfte einsichtig werden, dass nicht nur die Räume des Horrorfilms auf einer polaren Anordnung in der Vertikalen basieren, sondern beispielsweise auch diejenigen des Sciencefiction-Films. Der Unterschied liegt wie erwähnt in den Konnotationen, die dem Oben/Unten zugeschrieben werden. Während im Sciencefiction-Film das Oben für die Weite des unerforschten Weltalls steht oder der Gegensatz von Oben und Unten in urbanen Zukunftsvisionen wie METROPOLIS (D 1927, R: Fritz Lang) in eine soziale Hierarchie übersetzt wird, geht es im Horrorfilm um ganz andere Semantiken. Um diese auf der topologischen Ebene beobachten zu können, lässt sich Jurij Lotmans Raummodell, dessen Fokus auf den Strukturen und Relationen von Räumen in narrativen Texten liegt, heranziehen. Bekanntlich lautet Lotmans Grundprämisse, dass die erzählte Welt jedes narrativen Textes in zwei oppositionelle Räume aufgeteilt ist, denen jeweils konträre Semantiken zugeordnet sind, und die von einer im Regelfall impermeablen Grenze getrennt werden. Im Verlauf der Narration ist es dem Protagonisten vorbehalten, diese Grenze zu überschreiten und damit ein Ereignis zu konstituieren, das am Ende der Erzählung auf verschiedene Arten getilgt werden kann.¹⁵

15 Vgl. Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Stuttgart 1993.

Im Horrorfilm nun ist die diegetische Welt häufig in die Gegenräume von Oben versus Unten gegliedert, wobei das Oben als – mehr oder weniger – sicherer Lebensraum des Menschen semantisiert wird. Das Unten hingegen repräsentiert Bedrohung, Angst, Tod, es ist das Reich des Bösen und des Monsters, das danach strebt, die Grenze nach oben zu durchbrechen und in den sicheren Raum einzudringen oder andersherum die menschlichen Figuren in das gefährliche Reich des Unten hinabzulocken oder zu entführen.¹⁶ Eine solche Grundstruktur findet sich in *THE PHANTOM OF THE OPERA* (USA 1925, R: Rupert Julian) und seinen zahlreichen Remakes, aber auch in neueren Filmen wie *THE MESSENGERS* (USA 2007, R: Oxide Chun Pang, Danny Pang), in dem eine Familie von Toten unter der Erdoberfläche lauert und die menschlichen Protagonisten zu sich hinunterziehen will. Letzteres Beispiel zeigt zugleich, dass die Struktur von Oben/Unten im Horrorfilm nicht willkürlich auftritt, sondern anhand verschiedener Erklärungsmodelle begründet werden kann – beispielsweise eben in einer mythologischen Lesart, in der das Unten mit einem Reich der Toten gleichgesetzt wird, aus dem diese auch ausbrechen können. Auf diese Vorstellung rekurriert etwa der Zombiefilm. Aber auch aus Sicht der Psychoanalyse lässt sich die Struktur des Oben/Unten erklären, ist doch Freuds Modell der Psyche ein genuin spatiales: Das Über-Ich wacht oben, das Ich ist in der Mitte angesiedelt und unten im Es lauern die dunklen, animalischen Begierden,¹⁷ wie sie ja gerade für diverse Figurationen des Monsters, etwa den Vampir, charakteristisch sind.

Wie also die Struktur von Oben/Unten die topologische Ebene des Horrorfilms dominiert, so spiegelt sie sich auch in der Topografie des Genres. Erstens ist hier an die konkreten Orte zu denken, die der Horrorfilm immer wieder inszeniert: das unterirdische Gewölbe, beispielsweise in den unzähligen *DRACULA*-Verfilmungen, die Krypta, etwa in *THE HOUSE OF USHER* (USA 1960, R: Roger Corman), oder der Keller, zum Beispiel in *THE MESSENGERS*. Zweitens sind diese Orte immer mit einem räumlichen Motiv verbunden, nämlich der Treppe. Der Auf- und Abstieg über die Treppe wird bereits in den frühen Tagen des Horrorfilms, etwa in *NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (D 1922, R: Friedrich Wilhelm Murnau), in dem Graf Orlok die Stufen zu seinem Opfer Ellen erklimmt, als dramaturgisch wichtiger Moment inszeniert, das Motiv ist bis heute für den Horrorfilm zentral.¹⁸

16 Eine Umkehrung dieses Musters bzw. eine Verbindung der Semantiken mit denjenigen aus dem Sciencefiction-Film stellen Invasionsfilme dar, in denen die Gefahr für die Menschheit von oben, aus dem All, droht.

17 Vgl. Sigmund Freud: *Das Ich und das Es*. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. 3 (= *Psychologie des Unbewussten*), Frankfurt a. M. 2000, S. 273–330.

18 Vgl. *PARANORMAL ACTIVITY* (USA 2007, R: Oren Peli), in dem sich die Ankunft des Dämons oft über die auditive Ebene, mithin schwere Schritte über die Treppe, ankündigt. Eine ironische Modernisierung des Motivs nimmt *THE CABIN IN THE WOODS* (USA 2012, R: Drew Goddard) vor, der die Treppe in einen Fahrstuhl verwandelt.

Spatale Signaturen des Horrorfilms 2 – Enge/Schließung

Eine weitere spatiale Signatur des Horrorfilms lässt sich als ›Enge/Schließung‹ beschreiben. Um dieses Muster auf der topologischen Ebene herauszuarbeiten, kann auf Hans J. Wulffs Konzept des Handlungsraums zurückgegriffen werden. Darunter versteht Wulff einen «von einem Akteur besetzte[n] und perspektivierte[n] Raum, in dem dieser handeln und sich verhalten kann»,¹⁹ mithin einen Raum, der einzelne filmische Bilder und Orte transzendiert und in Relation zu anderen Handlungsräumen spatiale Muster auf einer übergeordneten Ebene der Narration konstituiert. Der Horrorfilm basiert nun auf einer Verengung oder sogar Schließung dieser Handlungsräume der Protagonisten, die häufig in isolierten und extrem begrenzten Umgebungen agieren, welche weder Kommunikation nach außen noch Flucht ermöglichen; Enge und Schließung werden vom Horrorgenre als Gefangenschaft und (Lebens-)Gefahr codiert. Von dieser *Closed-space*-Idee leben nicht nur Haunted-House-Filme wie *LA CHUTE DE LA MAISON USHER* (FR, USA 1928, R: Jean Epstein) oder *THE HAUNTING* (GB, USA 1963, R: Robert Wise), in denen die verfluchten Häuser für ihre Bewohner zum Kerker werden, sondern auch Filme wie *CUBE* (CAN 1997, R: Vincenzo Natali), der davon handelt, dass Figuren in einem würfelförmigen Konstrukt voller tödlicher Fallen erwachen und versuchen, daraus zu entkommen.

Enge und Schließung sind indes nicht nur in der Topologie des Horrorfilms allgegenwärtig, sondern durchziehen auch dessen Topografie, und zwar vornehmlich auf der Ebene des Bildraums, mit Eric Rohmer verstanden als «auf das Rechteck der Leinwand projizierte Filmbild». ²⁰ Innerhalb der genretypischen Bildraumkonstruktion lassen sich zwei Tendenzen ausmachen: Einerseits determiniert das Prinzip der Enge/Schließung die *Organisation des Bildrauminneren* und andererseits die *Konstitution der Bildraumgrenzen*. Im ersten Fall inszeniert der Horrorfilm gerne klausrophobische Bildräume,²¹ das heißt Bildräume, innerhalb derer Figuren durch ihre Positionierung von Interieur oder Architektur wie Mauern oder Gitterstäben eingeschlossen und erdrückt wirken. Es geht also um die Gestaltung des Sichtbaren durch das Arrangement der *Mise en Scène* innerhalb des Bildraums. Im zweiten Fall steht die Verengung der Kadrierung, mithin die Gestaltung des Ausschnitts des Sichtbaren, im Mittelpunkt, denn der Horrorfilm setzt bevorzugt auf enge Einstellungsgrößen, ja er lässt sich wie kaum ein anderes Genre als Genre der Nahaufnahme bezeichnen.²²

19 Hans J. Wulff: *Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen 1999, S. 116.

20 Eric Rohmer: *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*. München, Wien 1980, S. 10.

21 Vgl. Rayd Khouloki: *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin 2009, S. 113 ff.

22 Zu nennen wäre hier allenfalls der Pornofilm – indes wurde die Nähe von Porno und Horrorfilm bereits vielfach thematisiert; kanonisch ist in diesem Zusammenhang Linda Williams' Typi-

Jene Nahaufnahmen können im Sinne einer Ästhetik der Wunde²³ geöffneten Körpern gewidmet sein, sie können aber auch allgemeiner den filmischen Figuren gelten, insbesondere deren Gesichtern. Diese Einstellungen, die weit aufgerissene Augen oder zum Schrei verzerrte Münder zeigen, betonen die Affekte, die der Horrorfilm auch beim Rezipienten auszulösen versucht: Angst, Panik, Ekel. Die filmischen Figuren agieren diese Emotionen für den Zuschauer aus, in ihren Nahaufnahmen kondensiert sich – frei nach Béla Balázs – das ganze große Drama des Horrors in einem einzigen Bild.²⁴ Während der Horrorfilm dergestalt maximale Sichtbarkeit erzeugt, geht es in der Verengung von Bildräumen aber auch um ein Spiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Denn je näher die Kamera an die Figur rückt, desto mehr verdichtet sich das On des Bildes – und desto größer wird der Stellenwert des Off, also dessen, was virtuell außerhalb des Bildes liegt, aber jederzeit aktualisiert werden kann.²⁵ Erst die engen Einstellungsgrößen ermöglichen das für den Horrorfilm unabdingbare Schockmoment, in dem das Monster in den Bildraum einbricht, und machen gleichzeitig klar, dass die Gefahr jederzeit und aus allen Richtungen droht. Diese Strategie wird insbesondere in neueren Horrorfilmen, die mit dem Einsatz mobiler Kameras operieren, wie etwa *THE BLAIR WITCH PROJECT* (USA 1999, R: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez) oder *[REC]* (E 2007, R: Jaume Balagueró, Paco Plaza), radikalisiert, indem durch den Einsatz von Dunkelheit und spärlichem (Kamera-)Licht die Eingrenzung des Sichtbaren *in* den Bildraum verlegt wird: Indem schwache Lichtkegel nur Teile des ansonsten ins Dunkel gehüllten Bildfelds erleuchten, hält das Off quasi Einzug in das On.²⁶

Spatiale Signaturen des Horrorfilms 3 – Labyrinthische Strukturen

Die letzte spatiale Signatur, die ich näher betrachten möchte, kann als ›labyrinthische Strukturen‹ bezeichnet werden. In seinen Topologien baut das Horrorgenre immer wieder Teile des filmischen Raums labyrinthisch auf,²⁷ das heißt es bildet –

sierung der beiden Genres als *Bodygenres*; vgl. Linda Williams: *Film Bodies. Gender, Genre and Excess*. In: *Film Quarterly* 4, 1991, S. 2–13.

23 Vgl. Stefan Höltgen: *Take a Closer Look. Filmische Strategien der Annäherung des Blicks an die Wunde*. In: Köhne, Kuschke, Meteling, S. 20–28.

24 Vgl. Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M. 2001, S. 48 ff.

25 Vgl. Deleuze, S. 31 ff.

26 Freilich handelt es sich dabei zwar um eine gehäuft auftretende, aber keinesfalls neue Strategie, wie Kay Kirchmann bereits am Beispiel von *THE BIRDS* (USA 1963, R: Alfred Hitchcock) herausarbeitet; vgl. Kay Kirchmann: *Rahmen und Überschreitung. Temporalität und Figuration der Einstellung in Alfred Hitchcocks <The Birds>*. In: Michael Neumann (Hg.): *Anblick/Augenblick. Ein interdisziplinäres Symposium*. Würzburg 2005, S. 217–226.

27 Der radikalste Fall eines komplett labyrinthischen Filmraums, in dem das gesamte Raumgefüge

zumeist in einzelnen Szenen – spatiale Konstrukte aus, in denen identisch aussehende Wege, häufige Richtungsänderungen und ein fehlender Überblick über die Lokalität zu einer zunehmenden Desorientierung sowohl der filmischen Figuren als auch des Zuschauers führen. Bekanntlich betonen konstruktivistische Ansätze in der Filmtheorie, dass der Zuschauer bei der Rezeption eines filmischen Textes anhand der ihm präsentierten Informationen ein mentales Raummodell der erzählten Welt entwirft: Edward Branigan nennt dieses Modell den *Master space*,²⁸ in dem die vom Film dargebotenen fragmentierten Ansichten des diegetischen Raums zu einer kontinuierlichen Raumvorstellung zusammenfließen. David Bordwell zufolge konstruiert der Zuschauer eine *Cognitive map*,²⁹ in der er von konkreten Details abstrahierend vor allem die Positionen einzelner Figuren oder Orte in Relation zueinander setzt. Labyrinthische Raumstrukturen machen nun genau solche Prozesse unmöglich: Sie verweigern eine reibungslose Homogenisierung des filmischen Raums und enthalten orientierende Markierungen vor. Der Raum wird für den Zuschauer zum Rätsel, zur Verwirrung – ebenso wie für die Figuren in der Diegese, die sich innerhalb der labyrinthischen Strukturen stets auf der Suche nach dem Ausgang beziehungsweise auf der Flucht befinden. Verwirrung und Desorientierung werden hier also mit Gefahr und Tod gleichgesetzt – im Übrigen uralte kulturgeschichtliche Semantisierungen des Labyrinths.³⁰ Als Beispiel für einen Horrorfilm, der die Topologie des Labyrinths auf die Spitze treibt, wird gerne *THE SHINING* (GB, USA 1980, R: Stanley Kubrick) genannt:³¹ Sowohl das Heckenlabyrinth im Garten als auch das Overlook Hotel sind hier labyrinthisch aufgebaut, endlos scheinende Flure, ständige Abzweigungen und die mäandernden Bewegungen von Figuren und Kamera erschweren immer wieder die räumliche Orientierung. Aber auch die – insbesondere neueren – Filme der *Saw*-Reihe (USA/AUS/CAN 2004–2010, R: Diverse) verleihen mit ihren verwirrend ähnlichen Kellergewölbten und -gängen, die zu verschiedenen Folterkammern führen, dem filmischen Raum den Charakter eines todbringenden Labyrinths.

Im Sinne der spatialen Signatur sind labyrinthische Strukturen schließlich nicht nur ein Element der Topologie, sondern auch der Topografie des Horrorfilms. Dies wird bereits an der simplen Tatsache deutlich, dass in etlichen Vertretern des Genres ganz konkrete Labyrinth zu Handlungsarten werden, so etwa das erwähnte

auseinanderbricht und keinerlei Orientierung mehr möglich ist, wäre dagegen ein Experiment, das der Horrorfilm nicht wagt, müssten dazu doch beinahe alle maßgeblichen Regeln des klassischen Erzählkinos gebrochen werden.

28 Vgl. Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*. London, New York 1992, S. 56.

29 Vgl. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin 1985, S. 113.

30 Vgl. Hermann Kern: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*. München 1995.

31 Vgl. Hans J. Wulff: Von Rätseln, labyrinthischen und traumatischen Dingen: Raum und Realität in Stanley Kubricks *Shining*. In: Ders. (Hg.): *Filmbeschreibungen*. Münster 1988, S. 11–37.

Heckenlabyrinth in *THE SHINING* oder das Spiegellabyrinth, in dem sich die Figuren in *HOUSE OF FEARS* (USA 2007, R: Ryan Little) verirren. Hierbei verbinden sich auch die Ebenen von Topologie und Topografie, denn es sind insbesondere die in diesen Labyrinthen spielenden Szenen, in denen die Vorstellung filmräumlicher Kontinuität außer Kraft gesetzt wird. Darüber hinaus schreibt sich das Labyrinth aber auch gerne als Form in einzelne filmische Bilder ein: So spiegelt etwa das labyrinthartige Teppichmuster in *THE SHINING* die verworrene Topologie des Overlook Hotels im Kleinen; aber auch in den *SAW*-Filmen reflektieren sich die mit Fallen gespickten Labyrinthräume im einzelnen Bild, nämlich in der Maske der Puppe, welche die Botschaften des Killers Jigsaw überbringt, und deren Wangen mit blutroten Labyrinthymbolen geschmückt sind.³²

Horrorfilm und der beliebige Raum

Die von mir ausgearbeitete Kategorisierung spatialer Signaturen des Horrorfilms erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr soll sie das Bewusstsein für die Bedeutung der räumlichen Ebene im Horrorfilm sensibilisieren und idealerweise zu weiterer Forschung in diesem Themengebiet anregen. Und so soll der Beitrag auch mit der Eröffnung einer weiteren Perspektive enden; die Grundlage dafür stammt, um den methodischen Bogen zum Beginn zurück zu schlagen, einmal mehr von Deleuze. Im Zusammenhang mit seinen Betrachtungen des Affektbilds begründet dieser das Konzept des beliebigen Raums, den er wie folgt definiert:

Ein beliebiger Raum ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Er ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, sodass eine unendliche Vielfalt an Anschlüssen möglich wird.³³

Weiterhin ist der beliebige Raum ein Raum, der «seine Koordinaten und Maßverhältnisse verloren [hat]». ³⁴ Als Möglichkeiten für die Herstellung beliebiger Räume führt Deleuze unter anderem das Spiel mit Licht und Schatten an und benennt in diesem Zusammenhang von *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* bis *I WALKED WITH A ZOMBIE* (USA 1943, R: Jacques Tourneur) signifikant viele Horrorfilme als Beispiele. Dabei verbleibt er filmhistorisch größtenteils in der Zeit bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, legt aber eine Spur, der zu folgen sich auch für

32 Ganz genau betrachtet handelt es sich dabei um die ursprünglichste Form des Labyrinths, nämlich den verschlungenen, aber abzweigungsfreien Weg, der zu einem Zentrum führt, in dem die Umkehr im Sinne einer Wandlung – die auch Jigsaw von seinen Opfern erwartet – stattfindet; zu den verschiedenen Arten des Labyrinths vgl. Kern, S. 13 f.

33 Deleuze, S. 152.

34 Ebd.

den zeitgenössischen Horrorfilm lohnt, ist der Schatten doch geschichtlich übergreifend ein relevantes Motiv des Genres. Eine weitere Spur ergibt sich aus einer zweiten Interpretationsmöglichkeit des beliebigen Raums. Wenn Deleuze diesen als «Raum virtueller Verbindung, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefasst wird»³⁵ und als «reine[s] Potential»³⁶ bezeichnet, dann versteht er ihn als eine Art Latenzraum, der einerseits eine rein optische und akustische Situation herstellt und in dem sich andererseits jederzeit alles ereignen kann. Auch dieses Konzept lässt sich auf den Horrorfilm übertragen, denn es sind genau diese Räume in der Schwebe, die einen wesentlichen Teil des Genres ausmachen: die Räume, in denen der Film seine Protagonisten in Angst vor der drohenden Gefahr erstarren lässt; die Räume, in denen wir als Zuschauer auf den Angriff des Monsters warten; die Räume, in denen mit dieser Erwartung gespielt wird, indem die Attacke hinausgezögert wird und genau in dem Moment stattfindet, in dem wir nicht mehr damit rechnen. Vor diesem Hintergrund entpuppt sich Deleuze als größerer Theoretiker des Horrorfilms, als er selbst wohl dachte. In jedem Fall aber scheint sein Konzept des beliebigen Raums eine weitere fruchtbare Theoriequelle zu sein, um die spatialem Dimensionen des Horrorfilms auf der Landkarte der Film- und Medienwissenschaft sichtbar zu machen.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 166f.

Sofia Glasl

Spooky Action of the Distance

Mit ONLY LOVERS LEFT ALIVE gestaltet Jim Jarmusch ein popkulturelles Familienalbum

Zusammenfassung: Ist es möglich, Ordnung in die hohe Dichte an Zitaten, Verweisen, Referenzen, Anspielungen und Assoziationen zu bringen, die sich in Jim Jarmuschs mittlerweile elf Spielfilmen finden? Ist es in einem zweiten Schritt möglich, diese Ordnung wissenschaftlich greifbar zu machen und in Worte zu fassen? Dieser Artikel zeigt ausgehend von Jarmuschs Werk, wie sich die von ihm verwendeten kulturellen Versatzstücke angelehnt an Deleuze und Guattari in rhizomatischen Assoziationsketten miteinander vernetzen und weiterentwickeln können.

Spätestens seit *THE LIMITS OF CONTROL* (USA 2009) ist klar: Jim Jarmuschs Filme sind selbstreferenzielle Mikrokosmen, die stetig um sich selbst und um die in ihnen aufgemachten popkulturellen Referenzen kreisen. Er setzt von jeher unzählige Zitate, Referenzen, Anspielungen und Assoziationen in einer hohen Dichte und Frequenz in seinen Filmen ein: Er greift etwa klassische Filmgenres auf und rekombiniert oder dekonstruiert diese, setzt Figuren aus Filmen anderer Regisseure in neue Kontexte, arbeitet viel mit Musik aus Rock- und Popgeschichte, Coverversionen, Hip-Hop-Samples, setzt Musiker als Schauspieler ein, verarbeitet explizit literarische Motive und Figuren und verwendet auch Elemente aus der bildenden Kunst. Er kreierte so ein Kaleidoskop an popkulturellen Verweisen, das sich zu einem weitreichenden Netzwerk verwebt und sich auch über die Werkgrenzen

hinaus durch Assoziationsketten rhizomatisch verästelt, weiterentwickelt und stetig rekonstruiert.¹

Hat er in seinen beiden Filmen *THE LIMITS OF CONTROL* und *BROKEN FLOWERS* (USA 2005, R: Jim Jarmusch) immer weiter die Handlung reduziert – nicht selten wird ihm der Vorwurf des exzessiven Insiderwitzes gemacht – und sich auf die referenzielle Metastruktur konzentriert, gerieten die Filme sehr minimalistisch und für das reguläre Publikum schwer zugänglich. Nun öffnet er sich mit *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* (GB/D/GR 2013, R: Jim Jarmusch) wieder stärker und lässt auch eine größere Zuschauerschaft an seinem popkulturellen Universum teilhaben – jedoch ohne seine Wurzeln zu verleugnen: Vielmehr verdichtet er sein bisheriges Netzwerk zu einem Rückblick auf die wichtigsten Einflüsse seiner Filmkarriere und erstellt somit ein Familienalbum seiner Helden und Wegbegleiter. Zudem greift er wissenschaftliche Konzepte auf und verwebt diese mit seinen popkulturellen Zitaten zu einem homogenen Netzwerk. Im Folgenden sollen die wichtigsten in *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* vernetzten kulturellen und wissenschaftlichen Phänomene aufgezeigt und somit Jarmuschs offen zur Schau gestellter Eklektizismus an ausgewählten Szenen dargestellt und analysiert werden.

Musik

Einer der wichtigsten Einflüsse Jarmuschs ist schon immer die Musik – bevor er ein Drehbuch beginnt, hat er bereits die Musik dafür im Ohr und gestaltet sein Script entlang dieses inneren Soundtracks: «The music always comes to me very early in the process, before I even have a script written. So there must be clues in there.»² Und auch seine Arbeitsweise orientiert sich stark an musikalischen und musikproduktionstechnischen Abläufen: Er setzt Methoden wie Sampling, Looping und Rückkopplung ein, um die von ihm verwendeten Referenzen zusammenzubinden und neu zu arrangieren. Darüber hinaus besetzt er seine Rollen regelmäßig mit Musikern – Tom Waits, John Lurie und Iggy Pop, ebenso waren Jack und Meg White bereits in seinen Filmen zu sehen. In *MYSTERY TRAIN* (USA/JP 1989, R: Jim Jarmusch) verhandelte er die musikhistorische Bedeutung der Stadt Memphis, dem Geburtsort des Rock'n'Roll, in *DOWN BY LAW* (USA/BRD 1986, R: Jim Jarmusch) die Wiege des Blues und des Gospel: New Orleans. So führt er in *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* diese Erkundung der Musikgeschichte fort, indem er Detroit «Rock City» als Setting wählt. Seine Protagonisten – Adam (Tom Hiddleston) und Eve (Tilda Swinton) – sind tief in der Musik- und (Pop-)Kulturgeschichte verankert: Sie sind Vam-

- 1 In meiner Dissertation wird dies als rhizomatisches Netzwerk nach Deleuze und Guattari dargestellt: Sofia Glasl: *Mind the map. Jim Jarmusch als Kartograph von popkulturellem Gedächtnis*. Marburg 2013.
- 2 James Mottram: Theme and variations. Jim Jarmusch tells James Mottram why the music comes first – and why he loves bad reviews. In: *Sight & Sound* 16, S. 16.

pire und haben so mehrere Jahrhunderte durchlebt und deren Kultur in sich aufgesogen, sind mit ihr gewachsen. So verwundert es nicht, dass Adam – im Äußeren und Habitus stark an den Gitarristen Jack White angelehnt – ein melancholischer Musiker ist und Eve eine Universalgelehrte zu sein scheint, die mit einem großen Koffer Bücher zu reisen pflegt und den ebenfalls zum Vampir gewordenen Christopher Marlowe zu ihren engsten Vertrauten zählt. Er stilisiert Adam, der Name impliziert es schon, zum Urvater des Rock'n'Roll, macht ihn zum Musiker schlechthin, der bereits Schubert mit Streichquartetten versorgte und auch zeitgenössische Bands regelmäßig mit Songs und Alben beliefert. So kann Jarmusch an der Figur des Adam eine Vielzahl von musikalischen Referenzen und Einflüssen verankern, die bereits in seinen früheren Filmen von Bedeutung waren: In ihm schwingen all diese Persönlichkeiten und Musikstile mit und rufen dadurch ihre vorangegangenen Auftritte neu auf und werden aktualisiert. Hier greift das von Marvin A. Carlson etablierte Prinzip des «*Ghosting*»³ – in diesem Falle auf diegetischer Ebene: In der Figur Adam überlagern sich sämtliche mit ihm assoziierten Musiker und werden immer mitaufgerufen, sobald einer von ihnen erwähnt wird oder seine Musik erklingt. Ähnlich ergeht es den von Jarmusch immer wieder aufs Neue eingesetzten Schauspielern und Musikern auf extradiegetischer Ebene: Es schwingen stets die von ihnen zu anderer Zeit verkörperten Figuren mit und versetzen das Gesamtwerk in Resonanz.

Resonanz

Der Begriff der Resonanz spielt eine wichtige Rolle in Jarmuschs Werk – immer wieder schwingen popkulturelle Phänomene in seinen Filmen indirekt mit, in *COFFEE AND CIGARETTES* (USA 2003, R: Jim Jarmusch) erörterte er den Begriff sogar inhaltlich: In der Episode *Jack shows Meg his Tesla Coil* zeigt der Musiker Jack White seiner Bandkollegin Meg eine selbstgebaute Teslaspule – ein magnetischer Apparat, der so viel Spannung erzeugen kann, dass Funken sprühen. In einem kleinen Monolog preist Jack den Erfinder dieser Maschine – den serbischen Physiker und Elektroingenieur Nikola Tesla (1856–1943): «He perceived the earth as conductor of acoustical resonance.»⁴ – eine zentrale Aussage, an der Meg gedanklich hängen bleibt, deshalb den Satz mehrfach für sich wiederholt. Sie setzt den Begriff der Resonanz dann auch selbst direkt um, indem sie mit einem Löffel gegen ihre Kaffeetasse klopft und diese zu klingeln beginnt – ein überdeutlicher Ton, der sehr lange anhält und auch nach der Abblende noch zu hören ist. Diese Szene verästelt sich rhizomatisch in Jarmuschs Werk – zunächst innerhalb von *COFFEE AND CIGA-*

3 Marvin Carlson: *The haunted stage. The theatre as memory machine*. Ann Arbor 2003, hier S. 7 f. & S. 58 ff.

4 DVD *COFFEE AND CIGARETTES*, Arthaus 2003, TC 00:54:21.

RETTEES, aber auch über die Werkgrenze hinaus zu THE LIMITS OF CONTROL, wo die klingende Kaffeetasse in Form von klingenden Wassergläsern nachhallt.

An diese Episode lassen sich noch weitere Assoziationen anschließen: Zum Beispiel erwähnt Meg White, dass Nikola Tesla der Welt nicht nur technische Innovation gebracht hat, sondern auch die Rockband namens Tesla. Das lässt sich insofern verknüpfen, als Meg und Jack White gemeinsam in der Band ‹The White Stripes› spielen und somit auch über die Musik einen Bezug zum Begriff der Resonanz hergestellt wird. So spannt sich durch Assoziationsketten ein rhizomatisches Netzwerk nach Deleuze und Guattari⁵ auf, das sich immer weiter verzweigen kann. Eine weitere Assoziation wirkt zunächst möglicherweise etwas weit hergeholt, ergibt aber bei genauerer Betrachtung durchaus Sinn und fügt sich in den Bezugsrahmen beziehungsweise das Plateau ‹Tesla› nahtlos ein: An die Erwähnung des Induktionsmotors, den Nikola Tesla erfunden hat, kann man relativ leicht die Elektroautofirma Tesla Motors anknüpfen – bisher war diese Assoziation eine etwas abwegige Sackgasse,⁶ aber in ONLY LOVERS LEFT ALIVE fährt Adam ein mit Teslamotor umgerüstetes Auto – keinen Tesla, sondern einen Jaguar XJS, aber die Technik wird weiterhin erwähnt und gewürdigt. Zudem ist Adams Haus von der regulären Stromversorgung abgekoppelt und wird von einem an Teslas Entwürfen angelehnten Stromsystem versorgt, das Adam im Garten gebaut hat.⁷

Wissenschaft

Jarmusch verknüpft so *en passant* Musik und Wissenschaft zu einem sich wechselseitig beeinflussenden, homogenen Netzwerk – das Setting in Detroit reflektiert dies durch die Doppelbesetzung der Stadt als ‹Rock City› und ‹Motor City›, das mit

- 5 Die hier verwendeten Assoziationsketten funktionieren wie semiologische Ketten. Hier wird der Begriff des Rhizoms verwendet, den Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrem Werk *Tausend Plateaus* als grundlegendes Strukturprinzip beschreiben: Es bezeichnet ein Vernetzungsgeflecht ohne vorgegebene Hierarchien. Einen eindeutigen Ausgangspunkt gibt es also nicht und auch keine in einer Hierarchie untergeordneten Ebenen, sondern nur gleichwertige Verzweigungen. Dabei können sich aber durchaus thematisch oder anders geartete Cluster oder Zentren bilden – Deleuze und Guattari nennen diese Zentren ‹Plateaus›. Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 2005, S. 12–42.
- 6 Die Ordnung der zunächst unzusammenhängend erscheinenden Elemente ergibt sich aus dem Gegenstand selbst – daher ist es ratsam, zunächst alle Assoziationen zuzulassen, auch diejenigen, die anfänglich keinen Mehrwert oder Sinnzuwachs versprechen. Diese deduktive Methode ist aus Bruno Latours ‹Akteur-Netzwerk-Theorie› entlehnt. Er geht davon aus, dass sämtliches Material zu einem Forschungsgegenstand zunächst gesammelt wird und erst anschließend nach Mustern gesucht werden soll, die nicht von außen wie ein Raster übergestülpt werden, sondern aus dem Gegenstand selbst herausgelesen werden. Vgl. Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M. 2010; Bruno Latour: On actor-network theory. A few clarifications. In: *Soziale Welt* 47/4, o.O. 1996, S. 369–381, hier: S. 369.
- 7 Hier bestätigt sich auch Latours Herangehensweise, zunächst alle Assoziationen zuzulassen.

dem Kofferwort ‚Motown‘ (Motor + Town) benannte Musiklabel ist ebenfalls hier angesiedelt. Mit der inhaltlichen Verhandlung von Einsteins Theorie der Quantenverschränkung nimmt er diese Gedankenfigur in einer selbstreflexiven Referenz auf: Adam und Eve erzählen sich dieses physikalische Phänomen wie ein Märchen oder eine Liebesgeschichte:

ADAM: Should I tell you again about the spooky action of the distance? Einstein's theory of entanglement?

EVE: Yeah, I love the way you tell it.

[...]

ADAM: When you separate an entwined particle, and you move both parts away from the other, even at opposite angles of the universe, if you alter or affect one, the other will be identically altered or affected. Spooky.⁸

Die intensive geistige Verbundenheit der beiden Figuren wird hier in ihrer Essenz festgehalten, die trockene physikalische Definition wird zu einem romantischen Treueschwur der beiden Vampire umgedeutet. Ein zweites wissenschaftliches Phänomen wird von Adam und Eve auf ähnliche Weise neu gelesen: Eve erzählt von einem ‚Weißen Zwerg‘, der sich im Sternbild des Zentaurus befindet und gänzlich aus Diamant besteht: «Did you know that there's a diamond up there? The size of a planet? It's a white dwarf, the compressed heart of a star. And it's not only a radiant diamond, but it also emits the music of a gigantic gong.»⁹ Wissenschaft und Musik gehen somit eine wechselseitige Beziehung ein – Eves Ausruf «Just think of that magical music diamond in the sky. It's above us now.»¹⁰ assoziiert letztendlich noch den Beatles-Song *Lucy In The Sky With Diamonds* mit dem ‚Weißen Zwerg‘ – eine insofern berechtigte Gedankenverbindung, als es diesen Stern tatsächlich gibt und er neben seiner offiziellen Bezeichnung BPM 37093 den Spitznamen ‚Lucy‘ trägt.¹¹ So schließt sich hier die assoziative, rhizomatische Gedankenschleife vom Musiker Adam, über den Wissenschaftler Tesla, über Einstein, über die Beatles zurück zur Musik, lässt aber die Kunstform und die Wissenschaft in wechselseitigen Austausch treten und erzeugt für die beiden Figuren Adam und Eve eine merkwürdig homogene romantische Metapher und Verbundenheit. Um dieses Plateau kreisen die Assoziationen ähnlich den Elementarteilchen und halten einerseits das Netzwerk zusammen, gleichzeitig jedoch auch in ständiger Bewegung und Veränderung. Es rekonstruiert sich stetig neu: Latour begreift das Netzwerk als einen konstanten Prozess, in dem sich alle Elemente immer neu arrangieren und in Bewegung bleiben. Das heißt es können neue Assoziationen hinzukommen, die alte überla-

8 BD *ONLY LOVERS LEFT ALIVE*. Pandora 2015, TC 00:42:55.

9 BD *ONLY LOVERS LEFT ALIVE*, TC 01:01:04.

10 Ebd.

11 <http://www.cfa.harvard.edu/news/archive/pr0407.html> (26.07.2014).



1 Ahnenwand in ONLY LOVERS LEFT ALIVE

gern und ergänzen und dadurch verschiebt sich das gesamte System und befindet sich in einem stetigen Prozess aus Konfiguration und Rekonfiguration.¹² Der provisorische beziehungsweise heuristische Charakter hat dann zur Folge, dass man als Wissenschaftler, der dieses System aufzeichnen will, immer nur ein Standbild aus dieser Bewegung erhält und verschriftlichen kann – etwa in einem Diagramm, einer Karte oder einer Mindmap. Hierbei lässt sich jedoch nahtlos Aby Warburgs Mnemosyneprojekt anschließen: Sein Bilderatlas ist gewissermaßen der Prototyp einer solchen Herangehensweise – das Zusammenstellen von Themenkomplexen, beziehungsweise Plateaus, und deren Vernetzung, die einen kulturwissenschaftlichen Denkraum erzeugt und jederzeit die Veränderung der Vernetzung visuell darstellen kann.¹³ Nichts anderes macht Jarmusch in seinen Filmen: In ONLY LOVERS LEFT ALIVE könnte man sogar meinen, dass er sich an Warburgs Tafeln orientiert hat (Abb. 1): Adam hat in seinem Schlafzimmer eine Art Ahnenwand seiner künstlerischen und geistigen Vorreiter zusammengestellt, die durch das von Jarmusch eingewobene *Ghosting* der Figur zu einer kleinen Rückkopplungsschleife schwimmt – es ist nicht immer klar, ob Adam Schöpfer der Musik ist, oder die gezeigten Künstler. Zugleich ist seine Ahnenwand auch Jarmuschs Ahnenwand: Alle hier portraitierten Künstler und Wissenschaftler traten bereits in einem

12 Vgl. auch Peirces Begriff des «*diagrammatic reasoning*», exemplarisch z. B.: Charles Sanders Peirce: *Semiotische Schriften*. Bd. 3, Frankfurt a. M. 1993, S.78 und Charles Sanders Peirce: *Semiotische Schriften*. Bd. 2, Frankfurt a. M. 1990, S. 266.

13 Zu Warburgs Bilderatlas vgl. Aby Moritz Warburg: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Darmstadt 2010; Sigrid Weigel: Zur Archäologie von Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne. In: Knut Ebeling, Stefan Altekamp (Hgg.): *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*. Frankfurt a. M. 2004, S. 185–208.

oder mehreren seiner bisherigen Filme auf, ein popkulturelles Familienalbum entsteht. So gelingt ein nahtloser Übergang von Jarmuschs musikalischer Arbeitsweise durch Sampling, Looping et cetera und der sehr visuellen Vernetzung der mannigfaltigen Plateaus in seinen Filmen. Die Analyse des rhizomatischen Netzwerks hilft dabei, an die in einigen Filmen von der Handlung abgekoppelten und beinahe hermetisch abgeschlossenen Verweisungszusammenhänge Zugang zu finden und an Jarmuschs Gesamtwerk anzuschließen.

Mit der Einbindung wissenschaftlicher Theorien und Apparate schafft er in *ONLY LOVERS LEFT ALIVE* ein neues Plateau innerhalb seines Werks, das sich ein weiteres Mal selbstreflexiv mit seiner Arbeitsweise auseinandersetzt: Die Metapher der Quantenverschränkung visualisiert Jarmuschs rhizomatisches Netzwerk, in welchem die von ihm zusammengetragenen und aufgerufenen Assoziationen relational zueinander in der Schwebe gehalten werden beziehungsweise sich in einem stetigen Prozess der Sinnzuschreibung befinden. Die Assoziationen dienen als Scharniere, die dem System seine dauerhafte Bewegung ermöglichen.

Anke Steinborn

Poetisches Verhalten

Diffuse Annäherungen im und des Film(s)

Zusammenfassung: Poesie – schreibt Barthes – sei vor allem Stille.¹ Eine Stille, die Sofia Coppola in *LOST IN TRANSLATION* (USA 2003) praktiziert und ‚artikuliert‘, indem sie die filmische Sprache abgewandt von linearer Kausalität aus der Erfahrung der Differenz neu konturiert und somit die Öffnung gegenüber dem Anderen von der kulturellen auf die filmtheoretische Dimension überträgt.

Der Osten schweigt, der Westen ist beredt. Aber das Schweigen des Ostens bedeutet nicht, einfach stumm zu sein und wortlos oder sprachlos zu bleiben. Oft ist das Schweigen ebenso beredt wie ein Wortschwall [, eine ...] schweigende Beredsamkeit [..., ein] beredete[s] Schweigen».²

Diese von Daisetz Teitaro Suzuki beschriebene Beredsamkeit des Schweigens soll im Folgenden aufgespürt und anhand des Films *LOST IN TRANSLATION* (USA 2003, R: Sofia Coppola) dargestellt werden.³ Wie der Filmtitel bereits vermuten lässt, thematisiert die Regisseurin Sofia Coppola darin die Sprachbarriere, also die Grenzen der Sprache in der inter- und transkulturellen Kommunikation zwischen der fern-

1 Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a. M. 1981, S. 97.

2 Daisetz Teitaro Suzuki: Über Zen-Buddhismus. In: Daisetz Teitaro Suzuki, Erich Fromm, Richard de Martino: *Zen-Buddhismus und Psychoanalyse*. Frankfurt a. M. 1971, S. 12 f.

3 Vgl. Anke Steinborn: *Der neo-aktionistische Aufbruch. Zur Ästhetik des ‚American Way of Life‘*. Berlin 2014, S. 187 ff.

östlichen, japanischen und der westlichen, amerikanischen Kultur. Dabei macht sie deutlich, dass die Grenzen beschreibender Worte mittels kontemplativer Erfahrung überwunden werden können. Eine Erfahrung, die narrativ anhand der Annäherung zweier US-Amerikaner veranschaulicht wird und ihre formale Entsprechung in der filmischen Ästhetik findet. Die beiden Protagonisten Bob (Bill Murray), ein in die Jahre gekommener Filmstar, und Charlotte (Scarlett Johansson), eine junge Philosophieabsolventin, hat es aus verschiedenen Gründen nach Tokio verschlagen, wo sie im Park Hyatt Hotel aufeinander treffen. Das Zusammentreffen und die Annäherung der beiden aneinander – aber auch an das für sie zunächst irritierende Umfeld der japanischen Metropole – repräsentiert exemplarisch das filmische Konzept, in dem sich die ‚Sprachlichkeit‘ weniger über eindeutige Worte und Symbole als vielmehr über Annäherungen und Diffusionen konstituiert; wie das rätselhafte Lächeln, das Charlotte Bob bei ihrer ersten Begegnung im Fahrstuhl schenkt. Ein Lächeln, das nicht symbolisch als Text lesbar, sondern allein als annähernde und zugleich offene Geste zu verstehen ist. Über das Lächeln erkennt sich der Eine im beziehungsweise öffnet sich dem Anderen. So ist – wie Hermann Kappelhoff ausführte – «[d]as Lächeln, das unwillkürlich von Miene zu Miene geht [...], der Platzhalter eines eigenständigen Lebens ‚unbewußter Botschaften‘, eine ‚Zeit der Übersetzungen‘, die durch die Individuen hindurchgeht und die nichts anderes ist als das, was zwischen ihnen vorgeht: kein ursprüngliches Leben, sondern ein ‚kulturelles Erleben‘.»⁴

Das ‚kulturelle Erleben‘ anstelle eines ‚lesbaren‘, also eindeutig verständlichen Textes steht auch im Mittelpunkt einer späteren Sequenz in *LOST IN TRANSLATION*, in der Bob Charlotte wegen einer Fußverletzung ins Krankenhaus begleitet. In dieser Sequenz wird über den alternierenden Gegenschnitt von Charlotte, die im Behandlungszimmer den für sie unverständlichen Ausführungen eines japanischen Arztes ‚ausgeliefert‘ ist, zu Bob, der vor der Tür im Wartebereich Platz genommen hat, das sprachliche Unvermögen und die Überwindung textlicher Leerstellen durch gestische Annäherungen visualisiert.

Während Bob auf Charlotte wartet, kommt er mit einem Japaner ins ‚Gespräch‘. Da jedoch keiner von beiden die Sprache des Anderen beherrscht, versuchen sie, über Gesten zu kommunizieren. Lachend zeichnen sie dabei wiederholt einen Kreis in die Luft (Abb. 1). Diesen Kreis deutet Maria Oikonomou in ihren Überlegungen zu *LOST IN TRANSLATION* als Verweis «auf das Zirkuläre eines Signifikanten [...] oder auch auf die Leere, die sich an die Stelle des Signifikats gesetzt und sie in eine ‚Nullstelle‘ verwandelt hat.»⁵ Angesichts der vorangegangenen Überle-

4 Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*. Berlin 2004, S. 297 f.; vgl. Donald W. Winnicott: *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart 1997, S. 111 ff.

5 Maria Oikonomou: Zur Sinnlichkeit des Unverständlichen – *Lost in Translation*. In: Ulrich Meurer, Maria Oikonomou (Hgg.): *Übersetzung und Film*. Bielefeld 2012, S. 160.

gungen zur Erkenntnis im Spiegel des Anderen verliert sich jedoch die Leere dieser Nullstelle. Die Lücke wird gefüllt, indem das Gesehene nicht allein über seine «Körperlichkeit [... und] bloße [...] Erscheinungsweise»⁶ erfahren, sondern vielmehr über Annäherungen und Distanzierungen zwischen Bekanntem und Unbekanntem (wieder-)erkannt wird.

Als Charlotte in den Wartebereich zurückkehrt, ist der Japaner gegangen. Bob, der dessen Platz eingenommen hat, hält ein nahezu rundes, an ein mundloses Gesicht erinnerndes, weißes Stoffkissen in der Hand (Abb. 2). So wie sich dem Zuschauer nicht erschließt, woher das körperlose Gesicht kommt, lässt es sich auch nicht einer bestimmten Figur zuordnen. Allerdings weisen die Augen eine gewisse Ähnlichkeit zu dem zuvor auf diesem Platz gesessenen, Brille tragenden Japaner auf. Im Kontext der vorangegangenen – hinsichtlich der Kamera, des Lichts und des Bildausschnitts identischen – Gesprächseinstellung, erscheint das runde Stoffgesicht wie eine Fusion oder Diffusion des in die Luft gezeichneten Kreises mit dem Gesicht des Japaners. Die Mundlosigkeit des Stoffgesichts wiederum verweist auf die Abwendung von der verbalen Kommunikation, vom determinierten Text. Untermauert wird diese Beobachtung am Ende der Sequenz, als Charlotte und Bob das Krankenhaus verlassen. Dabei wenden sie dem Zuschauer den Rücken zu, während das Stoffgesicht unter Charlottes Arm direkt in die Kamera blickt (Abb. 3), somit also die Rolle der abwesenden Gesichter der Schauspieler übernimmt. Die auf diese Weise visualisierte Abwendung vom gesprochenen/erklärenden Wort postuliert schon William S. Burroughs, als er schreibt:

Worte sind die Hauptkontrollagenten [...] Ich glaube, daß das wichtigste Monopol- und Kontrollinstrument die Wortketten sind, mittels derer Gedanken, Gefühle und andere Sinneseindrücke der Wirtspersonen kontrolliert werden. [...] Der Schritt



1-3 Inter- und transkulturelle Annäherung in *LOST IN TRANSLATION*

6 Oikonomou, S. 159.

nach vorn muß in Stille getan werden. [...] Der Mensch muß sich von den Wortformen lösen, will er das Bewußtsein erreichen, das wahrnehmbar, greifbar da ist.⁷

Eben diesen Weg verfolgt Coppola in *LOST IN TRANSLATION*, und nicht zufällig hat sie dazu ihre Handlung ins fernöstliche Tokio verlegt. «Wir im Westen» – stellt Burroughs weiter fest – «haben völlig aus den Augen verloren, daß das geschriebene Wort [...] in Wirklichkeit ein Bild ist. [...] Eine Silbensprache zwingt einen, Worte hörbar zu machen; eine Hieroglyphensprache nicht. [...] Um die automatische verbale Reaktion auf ein Wort abzubauen[, ... muss man] anfangen, in Bildern [das heißt in Assoziationsketten] statt in Worten zu denken».⁸

Genau wie Burroughs sieht auch Barthes in der «Beschreibung, ein westliches Genre»⁹ und – er geht noch weiter – in ihr das «spirituelle [...] Gegenstück [...] zur buddhistischen] Kontemplation».¹⁰ In *LOST IN TRANSLATION* wird der Zen-Buddhismus nicht nur thematisch, etwa mit den wiederholten Tempelausflügen Charlottes, aufgegriffen, sondern auch ästhetisch mit dem zurückhaltenden beobachtenden Blick der Kamera auf die filmische Sprache übertragen. Zen – schreibt Erich Fromm – «ist die Kunst, in die Natur seines Seins zu blicken, es ist der Weg von der Knechtschaft zur Freiheit, es setzt unsere natürlichen Energien frei, [...] es zwingt uns, unserer Fähigkeit zum Glücklichen und zur Liebe Ausdruck zu verleihen. Das höchste Ziel des Zen ist das Erlebnis der Erleuchtung, *Satori* genannt.»¹¹ Metaphorisiert und poetisiert wird diese Erleuchtung in *LOST IN TRANSLATION* über riesige weiße Ballons, die leise über den Köpfen der Besucher einer Bar in Tokio schweben. Auf die weißen «Hüllen der Erleuchtung» sind blumige Feuerwerkstrukturen projiziert, sodass sich die Ballons mit dem Licht vereinen, ohne dabei irreversibel beschrieben oder determiniert zu werden.

Aufgrund ihrer Offenheit und schwebenden Leichtigkeit wirken die Ballons im Sinne Roland Barthes' «poetisch». Im Gegensatz zum Mythos versuche die Poesie – so Barthes – «eine Binnenbedeutung wiederzufinden, einen vor-semiologischen Zustand der Sprache: sie bemüht sich, das Zeichen zurückzuverwandeln in Sinn [...], [den] Sinn der Dinge selbst, das heißt die «natürliche Eigenschaft der Dinge, die außerhalb eines semiologischen Systems liegt.»¹² In *Das Reich der Zei-*

7 Barry Miles: *William S. Burroughs*. Berlin 1999, S. 209 ff.

8 Miles, S. 268 ff.

9 Barthes 1981, S. 108.

10 Ebd.; Deleuze und Guattari greifen diesen Gedanken auf, indem sie den geschriebenen Text mit dem Gesicht des Weißen Mannes, genauer gesagt mit Christus metaphorisieren: «Das Gesicht ist Christus. Das Gesicht ist der typische Europäer» (Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Das Jahr Null. Die Erschaffung des Gesichts*. In: Dies.: *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1992, S. 242). Mit dieser Verknüpfung zum Christentum weisen sie – wie Barthes und Burroughs – den Text bzw. das (er-)klärende Wort explizit der westlichen Kultur zu.

11 Erich Fromm: *Psychoanalyse und Zen-Buddhismus*. In: Fromm, Suzuki, de Martino, S. 147.

12 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M. 2003, S. 118, Anm. 12.

chen führt Barthes seine Gedanken zur Poesie fort und schreibt: «Poesie meint für uns gewöhnlich ‹Diffuses›, ‹Unsagbares›, meint ‹Sinnliches›, die Poesie ist die Klasse der nicht klassifizierbaren Eindrücke[...]. Man spricht von ‹konzentriertem Gefühl›, von der ‹wahrhaften Aufzeichnung eines ausgezeichneten Augenblicks› und vor allem von ‹Stille›».¹³ Eine Stille, die textliche und semantische Leerstellen erfordert – Leerstellen, wie die für den Zuschauer akustisch nicht verständlichen Worte, die Bob Charlotte während der Umarmung zum Abschied am Ende des Films ins Ohr flüstert. Im Kontext von Barthes' Betrachtungen zur «poetischen Empfindung»¹⁴, die er in reiner Form in der japanischen Gedichtform des Haiku verwirklicht sieht,¹⁵ erschließt sich theoretisch der Sinn solcher Leerstellen und das Unbehagen, das diese beim westlichen Betrachter auslösen.¹⁶ Barthes stellt fest:

Gleich ob Dechiffrierung, Formalisierung oder Tautologie, die Wege der Interpretation, die bei uns dazu bestimmt sind, den Sinn zu durchdringen [...], können den Haiku mithin nur verfehlen, denn die Lesearbeit, die mit ihm verbunden ist, liegt darin, die Sprache in der Schwebelage zu halten, und nicht darin, sie zu provozieren [...]. [D]er buddhistische Weg ist die Verhinderung des Sinns: [...] Es gibt einen Augenblick, da die Sprache endet [...], und dieser Schnitt ohne Echo liegt sowohl der Wahrheit des Zen als auch der knappen und leeren Form des Haiku zugrunde.¹⁷

An späterer Stelle fasst Barthes zusammen:

Was im Haiku verschwindet, das sind die zwei fundamentalen Funktionen unserer klassischen (jahrtausendealten) Schrift: einerseits die Beschreibung [...]; andererseits die Definition. [...] Da der Haiku [...] weder beschreibt noch definiert, schrumpft er bis zur reinen und bloßen Designation. [...] Der Sinn ist hier nur ein Blitz, [...] der Blitz des Haiku erleuchtet, enthüllt nichts; er ist der Blitz eines Photos, das man mit größter Sorgfalt [...] aufnahm, während man doch vergessen hätte, einen Film einzulegen.¹⁸

Deutlich wird diese Intention anhand des Vergleichs eines exemplarischen Haikus des japanischen Dichters Basho (1644–1694) mit einem Gedicht des britischen

13 Barthes 1981, S. 97.

14 Ebd.

15 Vgl. ebd.

16 William S. Burroughs begründet dieses Unbehagen damit, dass «[d]er moderne Mensch [...], im Organismus des Wortes gefangen,] die Möglichkeit verloren [hat], Stille zu wählen». Er führt fort: «Versuchen Sie, sub-vokales Sprechen anzuhalten. Versuchen Sie, auch nur zehn Sekunden innere Stille zu erreichen. Sie werden einem resistenten Organismus begegnen, der Sie zum Sprechen nötigt. Dieser Organismus ist das Wort» (Burroughs: *The Ticket That Exploded*, zit. in: Miles, S. 220).

17 Barthes 1981, S. 98 ff. Die hier beschriebene Sinnfreiheit sei, so Barthes, in der westlichen Kultur kaum zu verstehen, «weil den Sinn angreifen bei uns ihn verdecken oder verkehren heißt, niemals aber ihn beiseitestellen» (ebd., S. 85).

18 Ebd., S. 114 f.

Dichters Alfred Tennyson (1809–1892). So heißt es im Haiku: «Wenn ich aufmerksam schaue, / Seh' ich die Nazuna / An der Hecke blühen!»¹⁹ Thematisch ähnlich doch in ganz andere Worte gefasst, das Gedicht Tennysons: «Blume in der geborstenen Mauer, / Ich pflücke dich aus den Mauerritzen, / Mitsamt den Wurzeln halte ich dich in der Hand, / Kleine Blume – doch wenn ich verstehen könnte, / Was du mitsamt den Wurzeln und alles in allem bist, / Wüsste ich, was Gott und Mensch ist.»²⁰

Während Basho die Blume versunken betrachtet, ohne dabei das Bedürfnis zu haben, sein tiefes Gefühl in Worte zu fassen, pflückt Tennyson die Blume «mitsamt den Wurzeln», um sie zu analysieren. Die Pflanze muss sterben, damit seine Neugier befriedigt werden kann.²¹

Im Unkonkreten verbleibend entspricht der Haiku der auf annähernden Umschreibungen basierenden (Bild-)Schriftkultur Japans. Während das westliche Alphabet – wie Vilém Flusser konstatiert – erfunden wurde, «um die Sprache deutlich zu artikulieren», das heißt über die «Geste des Aneinanderreihens von Buchstaben»²² Bilder linear und kausal zu erklären, offenbart sich die japanische (Bild-)Schrift vielmehr in ebenso komplexen wie vagen Verknüpfungen.

So schreitet im Japanischen das Subjekt der Äußerung wegen der Überfülle an funktionalen Suffixen und der Komplexität der enklitischen Zeichen nur über vielfältige Vorbehalte, Wiederaufnahmen, Verzögerungen und neuerliches Beharren voran, deren Volumen (von einer einfachen Wortreihe könnte man hier nicht mehr sprechen) das Subjekt zu einer großen leeren Sprachhülle macht und nicht zu jenem vollen Kern, der unsere Sätze – von außen und von oben – vorgeblich lenkt. Und so ist das, was uns als Übermaß der Subjektivität erscheint (der Japaner, sagt man, äußert Eindrücke und nicht Feststellungen), eher eine Art Auflösung, ein Ausbluten des Subjekts in eine bis zur völligen Leere parzellierte, partikularisierte und zerstreute Sprache.²³

Diese sprachliche Partikularisierung hat Sofia Coppola in ihrer Inszenierung aufgegriffen und auf filmische Mittel übertragen. So werden die Motive ebenso wie das Handeln der Protagonisten nicht beschrieben, sondern über Annäherung, Differenz und Wiederaufnahmen erfahrbar. Dabei verweilt der weitestgehend auf Zoom, Schwenk und Kamerafahrt verzichtende «Blick der Kamera» leise und unaufgeregt auf den Motiven, sodass ihre Aktionen/Handlungen im Bild (und darüber hinaus, im Kopf des Rezipienten) in den Vordergrund rücken.

Sowohl inhaltlich als auch formal tritt die «Sprachlichkeit» des Films in der Annäherung der beiden Protagonisten zum einen in der Hotelbar, zum anderen im

19 Haiku von Basho, zit. in: Fromm, Suzuki, de Martino, S. 9.

20 Gedicht von Tennyson, zit. in: Fromm, Suzuki, de Martino, S. 11.

21 Vgl. Suzuki, S. 11 f.

22 Vilém Flusser: *Krise der Linearität*. Bern 1992, S. 16f.

23 Barthes 1981, S. 20.

Hotelzimmer des Park Hyatt deutlich hervor. In der Hotelbar treffen Bob und Charlotte insgesamt dreimal aufeinander und rücken dabei, verteilt über den gesamten Filmverlauf, immer näher aneinander und an die Kamera heran. Wird in der ersten Begegnung die Verbindung zwischen Bob und Charlotte noch über einen Gegenschnitt in der Halbtotalen hergestellt (Abb. 4), sind die beiden Protagonisten beim nächsten Treffen bereits zusammen in einer Einstellung in der Halbnahen mit dem Gesicht zur Kamera gewandt zu sehen (Abb. 5). Im Zuge der dritten und letzten Zusammenkunft in der Hotelbar kommen sich Bob und Charlotte noch näher, sie blicken sich tief in die Augen und halten einander zärtlich an den Händen (Abb. 6). Auch die Kamera ist nun nah an sie herangerückt. Mit dem Näherrücken der Protagonisten verflüchtigt sich die Bar, die in der ersten Szene noch konkret erkennbar war, in den unscharfen Fensterspiegelungen der Lichter der Stadt, sodass der Ort nur noch über den Blick aus dem Fenster im Hintergrund der intimen Tischsituation lokalisierbar ist.²⁴



4–6 Annäherungen in der Hotelbar

Die punktuell über den gesamten Filmverlauf verteilten und von anderen Sequenzen unterbrochenen Hotelbar-Szenen rahmen weitere Annäherungen der beiden Protagonisten, etwa die Hotelbett-Sequenz, in der nicht nur Bob und Charlotte, sondern auch die aufeinander verweisenden Einstellungen zusammenrücken. Zwar noch durch Schnitte, nicht jedoch durch ganze Sequenzen getrennt, reduzieren sich die Zwischenräume zwischen den Einstellungen, sodass das Geschehen/der Text lesbarer, also konkreter wird. So auch die Dialoge zwischen Bob und Charlotte, die in dieser Sequenz viel tiefgründiger sind und einiges über die Protagonisten preisgeben. Im Gegensatz zu den Hotelbar-Szenen distanziert sich die Kamera in der Hotelbett-

24 Vgl. auch Simon Frisch: Bild-Motiv-Geschichten. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 1, 2010, S. 6, entn. http://www.rabbiteye.de/2010/1/frisch_bildmotivgeschichten.pdf (04.05.2010). Darin beschreibt Frisch die von ihm in *LEAVING LAS VEGAS* (USA 1995, R: Mike Figgis) beobachtete ‚Ausblendung‘ des Restaurants zugunsten der Intensivierung der Intimität zwischen den beiden Protagonisten.



7-9 Annäherungen im Hotelbett

Sequenz mit jeder Einstellung mehr von den Akteuren (Abb. 7–9). Bei einem direkten Vergleich wird deutlich, dass dabei die annähernden Kameraeinstellungen der Hotelbar-Szenen genau umgekehrt werden, das heißt, von Nah über Halbnahe endet die Sequenz schlussendlich in der halbtotalen Aufsicht.

Über diese der gezeigten Annäherung gegenläufigen Distanzierung der Kamera, wird nicht nur auf die bevorstehende Distanzierung der Protagonisten verwiesen, sondern auch das Konzept der Diffusion – in diesem Fall von Nähe und Distanz – realisiert. Eine Diffusion, die sich ebenso im Vergleich mit den Hotelbarszenen zeigt, indem bei Letzteren der Abstand zwischen den Einstellungen der einzelnen Hotelbar-Dialoge zunimmt, während sich der Abstand der Kamera zu den Protagonisten verringert – wohingegen in der Hotelbett-Sequenz die Einstellungen zusammenrücken, während die Kamera von den Protagonisten wegrückt.

Die anhand der Hotelbar- und der Bettszene beschriebene Annäherung über Wiederaufnahmen spiegelt sich auch in der punktuellen Wiederkehr des Fahrstuhls und des Motivs des Kusses wider. Diese Form der Beobachtung ist vergleichbar mit der lückenhaften Wahrnehmung Charlottes, als sie die japanische Metropole durchwandert. «Die Elementarform [...] der innerstädtischen] Erfahrung» – schreibt Michel de Certeau – «bilden die Fußgänger, die Wandersmänner (Silesius), deren Körper dem mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen <Textes> folgen, den sie schreiben, ohne ihn lesen zu können.»²⁵ In *LOST IN TRANSLATION* wird diese Unlesbarkeit über die japanischen Schriftzeichen visualisiert, die den <urbanen Text> westlichen Ursprungs – Wolkenkratzer, Leuchtreklame, Highways – durchziehen und ihn für Charlotte nur <lückenhaft> erfassbar machen. Eine Erfahrung, die Roland Barthes bezüglich seiner Japanreise wie folgt beschreibt: «Die unbekannt Sprache, deren Atem, deren erregenden Hauch, mit einem Wort, deren reine Bedeutung ich dennoch wahrnehme, schafft um mich her,

25 Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 181f.

im Maße wie ich mich fortbewege, einen leichten Taumel und zieht mich in ihre künstliche Leere hinein, die allein für mich existiert: Ich lebe in einem Zwischenraum, der frei von jeder vollen Bedeutung ist.»²⁶ Analog zu den textlichen Leerstellen sind die der Schnitte zwischen den einzelnen Einstellungen der beobachtenden Kamera zu sehen. Genau wie Charlotte während des Umherwanderns den lückenhaften urbanen Text Tokios über Bezüge zu etwas anderem ›überschreibt‹, werden auch die Zwischenräume der Montage durch inner-, inter- und außerfilmische Bezüge unterwandert, sodass der Text offen und variabel bleibt.

Gehen heißt sich annähern, ohne dabei ein Ziel zu erreichen oder zu einem Ergebnis zu kommen. So wird über die Erfahrungspraktik des Gehens die Lesbarkeit (semantische Zuweisungen) in Handeln (aktives Erwandern assoziativer Verknüpfungen) übertragen.²⁷ Auf diese Weise distanziert sich Coppola von der westlichen Beschreibung und nähert sich den Intentionen der fernöstlichen Gedichtform an. Auch wenn es sich bei *LOST IN TRANSLATION* immer noch um eine Hollywoodproduktion handelt, zeichnet sich doch eine deutliche Öffnung ab. Vom Willen der filmischen Selbstfindung geleitet, offenbart sich hier die anfängliche Irritation als Möglichkeit, sich über Annäherung und Diffusion neuen Orientierungen zu öffnen. Orientierungen, die nicht an die fernöstliche Kultur gebunden sind – es geht nicht darum, den Film zu ›japanisieren‹, sondern einfach nur darum das Andere, eine Alternative zur westlichen Beredsamkeit zu offerieren und damit neue Wege hinsichtlich der ›Sprachlichkeit‹ des Films einzuschlagen.

26 Barthes 1981, S. 22.

27 Vgl. de Certeau, S. 188 f.

Berit Hummel

Urbane Wanderungen und städtischer Wandel

Der Drifter im New Yorker Underground-Film der 1960er-Jahre am Beispiel von Peter Emanuels Goldmans ECHOES OF SILENCE

Zusammenfassung: Mittels des filmischen Topos des einsamen Wanderers im urbanen Kontext zu Zeiten tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandels wird eine spezifische Form von Stadt produziert. Ausgehend von dieser Annahme untersucht der Artikel anhand von Peter Goldmans ECHOES OF SILENCE (USA 1965) die Umsetzung des Drifter-Motivs im New Yorker Underground-Kino der 1960er-Jahre. Auf der Basis einer detaillierten Analyse der Exposition des Films wird herausgearbeitet, auf welche Weise Stadtraum repräsentiert und auf welche konstitutiven gesellschaftlichen und individuellen Konflikte Bezug genommen wird.

Die Frage nach einem erneuten Interesse des Kinos am urbanen Lebensraum ist gleichzeitig eine nach der kognitiven Funktion von städtischem Raum als visuell und mental wiedererkennbares Muster. Allgemein waren die verschiedenen Gattungen künstlerischer Produktion in der Nachkriegszeit geprägt von einer Hinwendung zum Realismus, nicht zuletzt ein Ausdruck einer als krisenhaft wahrgenommenen Gegenwart. In den 1950er und 1960er-Jahren setzten wirtschaftlich erstarkte Länder weitreichende Modernisierungsvorhaben um

und westliche Metropolen waren tiefgreifenden Umstrukturierungen unterzogen.¹ In den USA werden vor allem die 1960er von Zeitzeugen vielfach als eine Dekade beschrieben, in der – nach den von erstarrten Konventionen dominierten 1950er-Jahren – durch ein erhöhtes Tempo gesellschaftlichen Wandels Desorientierung und Entfremdung das soziale und politische Leben prägten. Gleichzeitig wurden neue Formen politischer Partizipation geprobt. Das daraus resultierende spannungsreiche Verhältnis zur Stadt als alltäglichem Lebensumfeld prägte in besonderem Maße die im Kontext des Underground-Kinos entstandenen Filme. Vor allem unabhängig von der Filmindustrie mit geringem Budget produzierte Filme sind in ihrer Entstehung stark von den jeweils vor Ort vorhandenen Ressourcen abhängig und wurden zudem oftmals in der Umgebung uraufgeführt, in der sie hergestellt wurden. Daher sind diese Filme eng mit der sozialen und ökonomischen Topografie des urbanen Lebensumfeldes verbunden. Besonders die Anfang der 1960er-Jahre entstandenen, der Bewegung des New American Cinema zugerechneten Werke von Filmemachern wie Jonas Mekas, Shirley Clarke oder Ron Rice setzten sich mit Aspekten alltäglichen Lebens in New York auseinander.²

Im Zentrum meiner Untersuchung des New Yorker Avantgarde- und Counter Cinema der 1960er-Jahre steht die Figur des *Drifters*, ein sich ohne erkennbares Motiv durch den städtischen Raum bewegendem Protagonist. Die Inszenierung dieser Bewegungen, so die These, erzeugt einen Erfahrungsraum, der über den Aufbau eines sich aus Mikroperspektiven zusammensetzenden urbanen Panoramas hinausgeht und einen imaginären Stadtraum entwirft. Dieser ermöglicht dem Betrachter das Einnehmen einer neuen, nicht-alltäglichen Sichtweise, um eine zunehmend als «unwirtlich» empfundene urbane Landschaft als geschichtlichen Ort wahrnehmbar zu machen.³ Es ist dieses Potenzial eines Wechsels der Perspektive des sich durch die Stadt bewegendem Subjektes, das das Motiv des Drifters für eine Untersuchung der filmischen Repräsentation eines sich in radikaler Veränderung befindlichen urbanen Raumes interessant macht. Davon ausgehend, dass sich in dieser filmischen Figur ein spezifisches mentales Konzept von Stadt mit deren physischem Raum ver-

- 1 Zugleich nahm eine Reihe von stadtplanerischen und soziologischen Studien die Perspektive des Stadtbewohners zum Ausgangspunkt ihrer Kritik an diesen Entwicklungen ein. So etwa Kevin Lynchs *Image of the City*. Cambridge 1960; Jane Jacobs' *Death and Life of Great American Cities*. New York 1961 oder die in Leonard J. Duhls Sammelband *The Urban Condition. People and Policy in the Metropolis*. New York 1963, versammelten Studien.
- 2 Vgl. Jonas Mekas' *GUNS OF THE TREES* (USA 1962), Shirley Clarkes *THE COOL WORLD* (USA 1962) oder Ron Rices *THE QUEEN OF SHEBA MEETS THE ATOM MAN* (USA 1963) sowie John Casavetes' *SHADOWS* (USA 1959), dessen erste Version allgemein als einer der beiden die Bewegung des New American Cinema begründenden Filme diskutiert wurde. Peter Goldman sah sich selbst nicht als Teil der Bewegung, wurde dem Umfeld aber zugeordnet.
- 3 Vgl. Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*. Frankfurt a. M. 1965.

schränkt, soll der Drifter als Mittel der Herstellung einer «ästhetische[n] Distanz»⁴ untersucht werden, die dem Betrachter Möglichkeiten zur Neudefinition des urbanen Sensoriums eröffnet.⁵ In dieser Funktion steht der Drifter-Protagonist in der Tradition des *Flâneurs*, einem sich bewegendem Beobachter der Stadt, ausgestattet mit der Fähigkeit, im Wandel befindliche urbane Strukturen zu identifizieren und zu einer Gestalt zu verdichten, zu einem Werk, welches sich auf der Ebene ästhetischer Wahrnehmung rezipieren lässt.⁶ Während es sich aber bei dem Konstrukt des *Flâneurs* um eine Figur handelt, deren zunächst ziellos erscheinende Bewegungen durch den Stadtraum letztlich der Produktion eines ästhetischen Erzeugnisses dienen, stehen die urbanen Streifzüge des Drifters für die Position eines nicht in einem schöpferischen Verhältnis zur Gesellschaft stehenden Außenseiters.⁷ Auf ihre je spezifische Art und Weise verkörpern jedoch beide Figuren durch ihre urbanen Wanderungen einen Vorgang der Adaption an sich ändernde raum-zeitliche Bezüge.⁸

Eine Untersuchung der filmischen Disposition des Drifter-Motivs fragt also danach, wie mittels einer fragmentarischen Narration und einer den umherschweifenden Bewegungen eines Antihelden folgenden Kamera ein sich im Umbruch befindlicher Stadtraum portraitiert wird und welche für den jeweils spezifischen Kontext konstitutiven gesellschaftlichen Konflikte auf diese Weise verarbeitet wer-

4 Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien 2009, S. 99.

5 Nach David Bordwell sind es die Routen der driftenden Protagonisten des «art-cinema», die für einen enzyklopädischen Aufbau der Filme sorgen. Indem der Handlungsraum durchquert wird, werden dem Zuschauer Informationen über die Welt, in welcher der Film spielt, vermittelt. Durch diese scheinbar richtungslosen Bewegungen der Protagonisten wird der Betrachter mit einem Übermaß an Informationen versorgt, die Aufmerksamkeit wird auf das Bild der Stadt und deren Struktur gelenkt. Vor diesem Hintergrund erscheint der Drifter als eine Figur, mit der Film zum städtischen Leben, zur *condition humaine* Position bezieht (vgl. David Bordwell: *The Art Cinema as a Mode of Film Practice*. In: Leo Braudy, Marshall Cohen [Hgg.]: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford 1999, S. 716–724, hier S. 718). Der Begriff «art-cinema» bezeichnet bei Bordwell keine künstlerische Bewegung sondern einen Stil, der sich in verschiedenen Zusammenhängen auffinden lässt. Zur Abgrenzung des konventionellen Erzählkinos vom «art-cinema» vgl. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production*. London, 1985, S. 373 f.

6 Vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5 (= Das Passagenwerk), Frankfurt a. M. 1982.

7 Der *Flâneur* ist als Rezipient und Produzent von Stadtraum in seiner Entstehung untrennbar mit dem urbanen Raum verbunden. Der Drifter hingegen erscheint eher dem *Picaro-Roman* verwandt und verkörpert somit die Position eines Fremden, eines urbanen Landstreichers. In dieser Tradition steht auch ein Teil der Beat-Literatur, die in den 1950er-Jahren ihre größte Verbreitung fand, deren Einfluss auf künstlerische Produktion jedoch bis weit in die 1960er-Jahre reicht (vgl. u. a. David E. James: *Allegories of Cinema. American Film in the Sixties*. Princeton 1989; David Sterritt: *Screening the Beats: Media Culture and the Beat Sensibility*. Carbondale 2004).

8 Vgl. Rob Shields Bemerkung zum *Flâneur*, nach dem dieser ein «embodiment – the fitting to the body – of empire and the new spatialization of social and economic relations» (Rob Shields: *Fancy Footwork: Walter Benjamin's Notes on Flânerie*. In: Keith Tester [Hg.]: *The Flâneur*. London 1994, S. 61–80, hier S. 74) darstellt und zum New Yorker Milieu der 1960er-Jahre als einer Zeit der am alltäglichen Leben orientierten Kunstproduktion deren Paradigma der performende Körper war u. a. Sally Banes' Studie *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Durham 1993.

den. Neben der detaillierten Analyse des filmischen Materials mit Schwerpunkt auf der formalen Umsetzung der Beziehung der Protagonisten zu ihrem urbanen Umfeld stütze ich mich auf David James' Ansatz der «geocinematic hermeneutic»⁹. Dieser basiert auf einer Untersuchung der zweifachen Art, in der sich die geografischen Gegebenheiten in die Filme einschreiben. Zum einen, da sie die direkte, räumliche Umgebung, in der die Handlung verortet ist, abbilden und zum anderen indem sie ihre eigenen Produktionsbedingungen widerspiegeln. In der Annahme, dass der Drifter als Figur zu einer Neudefinition des urbanen Sensoriums eingesetzt wird, beziehe ich mich außerdem auf Jacques Rancières Überlegungen zur Politik des Ästhetischen, die das Kino als eine «Form der Handlung, die alle anderen Formen von Handlung miteinander verbindet»¹⁰ definiert.

Peter Emanuel Goldmans *ECHOES OF SILENCE* (USA 1965) greift das Motiv des Drifters mittels der Gegenüberstellung einer Künstler-Bohemian-Figur zur urbanen Masse auf, wobei der Kamera die Funktion eines flanierenden Voyeurs zukommt, der die Stadt wie einen Körper erkundet und die Körper in der Stadt wie Landschaften in Einzelperspektiven zerlegt. Gedreht auf 16mm ohne Ton besteht der Film aus insgesamt sechzehn, durch handgezeichnete Titelfkarten eingeführte Episoden, die von wechselnden musikalischen Versatzstücken begleitet werden und auf verschiedene Weise die Suche ihrer Protagonisten nach zwischenmenschlicher Nähe oder sexueller Erfüllung behandeln.¹¹ Das erste Bild des Filmes zeigt die Fassade eines dreigeschossigen, städtischen Wohnhauses. Daraufhin wird eine handgeschriebene Notiz eingeblendet, in der dem Betrachter mitgeteilt wird, dass es sich bei dem vorliegenden Werk um eine Dokumentation des alltäglichen Lebens des Filmautors handelt:

This photo is of a house in a quiet section of New York's Greenwich Village. I lived in the apartment on the third floor. The second floor apartment was first occupied by Stasia. When she left, Miguel became the tenant. They never met each other, though they haunted the same cafes and had some of the same friends. Viraj lived where he could. Occasionally he visited Stasia. Sometimes I would accompany them with my camera. That's how this film came into being.¹²

- 9 David E. James: *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*, Oakland 2006, S. 18.
- 10 Jacques Rancière: Der Wirklichkeitseffekt und die Politik der Fiktion. In: Dirck Link u. a. (Hgg.): *Realismus in den Künsten der Gegenwart*. Zürich 2010, S. 141–158, hier S. 156; vgl. auch Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin 2008.
- 11 Die Rhythmizität der einzelnen Musikstücke und deren Zusammenwirken mit den filmischen Bildern variieren stark. Teilweise sind die Episoden von einem melodiosen Hard Bop (Charlie Mingus) begleitet, wiederholt werden auch Auszüge aus Igor Stravinskys *Le Sacre du Printemps* verwendet. Die letzten beiden Episoden sind kontrastierend mit dem düsteren siebten Teil von Sergei Prokofievs *Semyon Kotko Suite* unterlegt.
- 12 DVD PETER EMANUEL GOLDMAN: *ECHOES OF SILENCE*. Re:Voir Vidéo 2013, TC 00:00:09–00:00:40.

Durch die topografische Festlegung wird noch vor dem ersten Bewegtbild ein urbanes Ambiente aufgerufen, das sich zum Zeitpunkt der Produktion des Films bereits grundlegend verändert hatte und von einem von Underground-Kultur geprägtem Teil der Stadt zu einer Touristenattraktion geworden war.¹³ Der Verweis, dass es sich bei der Aufnahme um eine Fotografie handelt, unterstützt den Eindruck einer Rekonstruktion von etwas Vergangenen. Es wird auf eine andere Zeitlichkeit verwiesen, die «ein Bewusstsein des *Dagewesenseins*»¹⁴ erzeugt.

Zugleich stellt diese handschriftliche Notiz eine Anknüpfung an einen im US-amerikanischen Avantgarde-Film jener Zeit dominierenden Trend dar, welcher von David James als eine durch Evokation autobiografischen Filmemachens ausgelöste Reflexivität beschrieben wurde.¹⁵

Nach dem, ebenfalls von Hand geschriebenen, Filmtitel werden mit einsetzender Musik, einer langsamen, von Trompetenklängen getragenen Jazzmelodie, nacheinander expressionistische fotografische Portraits von Gesichtern eingeblendet, die durch starke Hell-Dunkel-Kontraste verfremdet wirken. Im Verlauf der Episoden werden diese wiederholt gezeigten Standbilder zu den Erkennungszeichen der Figuren Stasia, Viraj und Miguel. Die Zeichnung auf dem Zwischentitel der ersten Episode «Miguel stood up by a girl wanders through New York»¹⁶, eine schemenhaft zu erkennende menschliche Figur vor einer in der Bildmitte fluchtenden Straßenschlucht, führt schließlich das Motiv des einsamen urbanen Wanderers ein.

Die erste Bewegtbild-Einstellung beginnt mit einer nahezu abstrakten Anordnung heller rechteckiger und runder beziehungsweise ovaler Flächen auf einem dunklen Grund: Fenster, Lampen und unterhalb der leeren, schwarzen Bildmitte eine Uhr, an welcher ein Schild «Timed by BENRUS»¹⁷ angebracht ist. Die Kamera schwenkt vertikal abwärts, im Bild erscheinen von leuchtenden Werbetafeln eines Kiosks flankierte

13 So schrieb bspw. das Greenwich Village Wochenblatt *Village Voice* bereits 1960 von der Macdoughal Street, in der sich die für die Szene zentralen Cafés befanden, sie sei «almost Coney Island» ob der rummelplatzartigen Ansammlung von Orten, in denen Post-Beatniks und Touristen das Bohème-Leben vergangener Zeiten re-inszenierten. Ein von dem Blatt interviewter, ehemals dort ansässiger Künstler prägte in diesem Zusammenhang den Begriff «fruitcake inferno» (J.R. Goddard: Fruitcake Version of Inferno, Says Artist. In: *Village Voice*, 23.06.1960; J.R. Goddard: «Run, Beatniks, Run!» To Mecca, 1960. In: *Village Voice*, 30.06.1960).

14 Roland Barthes: Rhetorik des Bildes. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Bd. 3 (= Kritische Essays 3), Frankfurt a. M. 1990, S. 39. Barthes bezieht sich hier auf ein Bewusstsein, welches die Abbildung von dem Abgebildeten trennt. Auf diese von ihm als «reale Irrealität» (ebd.) bezeichnete Eigenschaft der Fotografie bezieht sich aus einer anderen Perspektive auch Susan Sontag in ihrem Essay *Über Fotografie*, in dem sie den «Surrealismus [...] bereits in der Natur des fotografischen Unterfangens» begründet sieht, da letzteres suggeriert, die Welt realistisch abbilden zu können (Susan Sontag: Objekte der Melancholie. In: Dies.: *Über Fotografie*. Frankfurt a. M. 1996, S. 53–83, hier S. 54).

15 James 2006, S. 394. Es ist diese Reflexivität, die es nach James beim Avantgarde-Film unmöglich macht, zwischen Form und Inhalt zu unterscheiden.

16 DVD *PETER EMANUEL GOLDMAN: ECHOES OF SILENCE*, TC 00:01:10–00:01:16.

17 Ebd., TC 00:01:17–00:01:25.



1 Statische vs. dynamische
Aufteilung des Raums

Wartbänke, auf welchen Menschen verschiedener Hautfarben sitzen. Zu Beginn der nächsten Einstellung versperrt zunächst der Rücken eines Mannes, der im Verlauf als Reinigungskraft erkennbar wird, die Sicht. Ein Linksschwenk der Kamera lenkt den Blick auf eine im ansonsten von Geschäftigkeit geprägten Raum durch ihre statische Pose auffallende Figur eines dunkel gekleideten Mannes (Abb. 1).

Die folgende Nahaufnahme lässt darauf schließen, dass es sich hier um den im Titel der Episode bezeichneten Miguel handeln muss, welcher beim Anzünden einer Pfeife gezeigt wird. Rauchwölkchen steigen auf und er bewegt sich schlenkernd von der Kamera weg, die – ihn in der Bildmitte haltend – seinen Bewegungen folgt. Nach einer halbnahen Aufnahme der ersten Reihe der Wartebänke, einer Spiegelung von Miguels eigenem Zustand des Wartens, erfasst ihn die Kamera nah von schräg hinten, sodass sein Schauen und zugleich das Objekt seines Blickes im Kader zu sehen sind (Abb. 2). Ein junges Paar kommt ins Bild, Miguels Kopf-



2 Wechselspiel von Sehen und
Gesehen werden

bewegung und die der Kamera folgen der Frau. Später in der gleichen Einstellung erfasst die Kamera wieder Miguel, diesmal wie einen zufälligen Passanten.

Diese Beziehung des Protagonisten zur Kamera kennzeichnet die erste und die letzte Episode des Films, die beide die umherschweifenden Stadtgänge Miguels behandeln. Es ist ein Blick, der eng an den Protagonisten geknüpft ist und sich zugleich durch kurze Schwenks immer wieder von ihm löst. Diese Eigendynamik unterstreicht die Position der Kamera als voyeuristischer Akteur. Zugleich verleihen die teilweise ruckelnden Bewegungen der Handkamera dem Körper des Filmmachers Präsenz.¹⁸

Für die Exposition des Films wählte Goldman die große Warthalle der sich zu jener Zeit bereits im Abriss befindlichen Station. Der ehemals zwei Häuserblocks umfassende Beau-Arts-Bau eröffnete 1910 als Tempel einer neuen Mobilität des industriellen Zeitalters, als Symbol für den Fluss an Menschen und Gütern in der Metropole und Verbindung zur Welt außerhalb der Stadt.¹⁹ Die geradezu antimoderne Geste des Pfeife Rauchens an diesem öffentlichen, im Verschwinden begriffenen Durchgangsort wird zusammen mit den metaphorisch an Dampflokomotiven erinnernden Rauchwölkchen zu einem Verweis auf die Surrealität dieses Bahnhofsräume und dessen Geschichte als Ikone der Industrialisierung.²⁰ Insgesamt bevorzugt Goldman für ECHOES OF SILENCE Orte, die nach Siegfried Kracauer an sich bereits filmische Eigenschaften besitzen, etwa Straßen und Plätze mit Menschenmassen, Innenräume von Bars oder von großstädtischer Mobilität gekennzeichnete Durchgangsorte.

Der Film endet in der Gegend des Times Square, welcher zugleich symbolisch für den extremen Wandel stand, dem New York ab den 1950er-Jahren unterworfen

18 Vgl. Parker Tylers Aussage zum Voyeur als zentrales Motiv für die Underground-Filme: «Ours is the sneaking time of the voyeur and also the voyeur's tragic 'poverty': the peephole is his makeshift but necessary field of 'stolen' vision and an absolute limit to his field.» (Parker Tyler: *Underground Film. A Critical History*. Boston 1995, S. 36).

19 Ein Jahr nach dem Bekanntwerden von Plänen zum Abriss des Gebäudes erschien Stanley Kubricks erster Spielfilm *KILLERS KISS* (USA 1955), der die große Warthalle der Pennsylvania Station als den Ort inszeniert, von dem aus die Geschichte in Rückblenden durch den hier auf seinen Zug und seine Geliebte wartenden Protagonisten erzählt wird. In Kubricks Film wird durch die in der Diegese bevorstehende Abreise des Helden der Bahnhof als ein Ort des Übergangs zwischen der Stadt und ihrem Außen stärker betont als bei Goldman, bei dem der Raum besetzt wird mit der Nichterfüllung des Wartens. Während das Warten bei Kubrick, dessen Protagonist den Konventionen des Film Noir entsprechend einen Filmhelden im klassischen Sinne verkörpert, belohnt wird, wartet Goldmans Antiheld vergeblich und verlässt den Bahnhof nicht in einem Zug in Richtung eines Neuanfangs außerhalb der auch hier als düster und bedrohlich portraitierten Metropole, sondern geht zu Fuß in die Stadt zurück.

20 Die Pennsylvania Station blieb nahezu während der gesamten Zeit ihres Abrisses noch teilweise in Betrieb, die Aufnahmen für ECHOES OF SILENCE entstanden kurz vor der endgültigen Demontage des verbleibenden Gebäudeteils. Zum Zeitpunkt der New Yorker Premiere des Films war der Bahnhof bereits verschwunden. Vor diesem Hintergrund kann die Szene gleichzeitig als Verweis auf René Magrittes Bild *La trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*) gelesen werden.

war. Goldmans Kamera portraitiert dieses Milieu so, wie es damals von der breiten Öffentlichkeit wahrgenommen wurde – als das schmutzige Herz der Stadt, in dem Glücksspiel und Prostitution gedeihen und gesellschaftliche Werte verfallen. Das den Film tragende Motiv der Wiederholung tritt in der letzten Episode, deren Anfang und Ende auf der bildlichen Ebene zudem nahezu identisch sind, am deutlichsten in Erscheinung. Alle Begegnungen, Blicke und Kontakte sind nur vorübergehend und scheinen keine Spuren zu hinterlassen. Eine Auflösung des Konfliktes, der die Protagonisten durch die Stadt streifen lässt, wird nicht in Aussicht gestellt, vielmehr deutet auch die formale Ähnlichkeit des letzten Zwischentitels, «Miguel continues to wander ...»²¹ zum Titel der ersten Episode an, dass hier keine Entwicklung der Charaktere stattgefunden hat. Das Nicht-Ankommen erscheint als das eigentliche Ziel der urbanen Wanderungen. Die driftenden Bewegungen der Protagonisten in *ECHOES OF SILENCE* führen mithin gescheiterte Versuche der Wiederaneignung²² ihres urbanen Umfeldes vor und produzieren damit zugleich einen Raum, der sich außerhalb des schnellen gesellschaftlichen und urbanen Wandels befindet.²³

ECHOES OF SILENCE wurde im September 1966 im Rahmen des Lincoln Center Film Festivals erstmals öffentlich in New York vorgeführt, kurz bevor mit dem kommerziellen Erfolg von Andy Warhols *CHELSEA GIRLS* (USA 1966) im Dezember des gleichen Jahres in einem Kino in Midtown Manhattan der Underground-Film endgültig in der Mitte der Konsumgesellschaft angekommen und damit ein erneuter Wertewandel vollzogen schien.

21 DVD *PETER EMANUEL GOLDMAN: ECHOES OF SILENCE*, TC 01:06:46–01:06:55.

22 Vgl. Fredric Jamesons Begriff des «reconquest», der Rückeroberung eines abstrakt gewordenen urbanen Raumes über formgebende Wahrnehmung, den er in Zusammenhang mit Kevin Lynchs Konzept des «cognitive mapping» verwendet: «Disalienation in the traditional city, then, involves the practical reconquest of a sense of place and the construction or reconstruction of an articulated ensemble which can be retained in memory and which the individual subject can map and remap along the moments of mobile, alternative trajectories.» (Fredric Jameson: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham 1991, S. 51).

23 Auch die im Film immer wiederkehrende Gegenüberstellung der Stadt mit intimen, auf nahezu klaustrophobische Weise von der Außenwelt abgeschlossenen Privaträumen, in denen sich die Protagonisten einander annähern oder in ihren Annäherungen scheitern, verweist auf dieses Außerhalb der urbanen Gesellschaft.

Zeit- und Geschichtsbilder

Jana Zündel

As time goes by Zeitstrategien in Spannungsszenen bei Alfred Hitchcock¹

Zusammenfassung: Spannung kennt unterschiedlichste Varianten. In der Forschungsliteratur hat man sich häufig mit Suspense-Szenen in Alfred Hitchcocks Filmen auseinandergesetzt. Der Fokus lag dabei auf dem Informationsvorsprung des Publikums gegenüber der Filmfigur. Der Faktor ‚Zeit‘ wurde in diesem Konzept selten untersucht. Das Spannungserlebnis kann jedoch maßgeblich durch zeitliche Vorwegnahmen beeinflusst werden. Die doppelte Wahrnehmung von Erzählzeit und erzählter Zeit eröffnet einen variationsreichen Spielraum für den Filmemacher. Anhand von Beispielen aus Hitchcocks Filmen lassen sich die Grundkonzepte der *Zeitdehnung* und *Zeitverknappung* aufzeigen. Der Beitrag schlägt ein differenziertes Analysemodell vor, das die zeitlichen und informationellen Faktoren in Suspense-Situationen untersucht und ein komplexes dramaturgisches Feld offenlegt.

Sie gilt als eine der wichtigsten Aufgaben der Dramaturgie, Peter Wuss beschreibt sie gar als Grundqualität eines Films – Spannung.² Sie beruht auf *Antizipation*, der gedanklichen Vorwegnahme des kommenden Geschehens durch den Zuschauer

- 1 Der vorliegende Beitrag ist ein gekürzter Auszug aus der Monografie: Jana Zündel: *An den Drehschrauben filmischer Spannung. Zeit und Raum bei Alfred Hitchcock: Verzögerungen und Deadlines, klaustrophobische und expansive Räume*. Stuttgart 2016.
- 2 Vgl. Peter Wuss: Grundformen filmischer Spannung. In: *Montage/AV* 2, 1993, S. 101.

und den damit verbundenen Erwartungen. Spannungskonstruktion bezeichnet nach Hans Jürgen Wulff die Manipulation eines offenen Handlungsverlaufs durch vorwegweisende Elemente, das heißt Informationen, die auf einen bestimmten Fortgang hindeuten.³ Im Spannungszustand ist die Aufmerksamkeit des Zuschauers im hohen Maße *fokussiert* auf wenige mögliche Handlungsausgänge, häufig zwei fundamental gegensätzliche. Hierbei kommt meist der durch Alfred Hitchcock geprägte Suspense-Begriff ins Spiel. Suspense bildet ein eng gefasstes Konzept, das sich auf Szenen bezieht, in denen das Publikum einen Informationsvorsprung gegenüber der Filmfigur hat. Die Dramaturgie von Suspense-Situationen, die Hitchcock mit dem «Bombe unter dem Tisch»-Beispiel⁴ beschrieb, wurde hinsichtlich des Informationsstands des Publikums gegenüber den Filmfiguren umfassend diskutiert.⁵ Jedoch können auch andere Faktoren eine Rolle beim Spannungserlebnis spielen. Ein sehr effektives Spannungskonstrukt kann sich aus zeitgebundener Antizipation im Sinne von Verzögerungen oder Deadlines ergeben. Der folgende Beitrag zeigt die Bedeutung des Faktors «Zeit» in einzelnen Spannungssituationen aus vier Filmen Alfred Hitchcocks auf und schlägt ein differenziertes Analysemodell vor.

Zeitgebundene Spannung ergibt sich aus dem manipulierten Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit

Bordwell und Thompson weisen auf die Doppelrolle von Zeit im Film hin: Zum narratologischen Instrumentarium gehört zum einen die *Erzählzeit* und zum anderen die *erzählte Zeit*. Erstere bezeichnet die Zeitspanne, die der Film beansprucht, um erzählt zu werden: die sogenannte *Screen-duration*. Die *erzählte Zeit* beschreibt die fiktionale Zeitspanne, die im Film repräsentiert wird, das heißt den Zeitumfang der filmischen Handlung, *Plot-duration*.⁶ Als Zuschauer ist man sich der doppelten Zeitwahrnehmung mehr oder weniger bewusst. Jeder Film gibt einen zeitlichen Handlungsrahmen vor, welcher vom Zuschauer mit der aufgewendeten Erzählzeit in Beziehung gesetzt wird. Aus erzählökonomischen Gründen sind Tempo, Dauer und Frequenz filmischer Ereignisse selten konstant. Es wird selektiert, verkürzt, beschleunigt und so weiter – Zeiteffekte werden gezielt eingesetzt. Durch die zwei-

3 Vgl. Hans Jürgen Wulff: Spannungsanalyse: Thesen zu einem Forschungsfeld. In: *Montage/AV* 2, 1993, S. 98.

4 Hitchcock beschrieb das «Bombe unter dem Tisch»-Beispiel im Rahmen seines Interviews mit François Truffaut, vgl. François Truffaut: *Cinema selon Hitchcock*. Paris 1966, S. 54.

5 Vgl. u. a. Christina Stiegler: *Die Bombe unter dem Tisch. Suspense bei Alfred Hitchcock – oder: Wie viel weiß das Publikum wirklich?* Konstanz 2011; Peter Vorderer, Hans Jürgen Wulff, Mike Friedrichsen (Hgg.): *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Hillsdale 1996.

6 Vgl. David Bordwell, Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction*. Boston 2004, S. 74 ff.

fache Rezeption von Zeit erkennt der Zuschauer Retardierungen oder zeitliche Dehnungen als dramaturgische Mittel. Für den Aufbau von Spannung ergibt sich aus diesem Wechselspiel von Erzählzeit und erzählter Zeit ein breites Variationsfeld. Die Vorwegnahme des kommenden Geschehens kann durch zeitliche Erzählstrategien zu einem effektiven Spannungserlebnis gesteigert werden.

In Suspense-Situationen ist der Hinweis auf ein kommendes Unglück das wesentliche Charakteristikum. Der Zuschauer *weiß* um die Bombe unter dem Tisch. Die Dauer der Antizipation hat erheblichen Einfluss auf das Spannungserlebnis: Wann wird die Bombe hochgehen? Es gilt, die Befürchtung des kommenden Unglücks erzählzeitlich zu manipulieren. Laut Minet de Wied geschieht dies durch zwei Faktoren: die zeitlichen Erwartungen bezüglich der antizipierten Katastrophe und das Brechen dieser Erwartungen.⁷ Vorverweise aus früheren Szenen sind dann temporale Vorgriffe, wenn ihnen eine Aussage über den Eintritt der Katastrophe in der erzählten Zeit zu entnehmen ist. Daraus ergeben sich gewisse Erwartungen, die durch die Erzählzeit erfüllt oder enttäuscht werden können.

Verzögerungen können auf verschiedenen Ebenen eingesetzt werden, um die Spannung zu steigern

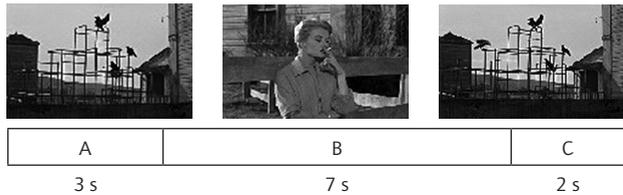
De Wied stellt die These auf, dass die Spannung mit der *Verlängerung* der Antizipationsdauer, der Verzögerung der Katastrophe, steigt. Die zeitlichen Erwartungen des Publikums werden enttäuscht, die Erzählzeit wird gestreckt beziehungsweise verlangsamt. Das Verhältnis der Erzählzeit zur erzählten Zeit verändert sich erheblich. Laut Borringo fallen Erzählzeit und erzählte Zeit in Spannungssituationen gänzlich zusammen.⁸ Dies ist in Hitchcocks Filmen *THE BIRDS* (USA 1963) und *NORTH BY NORTHWEST* (USA 1959) zu beobachten, wobei sich in diesen Beispielen bereits Variationen hinsichtlich der zeitlichen Strategien feststellen lassen.

Die Szene aus *THE BIRDS* ist hinreichend bekannt: Die Protagonistin Melanie Daniels (Tippi Hedren) sitzt auf einer Bank vor der Bodega Bay Schule und raucht. Auf dem Klettergerüst hinter ihr lassen sich unbemerkt immer mehr Krähen nieder. Erst als Melanie den Flug einer einzelnen Krähe bis zum Klettergerüst verfolgt, sieht sie die unzähligen Vögel. Die Situation ist klassische Suspense: Hinter dem Rücken der ahnungslosen Protagonistin, aber sichtbar für den Zuschauer, versammelt sich die wachsende Vogelschar. Dass diese eine große Gefahr darstellt, ist aufgrund vorheriger Szenen, in denen verschiedene Vogelarten grundlos Men-

7 Vgl. Minet de Wied: The role of temporal expectancies in the production of film suspense. In: *Poetics* 1–2, 1995, S. 112.

8 Vgl. Heinz-Lothar Borringo: *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense als Textverarbeitungs-kategorien*. Düsseldorf 1980, S. 86.

1 Verzögerung bei
THE BIRDS (eigene
Darstellung in
Anlehnung an de
Wied, S. 119



schen angriffen, bekannt. Je mehr Krähen sich auf dem Gerüst niederlassen, desto gefährlicher erscheint die Situation, umso wahrscheinlicher das angedeutete Verhängnis. In abwechselnden Einstellungen der rauchenden Melanie und des Klettergerüsts wird Suspense aufgebaut und gesteigert: Die Anzahl der Krähen wächst stetig, zunächst eine, dann vier, fünf und acht. Die Verzögerung setzt mit der nächsten Einstellung ein: Das Bild verharrt 27 Sekunden lang auf Melanie (Abb. 1).

In der Szene liegt eine signifikante *Zeitdehnung* vor: Die zeitlichen Erwartungen des Publikums wurden in den Einstellungen A–E (Abb. 1) soweit konditioniert, dass der Zuschauer eine erneute Information über die Anzahl der Krähen bereits nach wenigen Sekunden erwartet. Das antizipierte Ereignis wird jedoch aufgeschoben: Die verlängerte Einstellung F erhöht die Spannung, die Sukzession der Ereignisse wird verlangsamt (Abb. 1). Diese Verzögerung bezieht sich ausschließlich auf die Erzählzeit, die Ereignisse in der erzählten Zeit werden nicht gedehnt. Für den Eindruck zeitlicher Kontinuität sorgt der ununterbrochene Gesang der Schulkinder, der im Hintergrund der Szene zu hören ist. Wir haben es mit einer rein *formalen* Verzögerung zu tun, hervorgerufen allein durch die Montage.

Anders gestaltet sich die verlängerte Antizipationsdauer in der Maisfeldszene aus *NORTH BY NORTHWEST*: Roger Thornhill (Cary Grant) wartet an einer Bushaltestelle in der Wüste, wo er den Agenten George Kaplan treffen soll. Dieser erscheint jedoch nicht zum vereinbarten Zeitpunkt. Stattdessen ziehen mehrere Autos vorbei, ein Farmer betritt und verlässt die Szene wieder, ein Agrarflieger zieht in der Ferne seine Runden. Auch hier liegt eine klassische Suspense-Situation vor, die durch den zeitlichen Ablauf intensiviert wird: Das Publikum ist darüber informiert, dass es den berüchtigten Kaplan nicht gibt und das Treffen in der Wüste zur Falle für Thornhill werden soll. Die Situationsdefinition des Protagonisten unterscheidet sich nach Wulff fundamental von der des Zuschauers, da dieser bereits die Gefahr für die Figur kennt,⁹ allerdings ohne konkrete Vermutungen zu haben. Thornhill wartet auf Kaplan, das Publikum hingegen erwartet einen Mordanschlag. Hitchcock setzt beide Parteien einer langen Wartezeit aus: Vom Eintreffen Thornhills an der Bushaltestelle bis zum Angriff durch das Flugzeug vergehen

9 Vgl. Hans Jürgen Wulff: Die Maisfeld-Szene aus *NORTH BY NORTHWEST*. Eine situationale Analyse. In: *Montage/AV* 1, 1994, S. 102.



D	E	F
11 s	3 s	27 s

satte fünf Minuten. Hier kommt es zur Annäherung von Erzählzeit und erzählter Zeit, welche die Verzögerung des angekündigten Ereignisses für Protagonist und Zuschauer gleichermaßen spürbar macht. Es handelt sich um eine doppelte Verzögerung: *diegetisch*, da das erwartete Ereignis ausbleibt, und *formal*, da die Szene durch den Schnitt entschleunigt wird.

Die Beispiele zeigen, dass Verzögerungen auf unterschiedliche Weise in Suspense-Szenen eingesetzt werden können. Die Diskrepanz zwischen der angenommenen Zeitspanne bis zum Schadenseintritt in der erzählten Zeit und der tatsächlichen Antizipationsdauer in der Erzählzeit beschreibt ein variantenreicheres Feld als de Wieds (schlichte) These vermuten lässt. Des Weiteren bleiben Verzögerungen nicht die einzige Zeitstrategie, die zur Spannungssteigerung eingesetzt werden kann.

Deadlines steigern die Spannung durch die konsequente Narrativierung von Zeitnot

Bei der Verzögerungstaktik werden die zeitlichen Erwartungen des Zuschauers «enttäuscht», um das Spannungserlebnis zu steigern. Bedeutet dies nun, dass die Bestätigung zeitlicher Vermutungen die Spannung verringert? Nein, wie ein Blick in *SABOTAGE* (GB 1936, R: Alfred Hitchcock) beweist: Hier entfaltet Hitchcock exemplarisch seine «Bombe unter dem Tisch»-Theorie. Der junge Steve ist mit einer Bombe im Gepäck unterwegs, von der er nichts weiß. Der Zuschauer ist wieder besser informiert als die Figur, dieses Mal kennt er sogar den konkreten *Zeitpunkt*, zu dem die Katastrophe eintreten soll: Um 13:45 Uhr explodiert die Bombe. Die bange Erwartung des kommenden Geschehens richtet sich auf die knapper werdende Zeit, die dem Jungen bleibt, um dem sicheren Tod zu entgehen. Die Zeitstrategie ist eindeutig: Durch die genau definierte Deadline wird das antizipierte Unglück mit fortschreitender Handlung immer wahrscheinlicher. Auch die Narrativierung der Zeitverknappung erweist sich als äußerst konsequent und effektiv: Gefahr und Uhrzeit werden dem Publikum wiederholt und mit steigender Frequenz gezeigt. Die Erzählzeit «rennt» förmlich auf den Zeitpunkt der Explosion zu und steigert die Spannung. Das Modell der Verzögerung nach de Wied greift hier

nicht.¹⁰ Stattdessen wird bei dieser Strategie eine *Deadline* innerhalb der erzählten Zeit gesetzt. Mit dem Näherrücken dieser Deadline ergibt sich ein Eindruck von Zeitnot, der durch Verkürzung der Erzählzeit und Steigerung des Erzähltempos verstärkt werden kann.

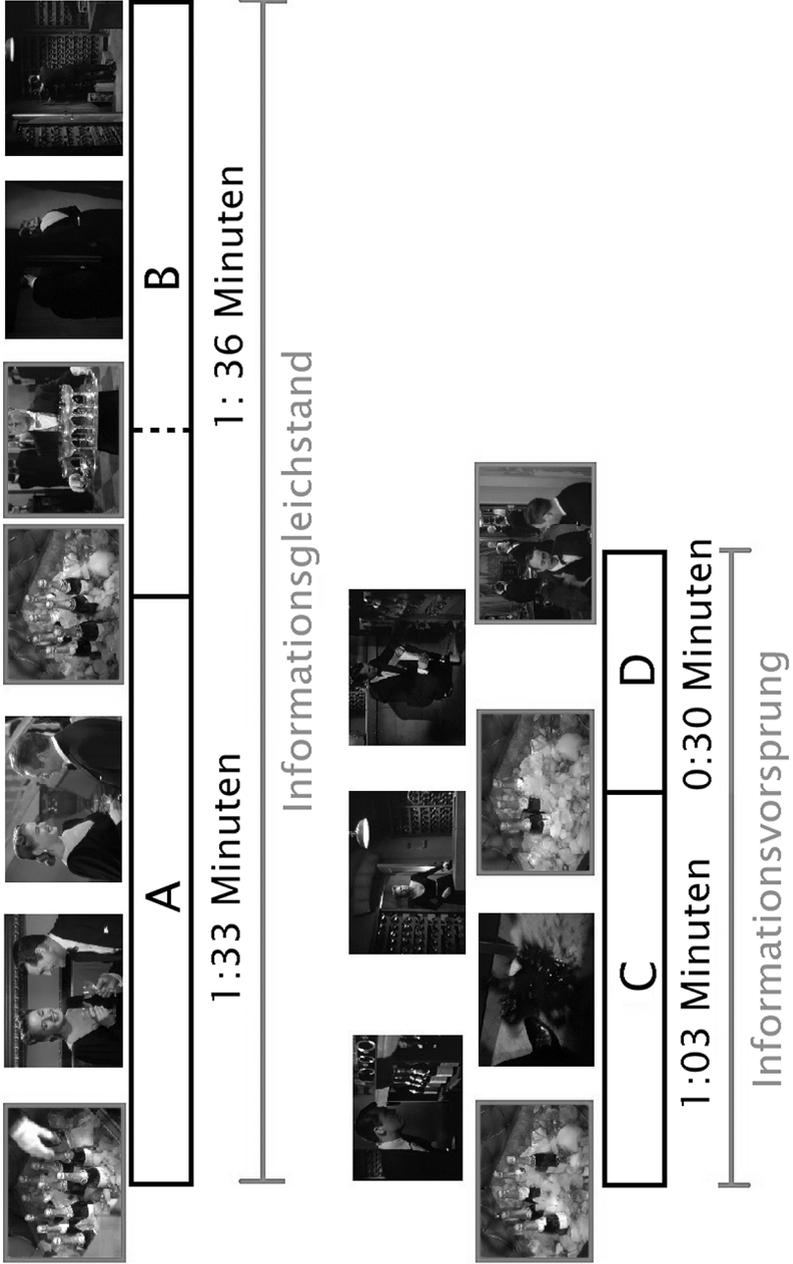
Die Narrativierung von Zeitnot kann äußerst differenziert gestaltet werden

Nicht immer sind Spannungssituationen mit Deadlines von so eindeutigen Komponenten umrissen. Hitchcocks *NOTORIOUS* (USA 1946) zeigt, dass die Erzählung von Zeitnot nicht an Uhrzeiten gebunden sein muss, um spannungssteigernd zu wirken: Die Amerikanerin Alicia Huberman (Ingrid Bergman) arbeitet mit dem Geheimagenten T.R. Devlin (Cary Grant) zusammen, um Nazi-Spionen auf die Schliche zu kommen. Alicia hat deren mutmaßlichen Anführer, Alexander Sebastian (Claude Rains), geheiratet. Während einer Party im Hause Sebastians wollen die Verschwörer den Weinkeller inspizieren, zu dem ausschließlich der Hausherr Zugang hat. Alicia hat ihrem Mann den Kellerschlüssel entwendet. Auf der Party wartet sie zusammen mit Devlin auf eine Gelegenheit, ihr Ziel aufzusuchen, bevor Sebastian in den Keller muss, um Nachschub für den Champagner zu holen.

In der vorliegenden Spannungssituation agieren die Protagonisten unter Zeitdruck. Sie müssen ihren Auftrag bis zu einem naheliegenden Zeitpunkt erfüllen, zu dem ein *bestimmtes* Ereignis eintritt. Dieser Zeitpunkt, zu dem der Champagner ausgeht und Sebastian das Fehlen des Schlüssels bemerkt, ist noch *unbestimmt*. In der erzählten Zeit liegt eine Deadline vor, die nicht durch Uhrzeiten dargestellt werden kann. Stattdessen ist sie an die Champagnerflaschen gebunden. Die Szene beginnt außerdem nicht als klassische Suspense-Situation: Die Protagonisten teilen unser Wissen um die Zeitnot und die konkrete Gefahr. Das Publikum erfährt zunächst gemeinsam mit den Figuren vom aktuellen Vorrat von elf und später sieben Flaschen an der Bar (Abb. 2). Dieses Informationsverhältnis kippt jedoch im Laufe der Szene zugunsten des etablierten Spannungskonstrukts: Als Alicia und Devlin den Weinkeller inspizieren, können sie den schwindenden Flaschenvorrat nicht mehr überwachen. Um die Spannung zuzuspitzen, gewährt uns Hitchcock einen Wissensvorsprung. Zwei weitere Einstellungen informieren das Publikum über die Köpfe der Verschwörer hinweg über die aktuelle Anzahl der Flaschen. Damit stellt sich eine Suspense-Situation mit zunehmender Zeitverknappung ein.

Das Entscheidende bei dieser Szene ist nicht, *dass* das Publikum mehr weiß als der Protagonist, sondern *was genau* es über die verbleibende Zeit erfährt und welchen Ausgang der Sequenz es als den wahrscheinlichen bewertet. In *NOTORIOUS*

10 Vgl. de Wied, S. 116.



ist es nur ein *gradueller* Wissensvorsprung, der die Spannung steigert: Sowohl das Publikum als auch die Figuren können das mögliche Desaster antizipieren. Was die Informationsstände unterscheidet, ist die *zeitliche* Antizipation. Durch die zusätzlichen Informationen kann der Zuschauer einschätzen, dass der Zeitpunkt der Katastrophe nicht mehr fern ist, während die Protagonisten diesbezüglich im Unklaren bleiben.

Die zeitliche Verknappung innerhalb der erzählten Zeit wird in NOTORIOUS weniger stringent dargestellt als in SABOTAGE. Ohne Uhrzeiten ist eine genaue Feststellung der verstrichenen und der noch verbliebenen Zeit(en) nicht möglich. Die Zeitverknappung lässt sich hier nicht in Stunden, Minuten oder Sekunden darstellen. Die Einstellungen auf die Champagnerflaschen ermöglichen dennoch eine zeitliche Einschätzung. Diese bezieht sich nicht auf absolute Zeitaussagen, sondern ausschließlich auf die relative Zeitwahrnehmung des Zuschauers. Im Bezug auf das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit können in dieser Szene keine eindeutigen Aussagen getroffen werden (Abb. 2). Hitchcocks Zeitführung bleibt eher vage.

Der Zuschauer ist zu kognitiver Mitarbeit aufgefordert: Anstelle einer konkreten Verknappung in der erzählten Zeit ist der Zeitpunkt des Unglücks nur ungenau definiert. Die Hauptrolle spielt der Unsicherheitsfaktor: Durch die Unterdeterminiertheit der *erzählten Zeit* wird mehr *Erzählzeit* benötigt, um das Erreichen der Deadline für das Publikum deutlich zu machen. Die zeitlichen Abstände von einer bis anderthalb Minuten zwischen den Einstellungen auf die Flaschen sind notwendig, um dem Zuschauer einen entsprechenden «Eindruck von Zeit»¹¹ zu vermitteln und seine Vermutungen zu forcieren. Aufgrund der fehlenden Stringenz der Zeitnot-Situation ergeben sich die Wahrscheinlichkeit der Katastrophe und die Vornahme ihres Zeitpunkts nicht automatisch, sondern müssen anhand der gegebenen Informationen vom Zuschauer erst erarbeitet werden. Diese Bedingungen sorgen in NOTORIOUS für ein anderes Spannungserlebnis als in SABOTAGE. Durch die Relativität der Deadline muss der Zuschauer eine zeitliche Antizipation selbstständig aufbauen und empfindet dabei zunehmend Spannung.

Fazit: Zeitstrategien in Spannungsszenen eröffnen ein variationsreiches dramaturgisches Feld, das einer differenzierten Analyse bedarf

Wie gezeigt werden konnte, eröffnet sich hinsichtlich der vorgestellten Zeitstrategien in Hitchcocks Suspense-Szenen ein variationsreiches dramaturgisches Feld. Weder für Verzögerungen noch für Deadlines lässt sich ein Patentrezept ausma-

11 Borringo, S. 83.

chen, das die größte dramatische Effektivität garantiert. Der Variationsreichtum ergibt sich zum einen aus dem komplexen Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit. De Wieds Beobachtung, dass eine künstliche Dehnung der Ereignisse, sprich eine Verzögerung des antizipierten Ausgangs, die Spannung potenziell erhöhte, muss daher ergänzt und differenziert werden, da auch eine Verkürzung der Ereignisse das Spannungserlebnis intensivieren kann, wenn eine Deadline vorliegt. In beiden Fällen erhöht sich die Spannung beträchtlich. Zum anderen entfaltet sich die Wirkung der gewählten Zeitstrategie (Tab. 1) durch die Kombination mit den informationellen Strategien (Tab. 2), auf denen die hier skizzierten Suspense-Szenen beruhen. Diese können, wie das NOTORIOUS-Beispiel bewiesen hat, ebenso unterschiedlich eingesetzt werden, wie in der nachfolgenden Übersicht veranschaulicht.

Zeitstrategien			
Verzögerung		Deadline	
Formal	Inhaltlich	Bestimmt	Unbestimmt
Informationsstrategien			
Wissensgleichstand		Wissensvorsprung	
		Absolut	Graduell

Tab. 1-2 Zeitstrategien & Informationsstrategien in Spannungsszenen

Sarah Clemens

Nostalgische Bildkompositionen

Wes Andersons Spielfilme von BOTTLE ROCKET bis MOONRISE KINGDOM

Zusammenfassung: Neben der Fotografie wird dem Film seit jeher nachgesagt, ein zeitkonservierendes Medium zu sein. In diesem Aufsatz werden die Relationen zwischen Bildkomposition, Figurenanlegung und Zeitlichkeit in Wes Andersons Spielfilm-Oeuvre untersucht. In einem analytischen Querschnitt aller Spielfilme Wes Andersons wird somit einführend eine empirisch ermittelte Filmsprache skizziert. Ein besonderer Fokus liegt auf den in Erscheinung tretenden formalästhetischen Mitteln, mit denen die Filme eine eigene Zeitlichkeit erreichen.

Wes Andersons zuletzt erschienener Spielfilm¹ MOONRISE KINGDOM (USA 2012) – dessen Handlung als erste aus Andersons Oeuvre explizit in den 1960er-Jahren verortet ist – bediente sich auf produktionsästhetischer Seite Miniaturen und Special Effects, wurde auf 16mm-Film gedreht und anschließend in der Postproduktion digital bearbeitet.² Auf der Website eines Herstellers für professionelle Postproduktions-Software, wird MOONRISE KINGDOM als Fallstudie für *digital compositing*³ beworben: «LOOK

- 1 Zur Zeit der Entstehung des Vortrags ist THE GRAND BUDAPEST HOTEL (USA 2014, R: Wes Anderson) erst in den Kinos angelaufen. Rückwirkend bestätigt aber v.a. dieser Film die in diesem Vortrag vorgenommenen Überlegungen.
- 2 <http://www.thefoundry.co.uk/case-studies/moonrise-kingdom/> (27.07.14).
- 3 Digitale Nachbearbeitung von Stand- und Bewegtbildmaterial.

Effects worked closely with Anderson to deliver the wonderful aged, nostalgic 60s look of his film.»⁴ Analoge Aufnahmetechnik trifft auf digitale Bild- und Tonbearbeitung, welche hier nicht für extrem hochauflösende, naturalistisch anmutende audiovisuelle Kompositionen genutzt wird, sondern für einen ‹nostalgischen› Look des Films.

In diesem Sinne dient hier die neueste Technik dazu das Dispositiv älterer Filmtechnik nachzuahmen. Doch nicht nur das äußere Erscheinungsbild, sondern die gesamte *Mise en Scène*⁵ vieler Filme Andersons mutet auf den ersten Blick ‹nostalgisch› an. Der Nostalgie-Begriff lässt sich als eine ‹vom Unbehagen an der Gegenwart ausgelöste, von unbestimmter Sehnsucht erfüllte Gestimmtheit, die sich in der Rückwendung zu einer vergangenen, in der Vorstellung verklärten Zeit äußert, deren Mode, Kunst, Musik o.Ä. man wieder belebt›⁶ definieren. Diese Sehnsucht beziehungsweise dieses Unbehagen und die daraus resultierende Rückwendung zur Vergangenheit kann – übertragen auf Wes Andersons Œuvre – vielen Schlüsselfiguren in seinen Filmen zugeschrieben werden, während die Folgen dieser *Unzufriedenheit mit dem Status Quo* sich sowohl in der Handlungsweise der Figuren als auch in der *Mise en Scène* der Filme widerspiegeln.

Die Figuren

Die Figuren in Andersons Filmen sind allesamt Kreativköpfe, Lebenskünstler und Regisseure. Sie durchlaufen nicht die ‹klassische›, monomythische Heldenreise,⁷ sondern sind ganz im Gegenteil in erster Linie Ensemblefiguren: Sie treten immer in Bezug zueinander auf. Das geht mitunter sogar soweit, dass die Hauptfiguren proaktiv ihr eigenes Handeln *und* das der Nebenfiguren beeinflussen und regelrecht leiten, beziehungsweise die Handlungsschauplätze inszenieren – wie es zum Beispiel bei den Hauptfiguren in den Filmen *RUSHMORE* (USA 1998, R: Wes Anderson) und *THE ROYAL TENENBAUMS* (USA 2001, R: Wes Anderson) der Fall ist.

In *RUSHMORE* inszeniert Protagonist Max Fischer nicht nur innerhalb seiner selbstgegründeten Theatergruppe, sondern auch im Alltag (z. B. einen Fahrradun-

4 <http://www.thefoundry.co.uk/case-studies/moonrise-kingdom/> (27.07.14).

5 Mit dem Begriff der ‹*Mise en Scène*› ist an dieser Stelle sprichwörtlich das *in Szene gesetzt werden* der Objekte im Sinne der exakten Kadrierung des Filmbildes gemeint: Kein Detail in einem Filmbild Andersons scheint rein zufällig, flüchtig oder naturalistisch; der gesamte Bildinhalt ist horizontal, vertikal oder diagonal – und stets in farbigem oder inhaltlichem Bezug zueinander – platziert.

6 <http://www.duden.de/rechtschreibung/Nostalgie> (27.07.14).

7 Das Prinzip der ‹monomythischen Heldenreise› ist ein in Bezug auf das ‹klassische› Hollywoodkino omnipräsenter Diskurs, welcher sich primär auf die mythologischen Forschungen Joseph Campbells bezieht; vgl. u. a. Joseph Campbell: *Der Heros in Tausend Gestalten*. Frankfurt a.M. 1978; Syd Field: *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens*. Berlin 2007; Christopher Vogler: *Die Odyssee des Drehbuchschreibens*. Frankfurt a. M. 1998.

fall, eine Vorliebe zur Lateinischen Sprache und Freizeitaktivitäten mit Miss Cross und dem verzweifelten reichen Vater zweier Mitschüler, Mr. Blume). Max spielt Mr. Blume und Miss Cross zunächst gegeneinander aus, um sie gegen Ende des Films wieder zusammen zu führen. Damit ist er ähnlich manipulativ wie das Familienoberhaupt in *THE ROYAL TENENBAUMS*: Familienvater Royal Tenenbaum, der seit seiner Scheidung in einem Hotel lebt und seine Rechnungen nicht mehr zahlen kann, inszeniert als Mittel zum Zweck sogar eine Krankheit im Endstadium, um dieser Wohnungsnot entgegen, Kontakt zu seiner Ex-Frau und im zweiten Schritt zu seinen Kindern wiederaufnehmen zu können. Royals Kinder verzweifeln als junggebliebene Erwachsene stetig am Druck früherer Erfolge in den Bereichen Sport, Theater und Wirtschaft.

Diese zwei Beispiele – *RUSHMORE* und *THE ROYAL TENENBAUMS* – stehen gewissermaßen stellvertretend für das Thema, welches Andersons Figurengruppierungen begleitet: Die Protagonisten sind intelligente, ideenreiche Träumer, die ihre Grenzen innerhalb der sie umgebenden Gesellschaft austesten. Auf lange Sicht passiert nichts ungesehen, alle vermeintlichen Geheimnisse oder Vertrauensbrüche fliegen früher oder später auf. Die Gegenwart wird von den Figuren zur Spielwiese umfunktioniert, in der die Vergangenheit – nicht zuletzt auf Grundlage der unterschiedlichen, subjektiven Sichtweisen auf diese – immer wieder neu thematisiert und verhandelt wird.

Eine weitere Gemeinsamkeit, welche die Figuren miteinander verbindet ist deren Mediennutzung und die dadurch offengelegte Medienkompetenz innerhalb oder außerhalb der Zeit der filmischen Handlung: Dignan, Bob und Anthony nutzen in *BOTTLE ROCKET* (USA 1996, R: Wes Anderson) ganz getreu der 1990er-Jahre Walkie-Talkies und digitale Armbanduhren und zeichnen mit Filzstiften Lebenspläne. Max Fischer schreibt in *RUSHMORE* – an der Vergangenheit orientiert – auf einer alten Schreibmaschine und beherrscht Kalligrafie. In *THE ROYAL TENENBAUMS* hört Margot Tenenbaum seit Kindertagen Schallplatten während ihr Bruder Chas – ebenfalls bereits als Kind – mit Computern und zwei Schnurtelefonen ein Unternehmen leitet. Beide sind als Kinder mit den technischen Errungenschaften der Zeit gegangen, bleiben aber als Erwachsene auf diesem Stand der Vergangenheit stehen.

In *THE LIFE AQUATIC WITH STEVE ZISSOU* (USA 2005, R: Wes Anderson) geht bezeichnenderweise an Bord – und somit auch im Kinosaal – immer wieder das Licht aus. Die vom Ozeanographen Steve Zissou selbstgebastelten und dadurch als «außerhalb» jeglicher Mode der Zeit einzuordnenden Fernsprechanlagen funktionieren einwandfrei. Der Radarschirm an Bord ist ebenfalls defekt, weshalb «Team Zissou» kurzerhand das technisch einwandfreie Equipment von Kapitän Henessy stiehlt. Zissous Frau Eleanor hingegen schafft es sogar, Hintergrundgeräusche über einen aufgenommenen Anruf – und somit die zu rettende Geisel – genauestens zu verorten. Nicht nur ihre *Medienkompetenz* scheint größer zu sein als die von Steve Zissou. Die technischen Medien stehen in diesem Film stellver-

tretend für die innerlichen Verfassungen und Einstellungen der Figuren Zissou, Henessy und Eleanor, welche kurz und knapp als ‹defekt›, ‹modern› und ‹professionell› zusammengefasst werden können.

In MOONRISE KINGDOM problematisieren die erwachsenen Figuren die Zukunft des Waisenkindes Sam Shakusky ebenfalls über technische Kommunikationsgeräte: Zu Beginn des Films führen die Pflegeeltern mit den Behörden und dem Leiter der Pfadfinder ein Telefonat. Die räumliche Trennung der Beteiligten wird hier durch einen Split-screen verbildlicht. Gegen Ende des Films wird die Frage nach der Erziehungsberechtigung von ‹Jugendamt›, Suzys Eltern und dem Polizisten auf dem Dach eines Kirchturms via Walkie-Talkie und Funksignal geklärt. Diese Szene wird filmisch mit einer Parallelmontage gelöst, welche die räumliche Nähe der Figuren und den Wettlauf dieser gegen die Zeit betont. Im tosenden Sturm auf dem Dach des Kirchturms geht es um Leben und Tod von Sam und Suzy. Die Walkie-Talkies haben hier nicht bloß eine optische Funktion – Darstellung von Technik getreu der filmischen Handlungszeit, – sondern sind technische Hilfsmittel, um unter diesen erschwerten Bedingungen *überhaupt* kommunizieren zu können: Die technischen Geräte werden in MOONRISE KINGDOM für die Figuren gewissermaßen lebensnotwendig.

Mise en Scène

Neben der Art und Weise, wie und zu welchem Zweck die *Filmfiguren* mit Medien (s. o.) umgehen, ist für Wes Andersons Filmästhetik gleichsam ausschlaggebend, wie diese Medien sprichwörtlich *in Szene gesetzt* werden. Meist frontal oder in Kameraaufsicht, teilweise in bewusst eingerahmter Kadrierung, gibt es unter anderem Aufnahmen von: Filmfiguren, Büchern, Zeitungen, Skizzen, Briefen, Reiseplänen, Radios, MP3-Playern, Computern, Telefonen, Fernsehern mit Fernsehbildern, Fotos, Gemälden, Kinofilmen, Theateraufführungen et cetera. Was sich bei diesen Bildern, die David Bordwell als «planimetric imagery»⁸ bezeichnet, deutlich herauskristallisiert, ist die offensichtliche Tendenz zu buchstäblich *überhöhten* Darstellungen. Durch eine Kameraaufsicht beziehungsweise eine frontale Kameraperspektive in Zusammenhang mit einer hohen Tiefenschärfe, erscheinen die abgebildeten Motive gleichzeitig zentriert und eingebettet in den Bildhintergrund; sie ordnen sich einer geometrischen, zweidimensionalen Flächigkeit unter und erlangen hierdurch einen – für das durch die Hollywood-Konvention des Over-shoulder Shots geschulte Auge des Zuschauers – artifiziellen Ausstellungscharakter.

Neben der Darstellung anderer Kunstmedien, wie Zeichnungen, Theateraufführungen und Gemälden, werden die Filme Andersons *als solche* intermedial, indem

8 <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness/> (27.07.14).

sie sich immer wieder der Seh- beziehungsweise Hörkonvention der zitierten Medien anpassen. Getreu der Definition zum Zeit-Bild von Gilles Deleuze, rücken der Bildaufbau und die explizite Thematisierung von Zeit als Gedächtniskonstrukt und Erinnerungsleistung, beziehungsweise virtueller Vision, in den Vordergrund der Rezeption der Filme. Nicht nur die *Bildinhalte* – wie etwa Schallplatten, Kniestrümpfe oder Filzstifte – wecken als nostalgische «Erinnerungsbilder» individuelle, sogenannte «reine Erinnerungen» beim Zuschauer.⁹ Auch auf der formalästhetischen Seite der Filme kommt es anhand des selbstreflexiven Ausstellungscharakters der Filme *als* Filme zu einer expliziten Thematisierung von Zeit. Durch Montageprinzipien wie Jump-cuts, Split-screens, Parallelmontagen und Ellipsen sowie durch Vorgriffe oder Rückblenden, motivische Wiederholungen, Zeitraffer und Zeitlupen besitzen die Filme immer eine *eigene* Zeitlichkeit fernab der eigentlichen (chronologischen) Zeit der filmischen Handlung. Die Zeitlupe nimmt als dynamischer Gegenpol zu den erwähnten statischen «planimetrischen» Bildern eine zentrale Stellung in Andersons Œuvre ein. Sie taucht nie gleichzeitig mit Figurenrede oder *Voice-over* auf, sondern wird stets von Musik, teilweise auch von Geräuschen untermalt. Der Zuschauer wird somit angehalten – fernab von aller Sinnkonstitution durch verbale Sprache innerhalb der Filmhandlung – seine Bedeutungszuweisungen anhand von Körpersprache und auditiven Reizen zu leisten.

In den meisten Fällen wird die Sinnkonstitution durch das Bedeutungspotenzial der in der Popmusik vorhandenen Songtexte ergänzt, welche immer im Zusammenhang zu den Figuren und deren Gefühlswelten stehen. Zudem wird durch die Zeitlupe die spezifische Körperlichkeit der jeweiligen Schauspieler stilisiert. Dadurch entsteht eine von der Erzählzeit der Filmhandlung differenzierbare Zeitlichkeit. In Andersons Filmen ist *Slow-motion* im buchstäblichen Sinne des englischen Begriffs an Stellen vorzufinden, in denen Filmfiguren simple aber gezielte körperliche Bewegungsabläufe ausführen – Rennen, Laufen, Gehen – und/oder Blicke austauschen.

In *BOTTLE ROCKET* schaut der inhaftierte Drahtzieher eines immer schon zum Scheitern verurteilten Überfalls seinen beiden Komplizen Bob und Anthony hinterher, während er in einer langen Reihe mit den anderen Häftlingen zurück in das Gefängnis schreitet. In *THE ROYAL TENENBAUMS* kommt es zu einer Zeitlupenaufnahme als Margot Tenenbaum ihren Bruder Richie Tenenbaum am Hafen abholt. Er

9 «Die reine Erinnerung ist jedesmal [sic!] eine Schicht oder ein Kontinuum, das sich in der Zeit bewahrt. Jede Vergangenheitsschicht besitzt ihre Verteilung, ihre Fragmentierung, [...] kurz gesagt, eine Epoche. Lasse ich mich auf eine solche Schicht nieder, dann kann zweierlei eintreten: entweder ich entdecke an dieser Stelle den von mir gesuchten Punkt, der sich in der Folge in einem Erinnerungsbild aktualisieren wird, obgleich man erkennt, daß es nicht von sich aus das Vergangenheitszeichen trägt, das es lediglich übernommen ist. Oder ich entdecke den Punkt nicht, da er sich auf einer anderen, mir unzugänglichen Schicht befindet und einer anderen Epoche zugehört.» (Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino* 2. Frankfurt a. M. 1997, S. 163).

sitzt und wartet, während sie aus dem Bus aussteigt und sich auf ihn zu bewegt. Die Kamera wechselt in Point-of-view Shots zwischen Margots und Richies Perspektive in Nahaufnahme. Die Zeitlupe ermöglicht bei diesen beiden Beispielen ein genaueres Hinsehen: Der sprichwörtliche ‹Augenblick› wird zu einem Blick von Dauer, wird künstlich verlängert, er lädt uns ein, zu versuchen, etwas in ihn hineinzulesen während der verlangsamt laufende Film samt dessen Handlung auf uns ‹wartet›.

Eine weitere prominente Zeitlupe findet sich in *DARJEELING LIMITED* (USA 2007, R: Wes Anderson) gegen Ende des Films, als die Brüder Whitman ihrem vom Gleis abfahrenden Zug hinterher rennen, sich unterwegs von den schweren Lasten ihres Gepäcks (im übertragenen Sinn: ihrer Vergangenheit) befreien und nach erfolgreichem Aufspringen auf den Zug den helfenden Kofferschleppern hinterher schauen. Wieder sind es die Blicke der Figuren, welche dem Zuschauer eine Reflexion des soeben Erlebten erzählen. In *RUSHMORE* tritt die Zeitlupe immer dann ein, wenn sich Protagonist Max Fischer in Momenten höchsten inszenatorischen Triumphes befindet – diese Momente sind ebenfalls stets mit wichtigen Blickwechseln versehen: Zunächst beim Applaus für seine Theaterinszenierung, dann, als er erfolgreich den Kleinkrieg zwischen ihm und Mr. Blume einleitet und schließlich, als er gegen Ende des Films um einen Tanz mit Miss Cross gebeten wird und dem DJ mithilfe eines kurzen Blickes aufträgt, *Oh La La* von The Faces zu spielen. Dieses Lied beendet dann sowohl intra- als auch extradiegetisch den Film mit dem einschlägigen Refrain (‹I wish that I knew what I know now when I was younger›¹⁰) und einem fallenden Vorhang.

Fazit

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die erwähnten inhaltlichen und formalen Aspekte der Filme Wes Andersons dem Rezipienten ermöglichen, neben der Zeit der Filmgeschichte auch den Film selbstreflexiv *als* Film wahrzunehmen: in seiner spezifischen Zeitlichkeit, in seiner Künstlichkeit und dadurch auch in seiner formalästhetischen Nähe oder Abgrenzung zu ‹Nachbarmedien›¹¹, wie etwa dem gerahmten Gemälde, dem Foto, dem Telefon, der Schrift, dem Radio, der Musikaufnahme oder der Theateraufführung. Wes Andersons ‹Nostalgie› ist in diesem Sinne neu definiert ein Aufrechterhalten und ein Wiederbeleben der apparats- und ortsbezogenen medialen Diversität. Sie richtet sich gegen die Beschleunigung der Medienkonvergenz¹² im digitalen Zeitalter und nutzt hierfür sowohl die zeitkonservie-

10 The Faces: *Oh La La*. Prod.: Glyn Johns. Warner Bros. 1973.

11 Vgl. Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hgg.): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld, 2014.

12 Zur Konvergenz der Medien vgl. Thomas Elsaesser: The New Film History as Media Archaeology. In: *Cinemas: Journal of Film Studies* 2–3, 2004, S. 75–117.

rende Abbildungs- und Nachahmungskompetenz des filmischen Mediums als auch die neuesten digitalen Bearbeitungsmöglichkeiten selbst.

Die Filme spielen selbstreflexiv mit der Funktionalität von Kunst- und Kommunikationsmedien, Zeitlichkeit zu markieren beziehungsweise zu repräsentieren. Durch die unüberschaubare, mitunter willkürlich anmutende Vielfalt der Medienreflexionen in Andersons Filmen, fällt eine analytische Einordnung und Eingrenzung in vielerlei Hinsicht schwer. So bieten Andersons Filme viele Anhaltspunkte für Forschungen zur Selbstreflexivität, Inter- und Transmedialität, Medienarchäologie und Medienreflexion. Dieser Aufsatz beleuchtet freilich nur fragmentarische Schlaglichter dieser Möglichkeiten und möchte eine Anregung liefern, sich (u. a. in der deutschsprachigen Filmforschung)¹³ noch intensiver mit dem Schaffen Wes Andersons auseinanderzusetzen.

13 Vgl. die bis zur Verfassung dieses Aufsatzes einzige deutschsprachige Aufsatzsammlung zu Andersons Filmen: Christian Vittrup (Hg.): *This is an adventure! Das Universum des Wes Anderson*. Kiel 2010.

Johannes Geng

Die filmische Modellierung des Erwachens im NS-Mythos

Eine Analyse des Films EWIGER WALD

Zusammenfassung: Der Dokumentarfilm EWIGER WALD (D 1936, R: Hanns Springer, Rolf von Sonjevski-Jamrowski) gebart sich seinem Publikum als eine synästhetische Phantasmagorie. Sein Narrativ schlägt modellhaft einen Bogen von der Steinzeit ins Jetzt, um schließlich zu einem offenen Ende zu kommen, an dem der Nationalsozialismus steht. Seine filmische Mittel vollziehen im Ästhetischen jene Naturalisierung von Geschichte, die der Nationalsozialismus in keinem seiner ideologischen Manifeste derart überzeugend darlegen konnte. Damit ist der Film zumal als ein aktiver Produzent der NS-Ideologie anzusehen, da er die NS-Ideologie sinnlich erfahrbar werden lässt.

Einleitung

Eine jede Auseinandersetzung mit Filmen, die in der Zeit des Nationalsozialismus entstanden sind, tut gut daran, sich zunächst einer grundlegenden Frage zu stellen: Wie ist das Verhältnis von Kunst und Politik bezogen auf den Nationalsozialismus zu fassen?

In der Kulturtheorie liegen hierzu gleich mehrere Konzeptualisierungen vor, die unterschiedlich radikal ausfallen, doch in der Ansicht konvergieren, der Nationalsozialismus habe einen genuin ästhetischen Ausdruck hervorgebracht: So ver-

tritt beispielsweise Hilmar Hoffmann den Standpunkt, dass die Nationalsozialisten geschickt wussten, «künstlerische Mittel in ihre Herrschaftssicherung einzubauen».¹ Ebenso zutreffend, doch in letzter Konsequenz ebenfalls nicht erschöpfend, erweist sich ein Verständnis wie das von Peter Reichel, wonach der Nationalsozialismus durch seine künstlerischen Selbstdarstellungen zu verstehen sei, weil er sich eben hierdurch zu definieren und zu legitimieren suchte – quasi als ein «schöner Schein»². Diesem Verständnis wies Walter Benjamin mit seiner Bezeichnung von einer «Ästhetisierung der Politik»³ den Weg, wonach der Nationalsozialismus der Masse zwar zu einem ästhetischen Ausdruck, aber nicht zu ihrem Recht – für Benjamin: das Recht auf Änderung der Eigentumsverhältnisse – verhalf, um dadurch die Massen für politische Ziele, zumal für den Krieg, zu mobilisieren.

Dass die Kunst nicht nur Ausdruck, sondern selbst Bestandteil des Nationalsozialismus als ideologischem, selbstreferenziellem System war, arbeitete Eric Michaud in seinem Buch *Un Art de l'Éternité. L'image et le temps du national-socialisme* heraus. Bezogen auf die allumfassende Geschichtsdeutung, die der Nationalsozialismus in seinem Selbstbild entworfen hat, spricht Michaud dem nationalsozialistischen Leitspruch «Deutschland erwache» einen geradezu paradigmatischen Status zu. In seinen Argumentations- und Legitimationsstrukturen modelliere der Nationalsozialismus, wie Michaud weiter ausführt, dieses «Erwachen» nach dem Vorbild der Kunst als Erlebnis einer Welt, die sich in permanenter Umgestaltung nach den Visionen des gestaltenden «Führers» befände. Kunst, die sich ihrerseits diesen Bedingungen affirmativ verschreibt, wie im Besonderen die Propagandakunst, ist nach Michaud eine partikulare Funktion inhärent: «[T]he task of each work of art was not to represent but, in a fragmentary way, to prepare for the realization of the ideal Reich.»⁴ In der ästhetischen Erfahrung, die ein Kunstwerk im Jetzt für sein arisches Publikum bietet, ist nach Michaud jenes Versprechen auf Ewigkeit vorweggenommen, das der Nationalsozialismus seinen Anhängern gibt. Michaud will, wie er einleitend herausstellt, mit seinem Buch keine Geschichte der Kunst im «Dritten Reich» schreiben, infolgedessen er auf Einzelanalysen von Kunstwerken des Nationalsozialismus verzichtet. Damit fehlt seinen Ausführungen jedoch ein Rückbezug auf das Konkrete. Im Folgenden soll daher beispielhaft in dem Film

- 1 Hilmar Hoffmann: *Mythos Olympia. Autonomie und Unterwerfung von Sport und Kultur*. Berlin, Weimar 1993, S. 172.
- 2 Vgl. Peter Reichel: *Der schöne Schein des Dritten Reichs. Faszination und Gewalt des Faschismus*. München 1992, S. 371.
- 3 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung). In: Burkhardt Lindner (Hg.): *Walter Benjamin. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*. Bd. 16 (= Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit), Berlin 2012, S. 138.
- 4 Eric Michaud: *The Cult of Art in Nazi Germany*. Stanford 2004, S. 98.

EWIGER WALD (D 1936, R: Hanns Springer, Rolf von Sonjevski-Jamrowski) nach einer spezifischen filmästhetischen Modellierung des ›Erwachens‹ gesucht werden.

EWIGER WALD – Notizen zur historischen Einordnung der ›Filmdichtung‹

Der Film EWIGER WALD entstand unter der Schirmherrschaft der ›N.S. Kulturgemeinde‹ und war deren erstes Großfilmprojekt, das im Jahr 1936 Premiere hatte – wie die damalige Presse mitteilte «als feierlicher Ausklang des dritten Tages der diesjährigen Reichstagung der NS-Kulturgemeinde, der dem Volkstum gewidmet war.»⁵ Gegründet im Jahr 1934 ging die ›N.S. Kulturgemeinde‹ aus dem Zusammenschluss des ›Kampfbundes für Deutsche Kultur‹ und dem ›Reichsverband Deutsche Bühne‹ hervor. Sie unterstand der Leitung Alfred Rosenbergs, dem Verfasser des Buchs *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* (1930) und damit einem der ideologischen Vordenker der NSDAP. Als Verband war die ›N.S. Kulturgemeinde‹ nicht der NSDAP angeschlossen, sondern lediglich ein eingetragener Verein, dessen Status parteirechtlich nicht näher definiert war. Finanziell stand sie indes in Abhängigkeit von der ›Deutschen Arbeitsfront‹, die ihrerseits von Robert Ley geleitet wurde.

Mit diesen Ausführungen über den produktionshistorischen Hintergrund ist gewiss noch nichts über die Ästhetik des Films gesagt, wohl aber helfen sie bei einer entscheidenden Einordnung. Demnach ist EWIGER WALD dem ›völkischen‹ Flügel des Nationalsozialismus und dessen Kunstkonzeption zuzuordnen, die zur Zeit der Entstehung des Films in Konkurrenz zu der von Goebbels protegierten national-modernen Kunstauffassung stand.⁶ Nichtsdestoweniger vereinte der Film technisch hoch versierte Experten: Die Kamera führten Sepp Allgeier, der zuvor für Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (D 1935) eine modernistische Bildästhetik fand, sowie Guido Seeber, der in der Weimarer Republik durch seine Arbeit für DIE FREUDLOSE GASSE (D 1925, R: Georg Wilhelm Pabst) sowie DER GOLEM (D 1915, R: Henrik Galeen, Paul Wegener) hervortrat. Die Musik komponierte Wolfgang Zeller, aus dessen Feder später unter anderem weitere Filmmusiken für Werke von Veit Harlan – JUD SÜSS (D 1940), IMMENSEE – EIN DEUTSCHES VOLKSLIED (D 1943), DER HERRSCHER (D 1937) –, von Hans Steinhoff – DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG – FRIEDRICHS DES GROSSEN JUGEND (D 1935), ROBERT KOCH, DER BEKÄMPFER DES TODES (D 1939) – sowie von Walter Ruttmann – IM DIENSTE DER MENSCHHEIT (D 1938), MANNESMANN – EIN FILM DER MANNESMANNRÖHREN-

5 o. A.: ›Ewiger Wald‹ in München. Festaufführung im Rahmen der NSKG-Reichstagung. In: *Film-Kurier*, 17.6.1936. Nicht paginiert, einsehbar im Textarchiv des Deutschen Filminstituts, Frankfurt a. M.

6 Vgl. Jonathan Petropoulos: *Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich*. Berlin 1999. S. 29–70.

WERKE (D 1937), ABERGLAUBE (D 1940) – stammen sollten. Carl Maria Holzapfel, der für den Text des Voice-overs in EWIGER WALD verantwortlich zeichnete, fasste die *Leitgedanken der Filmdichtung* *«Ewiger Wald»*, so der Untertitel seines Textes für die Filmillustrierte *Licht-Bild-Bühne*, wie folgt zusammen:

Ohne Wald kann kein Volk leben, und Volk, das sich mit Schuld der Entwaldung belastet, geht zugrunde. Davon erzählen der Libanon, Phönizien, Syrien, erzählen uns die durch Jahrhunderte Waldverwüstung vernichteten Kultwälder der Antike. [...] Deutschland aber, Deutschland ist mit seiner Auferstehung zum Walde zurückgekehrt, denn alle Gesetze unseres Seins verweisen auf den Wald. Wir beginnen zu erkennen: Wer nach den Gesetzen des Waldes lebt, wird am Wesen des Waldes genesen und ewig sein. Dieses Hohelied der Einheit von Volk und Wald singt der Film EWIGER WALD.⁷

Mit diesen Worten ist sogleich das Sujet des Films wesentlich umrissen: Der Wald als eine sich stetig erneuernde, über die Geschichte hinausragende Konstante, die kennzeichnend für das deutsche Volk und dementsprechend verzahnt mit ihm ist.⁸ Dabei verschmilzt die Metaphorik des Organischen mit der des Ewigen, gemäß einer teleologischen Ausrichtung auf den Nationalsozialismus. Mit diesen Elementen greift EWIGER WALD, wie kaum ein anderer Film aus der Zeit, daher auch das nationalsozialistische *«Erwachens»*-Sujet auf.

Über das Verhältnis filmischer und historischer Zeit

EWIGER WALD beginnt mit einem circa 10-minütigen Prolog, der durch den einzigen Zwischentitel vom übrigen Film abgehoben wird. Die Montage fügt darin aus verschiedenen Landschaftsaufnahmen, überwiegend fotografiert in Schwenks entlang der Leserichtung, einen filmischen *«Idealwald»* zusammen, der gleichsam idealtypisch für das Deutschtum steht.⁹ Die den Bildern bereits inhärente Bewegung, fasst die Montage wiederum erzähltechnisch in den Ablauf der vier Jahreszeiten ein. Überraschenderweise beginnt sie dabei nicht mit dem Frühling, sondern mit dem Sommer, sodass nach den herbstlichen und schließlich den winterlichen Waldaufnahmen

7 Carl Maria Holzapfel: Wald und Volk. Leitgedanken der Filmdichtung *«Ewiger Wald»*. In: *Licht-Bild-Bühne* 1936. Nicht paginiert, einsehbar im Textarchiv des Deutschen Filminstituts, Frankfurt a. M.

8 Zur Ideologisierung des Waldes im Nationalsozialismus vgl. Johannes Zechner: *«Die grünen Wurzeln unseres Volkes»*: Zur ideologischen Karriere des *«deutschen Waldes»*. In: Uwe Puschner, G. Ulrich Großmann (Hgg.): *Völkisch und National. Zur Aktualität alter Denkmuster im 21. Jahrhundert*. Darmstadt 2009, S. 179–195.

9 Sabine Wilke: *«Verrottet, verkommen, von fremder Rasse durchsetzt»*. The Colonial Trope as Subtext of the Nazi-*«Kulturfilm»* EWIGER WALD (1936). In: *German Studies Review* 24, 2001, S. 358.

am Ende exponiert der Frühling steht. Der Frühling, und mit ihm der wiedererblickende Wald, wird somit zum filmischen Sinnbild organischer Revitalisierung stilisiert, das seinerseits für das ewige Prinzip hinter der deutschen Geschichte steht.

Die erzähltechnische Makrostruktur des Films lehnt sich sodann an die im Prolog etablierte Form an: Aus elliptischen Versatzstücken der deutschen Geschichte will EWIGER WALD eine allumfassende Geschichtsdeutung kreieren, wobei trotz offensichtlicher Auslassungen die verschiedenen Geschichtsfragmente als ineinander fließend dargestellt werden. So spannt die Erzählweise einen großen historischen Bogen von der Steinzeit in das Jetzt: von den Germanen, die in der Schlacht im Teutoburger Wald ihre Feinde, die Römer, besiegen; über die Wikinger, die mit ihrer Totenehrung, einschließlich brennender Rune hervorgehoben werden; über Mittelalter und Gotik, dargestellt als Höhepunkt der genuin deutschen Verschmelzung mit dem Wald; bis hin zur Transformation in die Moderne durch den preußischen Staat; und schließlich, gleichsam als Frühling der deutschen Geschichte: der Nationalsozialismus.

In dieses filmische Narrativ sind zwei entscheidende Brüche eingelassen, die sinnstiftend für die Revitalisierungsmetapher sind. Gleichsam als erster ›Sündenfall‹ in der deutschen Geschichte wird der sogenannte Bruch mit dem ›Bauernrecht‹ ausgewiesen, wobei der Film nicht weiter auf die historischen Hintergründe eingeht. Offensichtlich soll damit das Aufbrechen der organischen Einheit von Wald und Menschen gemeint sein, das der Film als Folge vorkapitalistischen Wirtschaftens einer kleinen Elite von Rittern darstellt. Gegen die schonungslose Abholzung des Waldes erheben sich die Bauern, um die vermeintlich widernatürliche, sich auf Interessen Einzelner stützende Wirtschaftsordnung zu überkommen und zu einem verlorenen Urzustand zurückzukehren.

Der zweite, schwerwiegendere ›Sündenfall‹ der deutschen Geschichte, wie er in EWIGER WALD dargestellt wird, kommt nicht aus dem Inneren des deutschen Volkes, sondern von außen: Die Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg versinnbildlicht der Film mit der Zerstörung des Waldes, der durch das Artilleriefeuer in eine Kraterlandschaft verwandelt wird. Dass die zerfetzten, verbrannten Baumstümpfe, die als symbolisches Bild für den Schrecken des Ersten Weltkriegs stehen, historisch auf französischem und sich nicht auf deutschem Gebiet befanden, ignoriert der Film schlechterdings. Stattdessen stellt EWIGER WALD als weitere Demütigung für das deutsche Volk die Abholzungen des Waldes dar, die Deutschland zwecks Reparationsleistungen erbringen musste. Indem der Film in dieser Sequenz als Aufseher französische, zumal aus den Kolonien rekrutierte Soldaten zeigt, arbeitet er überdies mit einer rassenideologischen Emotionslenkung. «Verrottet, verkommen, von fremder Rasse durchsetzt»¹⁰, wie es im Voice-over zuge-

10 <https://archive.org/details/1936-Ewiger-Wald> (30.11.2015), TC01:07:14–01:07:19 [aktuelle gekürzte Online-Version entspricht nicht der hier zitierten Version].

spitzt wird, kann dem deutschen Volk einzig der Nationalsozialismus zur Wiedergeburt verhelfen – so die *Conclusio*, die am Ende der Erzählung von *EWIGER WALD* mit einer doppelten Implikation steht: Demnach leitet sich der Nationalsozialismus aus den vermeintlich ewig-organischen Prinzipien der deutschen Geschichte ab und fungiert zugleich als deren Erfüllung. Durch die Offenheit seines Endes legt *EWIGER WALD* zudem nahe, das alles, was durch den Nationalsozialismus in der Zukunft geschaffen werde, sich zwar aus der Geschichte ableite, doch mit nichts aus ihr zu vergleichen sei.

Geschichts-Bild-Glättung

Auf dieses dramaturgische Modell richtet *EWIGER WALD* gezielt seine filmischen Mittel aus. Das Zusammenspiel von Kamera und Montage ist derart eng aufeinander abgestimmt, dass dadurch die Erzählung von der Erfüllung der deutschen Geschichte im und durch den Nationalsozialismus formalästhetisch unterstrichen wird. Gewisslich setzt die dabei intendierte, bildliche Homogenisierung den Ausschluss von allem Störenden und Divergierenden, von allem Hässlichen und Nichtvorzeigbaren voraus. Radikalisiert wird diese ästhetische Strategie zwecks Naturalisierung der Geschichte durch das Mittel der Überblendung. Ebenso plakativ, wie auch effektiv wird in *EWIGER WALD* in mehrfacher Wiederholung von den in Reih und Glied stehenden preußischen Soldaten auf den wieder aufgeforsteten Wald überblendet. Die hintergründige Aussage dieser Überblendung unterliegt einer zirkulären Deutung: Aus dem deutschen Wald leiten sich demnach jene Prinzipien ab, nach denen die preußische Armee ausgerichtet wurde, oder, wie es Karsten Witte ausdrückte: «das Ordnungsideal vom vollkommen ausgerichteten Staat als zweite Natur»¹¹. Das Fortleben dieser naturgesetzten Prinzipien im Militärischen ermöglicht es wiederum, den Wald nach der rigorosen Abholzung wieder aufzuforsten. Das Militär wird somit als zweiter Garant für das ewige Fortbestehen des bereits naturalisierten Deutschtums ausgewiesen.

Auf der auditiven Ebene unterstützt die Musik nicht nur die von den Bildern nahegelegte emotionale Lenkung durch die deutsche Geschichte. Überdies stigmatisiert sie den äußeren Feind auch musikalisch.¹² Weitaus expliziter verfährt aber das *Voice-over*. Zum einen gibt er eine klar wertende Einordnung der Bilder vor. Zum anderen evoziert der Klangcharakter der Stimme die metaphorische Assoziation mit einer übergeordneten, allumfassend deutenden Instanz, wodurch der Film den ästhetischen Anspruch formuliert, über sich selbst hinauszuweisen.

11 Karsten Witte: Wie faschistisch ist die Feuerzangenbowle? In: Ders. (Hg.): *Lachende Erben, toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin 1995, S. 244.

12 Christine Raber: *Der Filmkomponist Wolfgang Zeller*. Regensburg 2005, S. 130.

Zusammenfassung

Die vorliegende Analyse von EWIGER WALD konnte darlegen, dass der ideologische Gehalt des Films sich mitnichten auf das explizit Gezeigte oder Gesagte beschränkt. Vielmehr wurde herausgearbeitet, inwiefern EWIGER WALD durch die Wahl seiner ästhetischen Mittel ein spezifisches Erfahrungsangebot macht, das mit dem Nationalsozialismus, im Besonderen mit seinem Geschichtsverständnis, korrespondiert. Gewiss wäre es verfehlt, den künstlerischen Entfaltungsspielraum leugnen zu wollen, aus dem heraus auch ein Propagandafilm, wie EWIGER WALD, entstand. Der Nationalsozialismus hat als politisches Herrschaftssystem ebenso wenig die konkrete Filmproduktion umfassend determinieren können, wie der Film seine Wirkung auf das Publikum. Vielmehr hat sich gezeigt, dass die innerfilmisch vorgefassten Horizonte der ästhetischen Erfahrung als Transformationen der nationalsozialistischen Ideologie angesehen werden können.

Jean-Marc Turmes

Schlingensief ist besser!

100 JAHRE ADOLF HITLER VS. DER UNTERGANG. Ein ungleicher Vergleich?

Zusammenfassung: Im Rahmen dieses Aufsatzes sollen zwei Filme, welche die gleiche Thematik behandeln, aber im Grunde unterschiedlicher nicht sein könnten, miteinander verglichen werden. Es handelt sich um die Filme DER UNTERGANG (D 2004) von Oliver Hirschbiegel und 100 JAHRE ADOLF HITLER – DIE LETZTE STUNDE IM FÜHRERBUNKER (BRD 1989) von Christoph Schlingensief. Ich mache, wie schon im Titel diskret angedeutet, kein Geheimnis daraus, dass ich Schlingensiefs Film der Produktion Bernd Eichingers vorziehe. Hier soll erläutert werden, warum.

DER UNTERGANG und seine Annäherung an die Geschichte

Es soll zuerst auf die Mittel eingegangen werden, mit denen DER UNTERGANG (D 2004, R: Oliver Hirschbiegel) arbeitet, um sein Geschichtsbild zu konstruieren, das sich, wie wir später sehen werden, dem Schlingensiefs diametral entgegensetzen scheint. Dieses Geschichtsbild ist eng mit dem ideologischen Diskurs verbunden, in den sich Hirschbiegels Film einreicht.

Erst einmal ist festzustellen, dass sich DER UNTERGANG vor allem auf die Berichte von Zeitzeugen stützt, um die letzten Tage des Dritten Reichs, mit Fokus auf den Geschehnissen im Bunker, zu schildern. Diese Zeitzeugen sind Joachim

Fest, der eine Hitler-Biografie verfasst hat,¹ Traudl Junge, die Sekretärin Hitlers, und Ernst Günther Schenck, Hitlers Arzt. Am Beispiel des Letzteren lässt sich gut ausmachen, wie der Film Dokumente und historische Figuren nutzt, um Kreditibilität zu erlangen und Authentizität vorzutäuschen. Im Film sehen wir Schenck – gespielt von Christian Berkel – wie viele andere Nazigrößen, als moderierten, vernünftigen Mann, als Humanist. Er wehrt sich gegen die Sinnlosigkeit der letzten Kriegstage und setzt sich für die Zivilbevölkerung Berlins ein. Was uns der Film nicht erzählt ist, dass Schenck in Wirklichkeit während des Krieges die unmenschlichsten medizinischen Versuche an KZ-Insassen durchgeführt hat, bei denen nicht wenige ums Leben kamen.

Dieses Prinzip der Figurenzeichnung zieht sich durch den gesamten Film: So werden uns auch die Kinder, die in den Straßen Berlins gegen die Alliierten kämpfen, als mutige Verteidiger ihrer Stadt gezeigt. Dieses Geschichtsbild ist sehr ähnlich dem der 1950er und 1960er-Jahre: Es wird zwar versucht, eine Einteilung in Gut und Böse anzudeuten, aber im Endeffekt waren alle Deutschen, inklusive der 19 Millionen Wehrmachtssoldaten und ihren Familien, die Guten. Das Böse ist also höchstens noch in der Chefetage zu suchen, aber auch hier zeigt uns Eichinger lediglich Opfer des pathologischen Falls Hitler. Und dieser ist es auch, der die Hauptrolle spielt. Alle anderen – Schenck, Speer, Weidling, Mohnke, Keitel, Jodl, Fegelein, Bormann, Eva Braun, Traudl Junge – werden dadurch sympathisch, dass sie als gesichts- und geschichtslos gezeigt werden. So werden sie zu zynischen Betrachtern ihrer Zeit unter dem Befehl des verrückten Adolf Hitler. Eichingers Behauptung, der größte Verdienst seines Films sei der, dass er nicht wertend ist,² steht dieser Beobachtung entgegen. Allerdings tut der Film ja eben gerade dies, denn er deutet gerade die kaltblütigsten Nazi-Kommandeure zu unschuldigen Marionetten um. «Das Bedrohliche ist» also, wie Lars Quadfasel sagt, «dass der Film mit seinen Mitteln bestätigt, was dem Nationalsozialismus substanziell innewohnte: die Zerstörung des Individuums in der Charaktermaske der Subjekts»³. Man «sucht die Wahrheit hinter den Fakten und landet bei den Subjekten»⁴. So kann man sich am Ende die Frage stellen, wer denn überhaupt Schuld gewesen sein kann, wenn alle ungewollt – und ein wenig trampelhaft – einem Verrückten gefolgt sind. Dadurch, dass hier mit scheinbar mikroskopisch genauem Blick Figuren dargestellt werden, verliert sich der Film in einem Konkretismus, der die Abstraktheit der politischen Vertretung vergessen lässt. Durch den Mikroskopblick wird Hitler nicht als Repräsentant eines Ganzen, sondern als Einzeltäter gesehen⁵. Das

1 Joachim Fest: *Hitler: Eine Biographie*. Berlin 1998.

2 Vgl. Alexandra Hissen: *Hitler im deutschsprachigen Spielfilm*. Trier 2010, S. 160.

3 Lars Quadfasel: Unmensch, menschlich gesehen. In: Willi Bischof (Hg.): *Filmr:ss – Studien über den Film <Der Untergang>*. Münster 2005, S. 120.

4 Ebd. S. 114.

5 Vgl. ebd. S. 116.

geschieht eben durch die geschickte Intimisierung, mithilfe derer sich DER UNTERGANG Authentizität erkaufen will. Hier ist ein Grundprinzip der hollywoodtypischen Dramaturgie zu erkennen: Es braucht nämlich einen Helden. Wegen der Postulate der Kausalität, der Kontinuität und der Nachvollziehbarkeit der Handlung ist die Heldenfigur unerlässlich, denn in ihr bündelt sich sozusagen das Identifikationsvermögen des Zuschauers.

Wie lässt sich das auf den Film DER UNTERGANG übertragen? In diesem Fall ist Hitler der Held. Darin zeigt sich die vorsintflutliche Einstellung dieses Films: Genau wie zur Zeit des Dritten Reichs vollzieht sich der Zugriff (der übrigens in Schlingensiefs Film, wie unten ausgeführt wird, als solcher schon konsequent verweigert wird) auf Hitler als ein naiver, unreflektierter und somit unkritischer Prozess; oder anders formuliert: Das Problem der klassischen Hollywooddramaturgie in diesem Beispiel ist der Versuch, oder gar Zwang, den «Helden» als Identifikationsobjekt darzustellen. Dass es sich in unserem Fall beim Identifikationsobjekt um Adolf Hitler handelt, geht unter dem Postulat «Wir wollen nicht werten» unter.

Übrigens kann von einer geradlinigen Abstammung des Hollywoodkinos von Aristoteles Poetik kaum die Rede sein. Die Griechen und ihr Theater hatten, wie schon Schiller und Nietzsche bemerkten, mit Identifikation, wie sie das amerikanische Kino beabsichtigt, recht wenig zu tun. Sie sahen die Figur als Objektivierung von Göttlichkeiten, was für eine gewisse Distanz und vielleicht sogar eine Form von Selbstreferenzialität sorgte. Zudem ist das griechische Drama fern von Begriffen wie «Spannung», da die erzählten Stoffe Teil des kulturellen Diskurses waren und somit nicht auf Überraschung aus sein konnten.⁶

Man kann also sagen, dass Eichingers Produktion an seiner Methode, nämlich dem Versuch der wertfreien Rekonstruktion, scheitert. Das liegt auch daran, dass sie ignoriert, dass sich das Geschehen im Bunker, und allgemein auch Geschichte sich (wenn überhaupt) nur noch anhand einer «gestrichelten Linie»⁷ von Momenten, wie Deleuze sagt, rekonstruieren lässt. Diesen, eigentlich nur als Konstrukte der Vorstellung verfügbaren Momenten, zwingt DER UNTERGANG den Scheinmantel der Authentizität auf, und bietet sie durch den minutiösen «Naturalismus» der Darstellung als reell dar. Hierin liegt aber auch die große Schwäche einer solchen Darstellung, denn je mehr die mimetische Anschmiegun an die geschichtliche Überlieferung erzwungen wird, desto gnadenloser legt sie die schablonenhaften Verfahren ihrer Konstruktion bloß.

6 Richard Blank: *Drehbuch. Alles auf Anfang – Abschied von der klassischen Dramaturgie*. Berlin 2011, S. 48–52.

7 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino1*. Frankfurt a. M. 2013, S. 275.

Schlingensiefs extreme Form der Vergangenheitsbewältigung

Ganz anders bei Schlingensiefs 100 JAHRE ADOLF HITLER – DIE LETZTE STUNDE IM FÜHRERBUNKER (BRD 1989). Dieser Film ist nicht präventiv, und bewegt sich jenseits von rationalen Erklärungsversuchen. Der Film setzt auf eine Bildhaftigkeit, in der die rational erfassbaren, physikalischen Grenzen von Raum und Zeit aufgehoben sind. Die Personen existieren in einer ahistorischen Sphäre, sind von Bild zu Bild gegenwärtig, und ihre Existenz weist auf das Geschehen hin, ohne es eigenständig zu entwickeln. Es gibt in Schlingensiefs Film keine wirklich nacherzählbare oder nachvollziehbare Handlung. Zu Beginn des Films kann sich Bormann am Essenstisch nur noch über die Unpünktlichkeit Hitlers beklagen: «Immer diese Unpünktlichkeit. Seit Stalingrad liegt er besoffen im Bett und ignoriert die Essenszeiten»⁸. Beim Betrachten von Schlingensiefs Film wird sofort klar: Hier geht es nicht um Rekonstruktion, nicht um den Versuch des «Nacherzählens», sondern darum eine überhöhte Form der Darstellung zu finden, in der sich vielleicht mehr Wahrheit offenbart als in einer naturalistischen. Schlingensief will die Obsessionen und den Wahnsinn der Situation sichtbar machen. Hitlers Hundeblick und die treuen Augen seiner naiven Mitstreiter sehen sich hier Figuren gegenübergestellt, die als Versatzstücke einer Travestie genauso unfassbar sind wie ihre historischen Pendanten. Dabei werden Exzesse jeglicher Art gnadenlos durchexerziert. Dem drogensüchtigen Hitler (Udo Kier) wird von Eva Braun (Brigitte Kausch) Gift verabreicht, das dieser sogleich verzehrt. Kurz darauf sehen wir Eva Braun mit angeklebtem Hitlerbart. Woran erkennt man den Führer? An seinem Bart. Wer ist also der Führer? Eva Braun.

Der Film versteht sich als die wirklich *letzte* Stunde im Führerbunker. Dieses filmische Ereignis ist das letzte seiner Art, der Mythos Hitler wurde zerstört, jetzt *kann* im Grunde nichts mehr kommen. Gleichzeitig ist es dem Film als solchem ja doch zueigen, das Tote immer wieder heraufzubeschwören, und so werden Hitler und die Phantasmen und Obsessionen um ihn herum immer wieder belebt; sei es nun beim wiederholten Abspielen von 100 JAHRE ADOLF HITLER, oder eben in etwas anderer Form in DER UNTERGANG. Schlingensiefs Film ist ein Mittel zur Selbstprovokation, wie er selbst sagt. Er vergleicht den Film mit dem Beruf seines Vaters, der Apotheker war. Er verabreicht kleine Portionen Gift, um den Organismus dazu zu bringen, sich selbst zu heilen. So werden Hitler und seine Geschichte zum Gebrauch hingeworfen, ohne sich einer durchkonstruierten Dramaturgie-Moral unterwerfen zu müssen. Schlingensief will das Böse für die Kunst beanspruchen, er sieht den Film somit als Fläche, die es ermöglicht Triebe und Obsessionen

8 DVD 100 JAHRE ADOLF HITLER – DIE LETZTE STUNDE IM FÜHRERBUNKER. Filmgalerie 451 2004, TC 00:05:25.

durchzuexerzieren und somit abzunutzen. Der Hitler-Mythos wird zum Gebrauch hingeworfen.

Der Film ist auch ein Gruppenexperiment. In einer Nacht in einem Bunker in der Nähe von Mühlheim abgedreht, transformiert er die traumatische Erfahrung des Krieges gänzlich *unmimetisch* in einen erschöpfenden Akt für alle Beteiligten. 100 JAHRE ADOLF HITLER schafft das, was DER UNTERGANG nicht einmal vorhatte – zumindest nicht absichtlich – nämlich die Offenlegung der bis heute andauernden Mythologisierung Hitlers und der Nazi-Zeit sowie die Sichtbarmachung der Unmöglichkeit des naturalistischen Zugriffs auf diese.

Was lernen wir?

Die Gegenüberstellung dieser beiden Filme hat sicherlich dazu beigetragen, zu zeigen, dass der in DER UNTERGANG verwendete Erzählmodus nicht der einzige, und vor allem nicht der gesündeste ist, vor allem wenn historisch und politisch brisante Themen behandelt werden, so wie in diesen beiden Filmen. Es gilt also, Beiträge wie den Schlingensiefs ernst zu nehmen und ihn in seiner Machart zu schätzen, vor allem weil 100 JAHRE ADOLF HITLER es schafft, unser Verhältnis zur Geschichte und zu deren künstlerischer Verarbeitung zu demontieren und uns somit zur Reflexion zu zwingen.

Andreas Menk

Filmische Interviews zwischen Dokumentation und Entertainment

Zusammenfassung: Interviews stehen schon seit langer Zeit im Fokus der kunstwissenschaftlichen Betrachtungen, um vom Künstler persönliche Aussagen zu seinem Schaffen und Leben zu bekommen. Und doch ist gerade durch das filmische Medium ein Wandel zu beobachten, der sich vom rein informativen zu einem unterhaltsamen Charakter vollzieht. In diesem Artikel soll gerade dieser Entertainment-Charakter anhand von zwei beispielhaften Interviews mit Andy Warhol näher beleuchtet werden.

Interviews sind in der heutigen Medienlandschaft allgegenwärtig, da kaum ein Format auf sie verzichtet. Ob dies dem Umstand geschuldet ist, dass diese schnell und preiswert zu produzieren sind oder ob das Verlangen nach scheinbar authentischen Aussagen so dominiert, dass diese in Nachrichten, Dokumentationen oder in Late-Night-Shows auftauchen, bleibt dabei (vorerst) unbeachtet.¹

Doch unzweifelhaft ist das vermehrte Auftauchen von filmischen Künstlerinterviews nicht nur im Fernsehen, sondern auch in Museen sowie in Kunsthallen. Durchweg werden die Protagonisten dabei zu ihrem künstlerischen Werk und Schaffen oder zu ihrem Leben befragt, um dem Zuschauer ein suggeriertes persönliches Abbild des Künstlers zu liefern. Diese Teilhabe an den schaffenden Künstlerpersönlichkeiten ist allerdings keine moderne Erscheinung, die erst mit den

1 Nicholas de Villiers: *Opacity and the Closet. Queer tactics in Foucault, Barthes and Warhol*. Minnesota 2012, S. 157.

elektronischen Medien aufkommt: Schon in der Renaissance ließ Giorgio Vasari in die von ihm über andere verfassten Viten Anekdoten und Aussagen der damals bekanntesten Künstler einfließen, welche diese ihm im Briefwechsel mitgeteilt hatten.² Standen bei Vasari diese Antworten noch ganz im Kontext des teleologisch ausgerichteten Textes – der eine Entwicklung der Kunst bis hin zu Michelangelo zeigen sollte –, so wendete sich seit der Romantik das Interesse mehr dem Künstlersubjekt zu. Es wurde versucht, dieses mit Hilfe von Interviews für den Rezipienten greifbar herauszuarbeiten. Mit dem Übergang zu den elektronischen Medien – wie dem Rundfunk und etwas später dem Fernsehen – wurde diese Intention weiter gedacht, wie folgende Aussage von Helmut Jaretzki aus dem Jahr 1931 belegt: «Hinter dem Kunstwerk, dem Kunstschaffen stehen Persönlichkeiten, deren Namen oft genannt [...] werden, die aber rein menschlich in ihrer individuellen Erscheinung zu ihrem Leben und Wirken dem großen Publikum unbekannt sind. Hier mußte der Funk einsetzen.»³ Durch gesendete Interviews wurde den Hörern der Künstler als Privatperson nähergebracht, indem dieser Geschichten aus seinem Leben erzählt und sie gleichzeitig kommentiert. Solche für die Forschung im Sinne der *Oral history* wichtigen Dokumente mögen als Quellen für Wissenschaftler und Hörer einen informativen Charakter haben, doch bleibt dabei der Unterhaltungswert ohne Berücksichtigung. Sabine Kampmann sieht ein Künstlerinterview nicht nur als «Kommunikation über Kunst»⁴, sondern auch als «Kommunikation durch Kunst»⁵, die den Zuhörer die Hoffnung lässt, hinter der Selbstinszenierung und dem Rollenspiel ein Fünkchen einer verborgenen Wahrheit zu finden oder unterhalten zu werden. Der besondere Reiz liegt für den Zuhörer darin, dass der Live-Charakter in seinem Dasein oder seiner Inszenierung die Illusion der parasozialen Interaktion aufrecht erhält, die es ihm als Zeuge erlaubt, die allmähliche Verfestigung der Gedanken beim Reden zu beobachten und daran Anteil zu nehmen.

In Bezug auf die Rezeptionsebene lassen sich die Künstlerinterviews in zwei diametrale Ausrichtungen unterteilen, die entweder mehr prozessorientiert oder mehr ergebnisfixiert sind.⁶ Durch diese Ausrichtungen ergeben sich für den Moderator beziehungsweise den Interviewer zwei Wege wie das Gespräch geführt werden soll: Der Interviewer kann sich einerseits so weit zurücknehmen, wie sich die Kamera beim amerikanischen Direct Cinema zurücknahm, die sich auf das reine Beobachten kon-

2 Die Viten erschienen zwischen 1550 und 1568 in einer erweiterten Ausgabe mit dem Titel: *Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten* in Florenz.

3 Andreas Zeisig: Eine neue Qualität der Nähe. Künstlerinterviews im frühen Berliner Rundfunk. In: Michael Diers, Lars Blunck, Hans Ulrich Obrist (Hgg.): *Das Interview, Formen und Foren des Künstlergesprächs*. Hamburg 2013, S. 116.

4 Sabine Kampmann: *Künstler sein. Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz*. Paderborn 2006, S. 123.

5 Kampmann, S. 123.

6 Matthias Uecker: *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*. Marburg 2000, S. 101–108.

zentrierte; oder er kann provozieren und Ergebnisse erreichen, die mit dem französischen Cinema Vérité zu vergleichen wären. Trotz dieser Überlegungen weist Christoph Lichtin darauf hin, dass der Stellenwert der Interviews überbewertet sei, weil deren Informationsgrad meist gering oder bestenfalls durch eine starke Nachbearbeitung erreicht worden sei.⁷ Vor diesem Hintergrund scheint es fast unvermeidlich, dass sich in den früheren dokumentarischen Filmen vor allem der Interview-Typus des Befragers wiederfand, der – einer auktorialen Instanz gleich – über dem Gespräch schwebte und den Interviewten nur insoweit zu Wort kommen ließ, als dieser als Stichwortgeber soufflierte. In neueren Dokumentarfilmen nimmt sich dagegen der Fragende so weit zurück, dass er selber kaum noch in Erscheinung tritt und der Interviewte scheinbar aus eigener Initiative über bestimmte Vorkommnisse redet und dem Betrachter als Zeitzeuge einer gesellschaftlichen Konstellation dient. Der Interviewte erzählt meist reflektiert eine bis in die Gegenwart reichende Geschichte und dokumentiert dabei bewusst oder unbewusst den aktuellen Zustand einer Gesellschaft.⁸ Dass es dem Rezipienten schwerfallen könnte, den monologischen Ausführungen über verschiedene Themengebiete den kompletten Dokumentarfilm über zu folgen, scheint Regisseuren und Produzenten bewusst zu sein, weswegen oft Sequenzen eingefügt werden, die einzelne thematische Blöcke voneinander visuell und akustisch trennen und oftmals mit unaufdringlicher Musik unterlegt sind. Diese Verknüpfung von Gesprächssituation mit Zwischenmusik ist noch aus einem anderen Genre – der Talk-Show – bekannt, in der diese Form wesentlich offensiver, aber mit der gleichen Intention genutzt wird.

Scheint bei dem Dokumentarfilm mit seinen Interviews der Informationscharakter im Vordergrund zu stehen, so changiert nach Michael Steinbrecher und Martin Weiske die Talk-Show zwischen den Einzelteilen des Gegensatzpaars Information und Unterhaltung.⁹ Dabei ist die Definition von Unterhaltung schwer zu greifen, weil ihr Kern nicht fest umrissen ist und viele Genres den Anspruch erheben, gleich unterhaltsam zu sein, was Walter Ernst zu der augenscheinlichen Aussage führt, dass Unterhaltung etwas ist, dass unterhalten soll.¹⁰ Diese Aussage mutet im ersten Augenblick zu simpel an, spiegelt jedoch die hilflosen Versuche wider, den Begriff grundlegend fassen zu wollen, was der Medienwissenschaftler Ulrich Saxer wiederum so zusammenfasst: «Unterhaltung ist nicht immer lustig. Nichts ist jedoch lustiger, als sie zu definieren.»¹¹ Zusammenfassend kann erst einmal festgehalten werden, dass Unterhaltung etwas anderes oder mehr ist als nur eine reine Informationsübermittlung. Die Interviews oder Gespräche sind nach Harald Bur-

7 Christoph Lichtin: Herr Duchamp, wie geht es Ihnen? In: Dora Imhof, Sybille Omlin (Hgg.): *Interviews. Oral history in Kunstwissenschaft und Kunst*. München 2010, S. 48.

8 Dora Imhof: Oral history in der Kunstgeschichte. In: Imhof, Omlin, S. 38.

9 Michael Steinbrecher, Martin Weiske: *Die Talkshow, 20 Jahre zwischen Klatsch und News. Tips und Hintergründe*. München 1992, S. 13.

10 Vgl. Steinbrecher, Weiske, S. 14.

11 Zit. n. ebd.

ger somit weniger ein Mittel zur Informationsgewinnung als vielmehr das Ereignis um dessen Willen die Sendung ausgestrahlt oder gesendet wird. Somit steht weniger das im Vordergrund, was gesagt wird, als wie es gesagt wird oder wie sich der Interviewte selbst verbal und nonverbal darstellt.¹² Sich dessen bewusst, passt dieser sich an die Interviewsituation an, indem er auf stereotype Darstellungselemente zurückgreift, um die Erwartungshaltungen sowohl des Interviewers als auch des Zuschauers an seine soziale Rolle oder ethnische Herkunft zu erfüllen.¹³

Dass diese stereotypen Darstellungselemente – ob nun bewusst oder unbewusst – wirken können, wie es Wolfgang Davis vermutet,¹⁴ zeigt die Videoarbeit *INTERVIEW WITH THREE ARTISTS* (EG 2008) des Künstlers Mohamed Nabil aus Alexandria. In diesem Film stellt Nabil selbst drei Charaktere nach, die er als typisch für Künstler aus Ägypten, Libanon und Palästina erachtet, indem er Gesten und Texte diesen zuordnet, die er aus verschiedenen Medien entnommen hat und die seiner Ansicht nach für das Paradigma der Repräsentation arabischer Künstler in der westlichen Welt stehen.¹⁵ Damit jedoch der Andere in seiner Andersheit zu seinem Recht kommen kann, ohne unter den Stereotypen begraben zu werden, benötigt es einen Interviewpartner, der sich dessen bewusst ist und durch geschicktes Befragen und Provozieren erreicht, dass der Befragte sich in seiner Ganzheit portraitiert.¹⁶ Durch diesen Aspekt wird deutlich, dass die Gesprächssituation eine Asymmetrie kennzeichnet, die beiden Teilnehmern bewusst ist. Durch das Format scheint ihnen, jeweils eine Rolle zugeordnet zu sein, die sie zu erfüllen haben: Der Moderator fragt und der Interviewte antwortet. Da es sich bei dieser Gesprächssituation um einen geschlossenen Gesprächskreis handelt, gilt für beide Teilnehmer, was Michael Haller über das journalistische Interview schreibt:

Beiden Interviewpartnern ist bewusst, dass sie sich zwar auf einen persönlichen Dialog einlassen, dass aber ihr Reden zugleich auch öffentlich ist, sei es vor einem teilnehmenden (live) oder einem künftigen Publikum [...] Umgekehrt erlebt das zuhörende oder lesende Publikum das öffentliche Frage-Antwort-Spiel zugleich auch als einen persönlichen Dialog zwischen zwei oder mehr Individuen.¹⁷

12 Harald Burger: *Das Gespräch in den Massenmedien*. Berlin, New York 1991, S. 168.

13 Konrad Köstlin: *Joint Ventures: Wissenschaft und Leben. Oder: Der Alltag als Wagnis*. In: Edmund Ballhaus (Hg.): *Kulturwissenschaft, Film und Öffentlichkeit*. Münster, New York 2001, S. 36.

14 Wolfgang Davis: *Körpersprache und paralinguistische Zeichen*. In: Joachim Wossidlo, Ulrich Roters (Hgg.): *Interview und Film. Volkskundliche und Ethnologische Ansätze zu Methodik und Analyse*. Münster 2003, S. 102 ff.

15 Danielle Rose King: *Eine Basis aus Ideen. MASS Alexandria*. In: Angelika Stepen (Hg.): *On One Side of the Same Water*. Ostfildern-Ruit 2012, S. 162 f.

16 Gabriela Christen: *Zwischen Celebrity Cult und produktiver Kontroverse- Isabell Graw und Diederich Diederichsen über Interviews*. In: Imhof, Omlin, S. 64.

17 Zit. n. Kerstin Petermann: *May I ask you a Question?. Illokutionäre Akte und die Sprechakttheorie in Interviews*. Hamburg 2008, S. 18.

1 Andy Warhol fordert den Interviewer auf, die erwarteten Antworten auf die Fragen zu geben



Doch was passiert, wenn sich einer der beiden seiner zugelegten Rolle verweigert, wenn er sich weigert, auf die Fragen zu antworten und stattdessen jemand anderen dazu auffordert, für ihn zu antworten? So wie es Andy Warhol 1965 in der *Merv Griffin Show* tat als er die Fragen von Gastgeber Merv Griffin nicht direkt beantwortete, sondern die Antworten dem anderen Gast – Fotomodell Edie Sedgwick – im Stile einer stillen Post ins Ohr flüsterte. Anstelle einer direkten Kommunikation erlebte das Publikum eine indirekte Kommunikation, die das Authentische der Aussagen persifliert, weil nicht nachvollziehbar war, ob Edie Sedgwick die Aussagen Warhols wahrheitsgetreu wiedergab. Der eigentlichen Bedeutung eines Interviews, authentische Aussagen zu präsentieren, wurde durch Warhols Vorgehen sichtlich widersprochen. Das Publikum bekam die Aussagen nicht unmittelbar präsentiert und reagierte darauf erheitert, während der Moderator mit einem hilflosen Lächeln versuchte, das Interview mit Warhol fortzusetzen.

Der Interview-führende Moderator hat zumindest die Möglichkeit zur direkten Interaktion mit seinem Gesprächspartner. Dem Publikum wird hingegen eine eher passive Rolle zugestanden und es kann in der aufzuzeichnenden oder gar in der gesendeten Live-Sendung nur durch kurze Interjektionen oder Klatschen seinen Beifall oder sein Missfallen bekunden, um auf das Gespräch und dessen Teilnehmer einzuwirken. Doch selbst Gespräche ohne anwesendes Publikum werden unter Rücksicht auf die zu erwartenden Zuschauer geführt, um daraus ihren unterhaltsamen Charakter zu ziehen, da die Gespräche – nach Harald Burger – ansonsten zu einer zwanglosen Plauderei verkümmern würden.¹⁸ Dass die Erwartungshaltungen des Publikums und des Interviewers auf den Interviewten einwirken, zeigt ein weiteres Interview mit Andy Warhol (Abb. 1), das in Ausschnitten in dem Film *ANDY WARHOL* (GB 1987) von Kim Evans zu sehen ist.¹⁹

18 Burger S. 179.

19 DVD *ANDY WARHOL*. Arthaus 1987, TC 00:03:08–00:03:38.

Der Interviewer sitzt während des Gesprächs auf einen Drehstuhl und schaukelt unruhig von einer zu der anderen Seite. Er scheint Warhol, der auf einem etwas höheren schmalen Hocker sitzt, zu einer Aussage drängen zu wollen. Gleichzeitig wirken die im Gespräch angesprochenen verschiedenen Ansichten des Publikums auf Warhol ein und scheinen ihn in Form der doppelten Elvis, die ihn einrahmen, aus dem Hintergrund mit den gezogenen Revolvern zu bedrängen oder dem Betrachter die Aussage Warhols aufzuzwingen (Abb. 1). Die duplizierte Abbildung des Elvis' vom Filmplakat des Films *FLAMING STAR* (USA 1960, R: Don Siegel) scheint die gespaltene Persönlichkeit der Filmfigur zu veranschaulichen und auf den interviewten Warhol zu projizieren. Dem Zwang, eine eigenen Stellung zu beziehen, entzog sich Warhol dadurch, dass er vom Interviewer forderte, dieser möge nicht nur die Fragen stellen, sondern auch gleich die Antworten mitliefern, die Warhol dann wiedergeben werde. Er selbst nimmt sich als «figure of non subjectivity»²⁰ vollkommen zurück und zeigt nur seine Oberfläche, die – wie Warhol selbst betont – alles zeige, weil dahinter nichts sei.²¹ Durch die Aufzeichnung dieser Aufforderung, die Antwort mitzuliefern, erscheint das Interview in einem ganz anderen Licht und der Rezipient muss sich fragen, was an diesem Interview überhaupt noch wahr oder falsch ist. Aus diesem Grund wird ebenfalls die Kraft, die Ann Cvetkovich im Format des Interviews sieht, hinterfragt, weil die Wahrheit, die Warhol dann mit seiner eigenen Stimme spricht, von vornherein in Frage gestellt ist.²² Wayne Koestenbaum sieht es dagegen nicht als Warhols Aufgabe an, Wahrheit zu vermitteln, sondern vielmehr zu unterhalten.²³

Beweisen diese Beispiele den medienwirksamen Umgang Warhols mit seinen Aussagen und seinem Image, so lässt sich an diesen feststellen, dass der Interviewte nicht in einem starren Korsett gefangen ist, in dem es nicht nur um authentisch oder nicht authentisch geht, sondern auch um die eigentliche Interviewgestaltung. Die auf den ersten Blick diametral wirkenden Ausrichtungen eines Interviews auf Dokumentation und Entertainment beziehungsweise Unterhaltung beginnen sich dadurch anzunähern und je nach Verhalten der Interviewteilnehmer den Charakter des eigentlichen Interviews zu verändern. Selbst fokussierte Interviews auf einen festumrissenen Gegenstand sind meist so angelegt, dass der Befragte beziehungsweise Interviewte über das Faktische hinaus dem Publikum als Privatperson näher gebracht wird und somit die beiden Pole Entertainment und Dokumentation aufgelöst werden.

20 Hubertus Butin: Andy Warhols Zeitschrift *inter/VIEW*. Oder: Wie werde ich ein berühmter Künstler. In: Diers, Blunck, Obrist, S. 196.

21 Butin, S. 196.

22 Ann Cvetkovich: *The Power of Seeing and Being Seen: Truth or Dare and Paris Is Burning*. In: Jan Collins, Hilary Radner, Ava Preacher Collins (Hgg.): *Film Theory Goes to the Movies*. New York 1993, S. 163.

23 de Villiers, S. 100.

Julian Neckermann

Zum Körper wird hier die Zeit oder: Das Mumien-Bild – Kino 3

Zusammenfassung: Dieser Artikel will die Potenziale und Begriffe, die Roland Barthes für die Fotografie festgelegt hat, für den Film öffnen und somit einen neuen Bildtypus in Anlehnung an Gilles Deleuze anbieten und für eine neue Art der Wahrnehmung von Film – die «leibliche Wahrnehmung» – plädieren. Zwei der vorgestellten Filme – Nikos Nikolaidis *SINGAPORE SLING* (GR 1990) und Iván Zuluetas *ARREBATO* (E 1980) – sind imstande einen Bildwahrnehmungsmodus zu etablieren, der die Materialität eines Bildes in ein neues Licht rückt. Dabei wird im Besonderen auf eine Szene aus *SINGAPORE SLING* eingegangen, die dem neuen Bildtypus ihren Namen leiht.

Gilles Deleuze hat mit seinen «Kino-Büchern»¹ zwei Phasen der Kinogeschichte konstatiert. Der Film ist ein Phänomen der Bewegung und so beschreibt Deleuze die Beziehung der Bilder zu ebendieser: Er unterscheidet das «Bewegungs-» von dem «Zeit-Bild». Ersteres ist dem klassischen Kino zu eigen. Es bedeutet, dass eine Situation wahrgenommen, darauffolgend gehandelt und auf die daraus entstehende, neue Situation wieder reagiert wird et cetera. Das «Zeit-Bild» hingegen bricht mit dieser Kontinuität, indem es mit der Darstellung von Erinnerungen, Träumen, Flashbacks und Ähnlichem das Moment der Zeit selbst in den Fokus der Rezeption rückt und sie somit als solche erfahrbar macht. «Zeit-Bilder», die Aktu-

1 Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1989; Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 1997.

elles und Virtuelles (weil Vergangenes oder Zukünftiges) darstellen, nennt Deleuze «Kristallbilder»².

Für diesen Artikel soll dieser deleuzianische Ausgangspunkt nun am Film SINGAPORE SLING (GR 1990) von Regisseur Nikos Nikolaidis überprüft werden. Denn bei diesem scheint, die Trennung von *aktuell* und *virtuell* ins Wanken zu geraten. Was in SINGAPORE SLING als vergangen verhandelt wird, führt zu einem aktuellen Bild. Ziel dieses Artikels soll es sein, über ein womöglich neues, «drittes Kino-Bild» nachzudenken, dem – nach einer Szene in SINGAPORE SLING benannt – «Mumien-Bild». Neuen Forschungstendenzen folgend werden dabei Deleuzes Überlegungen weitergedacht und transformiert. So ist das «Mumien-Bild» vielmehr ein Körper, der aus der Affizierung des Zuschauers beim Betrachten eines «Zeit-Bildes» entsteht. Der Zuschauer versucht, einen Sinn aus dem Gesehenen zu extrahieren, handelt also nach dem Prinzip des «Bewegungs-Bildes». Aus diesem Zusammenprall entsteht ein filmischer Körper jenseits von Leinwand und Netzhaut. Innerhalb dieses theoretischen Kontexts ziehe ich André Bazins *Ontologie des photographischen Bildes*, Roland Barthes *Die helle Kammer*, Brian Massumis *Ontomacht*, Steven Shaviros *The Cinematic Body* sowie seine Publikation *Post Cinematic Affect*, des Weiteren Patricia MacCormacks Überlegungen zur «cinesexuality» sowie die Schriften von Gilles Deleuze heran.

Man muss von Zufall sprechen, dass ich mich zur Zeit der Veröffentlichung von SINGAPORE SLING gerade mit den Schriften von André Bazin beschäftigt habe.³ Gleich zu Beginn seiner *Ontologie des photographischen Bildes* beschreibt er die Idee, dass die bildende Kunst aus der religiösen Praxis der alten Ägypter entstanden sei, die bekanntermaßen ihre Toten einbalsamiert haben, um den Prozess des Verfalls aufzuhalten oder zumindest zu verzögern. Um einer dennoch eintretenden Zerstörung entgegenzuwirken, sind Ersatzmumien aus Terrakotta neben die «echten» Mumien in die Grabkammer gestellt worden. Diese Abbilder haben also zu mehr als der bloßen Reproduktion gedient. Sie haben als Surrogate der Toten, als gänzlich zum Original wirkmächtiger Ersatz fungiert.⁴ Wohl muss hinzugefügt werden, dass der Raum und die Zeit, dem/der diese Statue angehört, mit dem/der des Betrachters identisch ist, das heißt sie ist in beiden Fällen als dreidimensionaler Eindruck in der Raum-Zeit wahrnehmbar.

Doch wie verhält es sich, wenn es sich *nur* um eine Fotografie oder um abgefilmtes Material dieser Statue handelt, wenn also nur das Material unserem dreidimensionalen Raum angehört, aber das Gezeigte unserer aktuellen Gegenwartsvorstellung fern erscheint. Entrückt dieser Umstand den Gegenstand in das Reich des

2 Vgl. Deleuze 1997, S. 53–131.

3 Ein deutscher Verleih veröffentlicht SINGAPORE SLING 2013 zum ersten Mal in Deutschland und zwar in HD-Qualität. Vorher hat man sich mit Importen aus Griechenland und den USA begnügen müssen.

4 André Bazin: *Was ist Film?*. Berlin 2009, S. 33–42.

Todes und macht ihn zur schattenhaften Abbildung, zum Tod selbst? Ich denke mit nichten. Und da das nun keine Ausführungen über die Toten- oder Lebenskulte in Ägypten werden sollen – zumindest nicht im engeren Sinn –, möchte ich meine folgenden Überlegungen an SINGAPORE SLING anknüpfen, den vorher angekündigten witzigen Zufall wieder aufgreifen und seine Pointe aufdecken. Zur Vorbereitung soll jedoch eine kurze Skizzierung der Hintergründe um die Story von SINGAPORE SLING erfolgen.

Am augenscheinlichsten ist der schwarzweiß gehaltene SINGAPORE SLING eine Hommage an den Film Noir,

jenes ebenfalls durch starke Schwarz-Weiß-Kontraste gekennzeichnete Krimi-Untergenre, in denen sich oft vom Leben gezeichnete, zynische männliche Antihelden durch ein Unterwelt-Milieu bewegen und sich auf dieser Reise durch oder in die persönliche Hölle in ambivalente, weniger vornehme Damen verlieben[.]⁵

Oder ist der Film doch eher eine klassische, griechische Tragödie? Elektra, Orest, Klytaimnestra, Agamemnon und der Chor – alle Figurentypen sind im Film versammelt.

Allerdings stützt er sich narrativ explizit auf den oscarprämiierten LAURA (USA 1944) von Otto Preminger. Premingers Film beginnt mit dem Mord an der titelgebenden Laura, mit dessen Aufklärung der Detektiv Mark McPherson beauftragt wird. Als dieser eine Fotografie von Laura sieht, verliebt er sich in sie. Die Totgeglaubte taucht jedoch im Laufe des Film wieder auf und es stellt sich heraus, dass diese nur wegen ihrer anstehenden Hochzeit untergetaucht ist.⁶ Bei der Leiche handelt es sich um ein Fotomodell, mit dem Lauras Verlobter eine unlautere Beziehung unterhalten hat. Schließlich wird als Täter ein Verehrer von Laura entlarvt, der diese aus Eifersucht hat töten wollen, allerdings aus Versehen das Fotomodell erschossen hat.

SINGAPORE SLING bietet nun eine Fortsetzung zu LAURA. Laura ist wieder verschwunden, die Suche geht weiter. Typisch für einen Film Noir klärt uns zu Beginn des Films das Voice-over eines Detektivs über die Umstände auf, die zu seiner misslichen Lage geführt haben: Auf der Suche nach seiner großen Liebe namens *Laura* liegt er mit einer Schussverletzung in seinem Wagen, mit dem er es noch bis vor eine Villa geschafft hat, wo er den letzten Aufenthaltsort seiner Liebe vermutet. Zur gleichen Zeit sind gerade zwei aufreizend gekleidete Damen damit beschäftigt, im Garten des Anwesens ein Grab für die Leiche ihres Chauffeurs auszuheben. Eine der Frauen, die sich gegenseitig als Mutter und Tochter betiteln, erklärt, dass sie die gesuchte Laura getötet haben. Völlig von der Außenwelt abgeschnitten vertreiben

5 Gerd Reda: *Sexuelle Rollenspiele vs. Kniechen-Näschen-Öhrchen, oder wie Nikos Nikolaidis den Ero Guro Noir erfand*. Begleitheft zur deutschen Blu-ray-Veröffentlichung, Köln 2013, S. 2.

6 Was den Zusatztitel von SINGAPORE SLING erklärt: *Ο άνθρωπος που αγάπησε ένα πτώμα* (Der Mann, der eine Leiche liebte). Dieser Titel spielt auf den Umstand an, dass sich der Detektiv in eine Tote verliebt und diese sozusagen als untoter Leichnam wieder aufersteht.

sich die beiden Damen ihre Zeit mit orgiastischen Essensgelagen und sexuellen Rollenspielen, bei denen die Tochter, die gesuchte Laura mimt, die sich im Haus als Dienstmädchen vorstellt.

Als der Detektiv, der von den Frauen den Namen Singapore Sling erhält, schließlich an der Haustür klingelt und ihm die Tochter öffnet, scheint es, dass er sie wieder erkennt. Im weiteren Verlauf wird die Tochter mehrmals Premingers LAURA wortwörtlich zitieren. Immer wieder ist auch wie im Original ein Portrait der Tochter zu sehen – bei Premingers Film ist es dieses Portrait, also ein Bild, dem McPherson verfällt. Zunehmend wird unklarer, ob es sich bei der Tochter nicht doch tatsächlich um die echte Laura handelt, bringt sie den Detektiv doch selbst dazu, die vermeintlich eigene Mutter zu töten.

Tatsächlich hört sich die Filmhandlung in diesen Ausführungen recht nachvollziehbar an. Man wird beim Betrachten jedoch das ein oder andere Problem haben, eine klare Handlung oder gar einen Sinn darin zu erkennen. Ich würde auch soweit gehen und sagen, dass, wollte man seine Handlung nacherzählen, dies unmöglich ist – beziehungsweise die Nacherzählung der Wirkung in keinsten Weise gerecht wird. Es handelt sich um einen hochgradig performativen Film, dessen ‹Handlung› erst beim Film-Betrachten entsteht. Das, was entsteht, sind aber vor allem Intensität und Spannung.

Dieser Film sticht besonders durch seine Darstellungskonventionen und Thematiken heraus, die das affektive Gedächtnis der Zuschauer ansprechen. Vor allem geht es hier um sinnliche Erfahrungen, leidenschaftliche Stimmungen. Indem er Sehgewohnheiten mehrerer Genres zusammenbringt, stellen sich diese quer, parodieren sich gegenseitig. Sozusagen ein Film Noir verunreinigt durch dem Hollywood-Kino entlehnte Slapstick-Momente, durch Pornografie und Gore-Szenen, was unsere Wahrnehmungsgewohnheiten stört und zugleich bereichert. SINGAPORE SLING ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Alptraum, der einer surrealistischen Logik folgt. Seine Bilder sollen – wie das schon Artaud fordert, dessen Theater der Grausamkeit darauf abzielt – «de[n] Zuschauer[...], [...] in einem Wirbelsturm höherer Kräfte gefangen[nehmen] [...], [ihn] zermalmen und hypnotisieren.»⁷ So werden vor allem Gegensätzlichkeiten wie ‹schön› und ‹hässlich›, ‹wahr› und ‹falsch›, ‹gut› und ‹böse› aufgehoben.⁸ Diese allgemein als diametral gegenüberstehenden Begriffspaare dienen immer dazu, etwas ästhetisch Schönes zu etablieren. Dieses entsteht durch die Substrahierung eines mangelhaften Zustandes. Die Surrealisten lehnen gemäß ihrer Weltsicht zu recht dieses ‹Schöne› ab, denn es ist eine Unsichtbarmachung eines natürlichen Zustandes, eine Zensur der Wirklich-

7 Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt a.M. 1981, S. 88.

8 André Breton: Erstes Manifest des Surrealismus. In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek b.H. 2012, S. 9–43, hier S. 27; oder: André Breton: Zweites Manifest des Surrealismus. In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Reinbek b.H. 2012, S. 49–99, hier S. 56.

keit.⁹ So etablieren sie eine neue Schönheit, die anerkennt, dass das schön ist, was auch hässlich ist. Die Rede ist hier von einer ‹konvulsivischen Schöneit›, die darum schön ist, weil sie einen ‹Augenblick der Erschütterung, eine plötzliche Erhellung des Wirklichen durch das Wunderbare›¹⁰, darstellt. Das ‹Wunderbare› im surrealistischen Sinn ist im Diesseits verortet – entgegen dem Wunderbaren der christlichen Tradition – und ist ein Widerspruch zur einer ‹bürgerlichen Kultur›, die die Wirklichkeit darstellt, die durch Moral und Logik entsteht ist:¹¹ ‹Das Schöne ist das [für die ‹bürgerliche Kultur›; Anm. Verf.] Unerwartete›¹², so Aragon. Damit dieses Wunderbare in seiner ganzen Intensität erscheinen kann, muss zuerst ‹eine außergewöhnliche Entfremdung›¹³ hergestellt werden und zwar durch die Techniken der Kombinatorik und Metamorphose.¹⁴ Das, was uns schließlich überwältigt, ist das Wunderbare, was als Schock wahrgenommen wird, weil es sich gewaltsam aufdrängt und fremd erscheint.

Die Verbindung von Grauen und Unterhaltung kommt sehr nahe an die Ästhetik des *Grand Guignol* heran. Als Nachfolger des symbolistischen Theaters setzt es, um mit Jörg von Brinckens Worten zu sprechen,

auf Abstraktion [und] Stilisierung [...] und [will] einen an die Imagination appellierenden *prétexte aux rêves* schaffen [...]: eine traumartige, vom *Chiaroscuro* [man denke an den Schwarzweiß-Kontrast; Anm. Verf.] beherrschte Szenerie also, von diffusen Andeutungen durchdrungen, deren Themen vor allem die Melancholie und die Unheimlichkeit angesichts der endgültigen Wahrheit des Todes [ist] [bei SINGAPORE SLING wird dem Zuschauer gleich zu Beginn mitgeteilt, dass im Laufe der Nacht jemand sterben wird; Anm. Verf.].¹⁵

Für Barthes spiegelt das Schwarzweiß die unverfälschte Wahrheit wider, ist Indikator für die vom fotografierten Gegenstand ausgesendete Leuchtdichte, die noch nicht von Farben übertüncht worden ist.¹⁶ Es mutet fast schon gespenstisch an, wie diese Beschreibung auf SINGAPORE SLING passt. Ein Film durchaus nicht mehr aus dem Leben, sondern ein Film *des* Lebens. Und hier endlich die Pointe: Kurz nachdem ich also SINGAPORE SLING angesehen habe, nehme ich den Text von Bazin in die Hand.

9 Vgl. Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. M. 2002, S. 127.

10 Uwe M. Schneede: *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München 2006, S. 50.

11 Vgl. ebd., S. 48.

12 Louis Aragon: *Libertinage. Die Ausschweifung*. Frankfurt a.M. 1979, S. 11.

13 Louis Aragon: Die Malerei in der Herausforderung. Paris 1930, zit. in: Karlheinz Barck: *Surrealismus in Paris 1919–1939. Ein Lesebuch*. Leipzig 1990, S. 615.

14 Schneede, S. 48.

15 Jörg von Brincken: Todestheater. Dario Argentos Filme im Spiegel des Grand Guignol. In: Michael Flintrop, Marcus Stiglegger (Hgg.): *Dario Argento. Anatomie der Angst*. Berlin 2013, S. 55.

16 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M. 2012, S. 91–92.

Unwillkürlich muss ich bei seiner Beschreibung mumifizierter ägyptischer Toter an eine bestimmte Szene im Film denken, die für sich selbst spricht. Als die Tochter von ihrer Misshandlung durch den Vater in ihrem elften Lebensjahr berichtet, ist ihr Vater – im dazugehörigen Flashback – wie eine Mumie bandagiert, konserviert, während sie nicht als 11-jähriges Mädchen erscheint, sondern als junge Frau, die sie den ganzen Film über ist. In Analogie zu Bazin soll hier ein neuer Bildtypus genannt werden, das sogenannte ‚Mumien-Bild‘: «Und die fleischliche Erscheinung eines Wesens künstlich festzuhalten hieß, es dem Strom der Zeit zu entreißen: es am Leben zu vertäuen.»¹⁷

Bilder an sich – Filmbilder eingeschlossen – erwecken Erinnerungen. Diese sind, so scheint es, immer Erinnerungen an den Tod. Was aber tot ist, ist das Bild. Erst durch Imagination erwacht es wieder zum Leben. Im Umkehrschluss sind Objekte oder Menschen erst dann ‚wahr‘ oder ‚lebendig‘, wenn wir sie mit Bildern abgleichen. Wir begreifen ein Objekt als Stuhl, weil wir ein Bild von diesem haben (oder uns eins von diesem machen). So soll das hier etablierte ‚Mumien-Bild‘ nicht auf ein zweidimensionales Kinobild beschränkt sein. Ich fasse den Betrachter ebenfalls als Bild auf, als ‚Bewegungs-Bild‘, dass in Verbindung mit einem zweidimensionalen ‚Zeit-Bild‘ das dreidimensionale ‚Mumien-Bild‘ formt.

Ich will diesen Umstand mit einer Interpretation von Lacans ‚Trias‘ – in Anlehnung an Friedrich Kittlers Anwendung – erläutern.¹⁸ Der Film zeigt etwas Imaginäres. Wir erkennen darin spielende und handelnde Menschen. Zudem funktioniert er nach bestimmten Rastern, also Symbolen, in diesem Fall den Genres, die unsere Sehgewohnheiten und Erinnerungen bestimmen. Durch die Hybridisierung der verschiedensten Genres, oder eben Symbole, kommt es nun zum Aufleuchten und Einbrechen des ‚Wahren‘, das heißt des ‚Realen‘. Auch bei Roland Barthes finden sich ähnliche Überlegungen: Für ihn ist dieser beschriebene Schock das *punctum* in der Fotografie. Das ist wiederum das, was das Bild beseelt, in Umkehrung von unserer Beseelung.¹⁹ Denn nur was lebt, kann Leben schenken. Dieses Leben besteht aber in der Virtualität dieses *punctums*, in seiner expansiven Kraft, die das Medium auflöst und es zur Sache selbst werden lässt;²⁰ und zwar dadurch, dass man das *punctum* – den Schock – nicht benennen kann, aufgrund seiner Blitzartigkeit durch den Filmschnitt und aufgrund seiner auftretenden überbordenden Masse.²¹

An dieser Stelle möchte ich Barthes jedoch widersprechen, der davon ausgeht, dass die Fotografie ihre affektive Wirkung erst im Moment des Augenschließens entfaltet, da hier die Imagination erst das Virtuelle hinzufügt. Im Film, schreibt er, wäre das Augenschließen nicht möglich, da man beim Öffnen der Augen wieder ein anderes

17 Bazin, S. 33.

18 Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin 1986, S. 27.

19 Barthes, S. 29.

20 Vgl. ebd., S. 55.

21 Vgl. ebd., S. 60.

Bild vorfindet.²² Tatsächlich ist das Augenschließen dem Filmbild von Natur aus gegeben. Die Virtualität ist im Schnitt zu suchen, da wo ein Bild in das andere übergeht.

Diesen Schock möchte ich mit Barthes' Wortwahl als das *«punctum der Form»*²³, in meinen Worten als *«Form-Körper»* bezeichnen. Davon unterscheiden möchte ich noch das, wiederum mit Barthes' Worten, *«punctum der Zeit»*²⁴, was in meinen Worten *«Zeit-Körper»* hieße. Ich wähle an dieser Stelle eigene Begriffe, weil ich betonen will, dass Barthes' puncti unzulänglich die körperliche Qualität eines Bildes beschreiben. Die Verbindung zu Barthes soll lediglich verdeutlichen, was ich meine, jedoch weiterführe. SINGAPORE SLING gelingt es nämlich, über das Barthesche *«Es-ist-so-gewesen»*²⁵ hinauszugehen und den Modus *«Es-ist-so»* einzuführen. Barthes nennt diesen Zusammenfall von *«Es-ist-so-gewesen»* und *«Das-ist-es»*, also den Zusammenfall von Wirklichkeit und Wahrheit, die wahre, totale Fotografie, die in ihrem Wesen verrückt ist.²⁶ Mehrmals, auch in der Mumien-Szene, wird die Fiktion durchbrochen, der Rezipient direkt angeblickt und angesprochen. Das, was uns dann zum Teil als Monolog erzählt wird, als etwas Vergangenes, tritt zugleich mit der Erzählung ein und wird somit zur Gegenwart – nicht nur intradiegetisch, sondern auch in der Gegenwart des Rezipienten – im Moment des Film-Wahrnehmens.

Einen ähnlichen Umstand, jedoch zehn Jahre zuvor, präsentiert Iván Zulueta ARREBATO (E 1980). Auch hier tritt Vergangenes in Form einer Tonaufnahme unmittelbar in die Gegenwart des Rezipienten ein. Allerdings wird in diesem Fall nicht direkt in die Kamera gesprochen, was SINGAPORE SLING hingegen regelrecht zelebriert. Wie das Licht eines erloschenen Sterns tritt die Wahrheit des Bildes in unsere Raum-Zeit ein. Sie ist der Körper, die *«Nabelschnur»*²⁷, die uns mit dem reflektierten Licht realer Menschen und Objekte in Verbindung setzt.²⁸ Während des Film-Betrachtens, schockt den Betrachter der *«Form-Körper»*, zwingt uns zu Handlungsimpulsen, das Virtuelle zu erkennen, in der Dichte der Zeit, in der Gleichzeitigkeit von Vergangenem, dem abgefilmten Material, der Gegenwart, dem Akt des Film-Wahrnehmens, und der Zukunft, also der Virtualität. Somit ist das *«Mumien-Bild»* die Umsetzung einer bewegten Fotografie im Bartheschen Sinn: Tod, Leben und Fortpflanzung. Durch die Verschränkung des *«Form-Körpers»* mit dem *«Betrachter-Körper»* im gemeinsamen *«Zeit-Körper»* entsteht der *«Tele-Körper»*.²⁹

22 Vgl. ebd., S. 65.

23 Vgl. ebd., S. 105.

24 Vgl. ebd.

25 Vgl. ebd.

26 Vgl. ebd., S. 124.

27 Ebd., S. 91.

28 Vgl. ebd.

29 Vgl. Patricia MacCormack: Cinesexualität, Zuschauerschaft, Shiz-Flux. Die Liebe zum Kino als einem organlosen Körper. In: Ivo Ritzer, Marcus Stiglegger (Hgg.): *Global Bodies. Mediale Repräsentationen des Körpers*. Berlin 2012, S. 22–29, hier S. 24.

Attraktionen

Simone Malaguti

Filmische Interkulturalität

Zusammenfassung: Der folgende Beitrag stellt ein Analysemodell zur Arbeit mit Interkulturalität in der Filmbildung gegebenenfalls im Umgang mit Film vor, das interkulturelle Hermeneutik als Bedürfnis nach Sinnbildung und Verstehen mit poststrukturalistischer Theorie als Kritik an Sinnstabilität verbindet.

Die Beschäftigung mit Interkulturalität im Film ist zu einem populären Forschungsgegenstand der Kulturwissenschaft und der Filmbildung avanciert. Wie aber kann man das Thema mithilfe von Filmen thematisieren, ohne Interkulturalität auf ein Verständnis zu reduzieren, womit nur die «Anderen», die «Migranten» und der Kulturschock gemeint sind? Die Fremdhheitsforschung kann dafür neue Impulse geben. Dieser Beitrag reflektiert zunächst die Rolle von Fremdheit in der Filmgeschichte und schlägt dann ein Analysemodell vor, das film- mit kulturwissenschaftlichen Grundlagen vereint, um dabei Fremdheit als Schwerpunkt der Filmanalyse zu betrachten. Das Modell verbindet Ansätze der interkulturellen Hermeneutik als Bedürfnis nach Sinnbildung und Verstehen mit transnationaler Theorie als Kritik an Sinnstabilität. Als theoretische Grundlagen dienen Konzepte der Fremdheit¹, der Ambivalenz², der neoformalistischen Filmanalyse³ und der Arbeit mit Interkulturalität⁴.

- 1 Vgl. Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden*. Frankfurt a. M. 1997.
- 2 Vgl. Kurt Lüscher, Hans R. Fischer: Ambivalenz bedenken und nutzen. In: *Familiendynamik* 2, 2014, S. 84–95.
- 3 Vgl. Kristin Thompson: Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2003, S. 427–464.
- 4 Vgl. Andrea Leskovec: *Einführung in die interkulturelle Literaturwissenschaft*. Darmstadt 2011.

Film und Fremdheit

Bereits seit den ersten Filmprojektionen ist die Affinität von Film und Fremdheit unübersehbar: Das Medium nutzt den Reiz der Abwesenheit häuslicher Normalität und des Unterwegsseins als dramaturgischen Ausgangspunkt für die Enthüllung der Welt oder für die Darstellung kleiner Sensationen, fremder Wesen und abenteuerlicher Reisen. Das Anschauen der Fremdheit, ihre Entfaltung und Auflösung auf der Leinwand prägen den Film schon in seinen Anfängen. Mit der Zeit verliert sich diese anfängliche Fremdheit jedoch etwas: Sie wird durch den amerikanischen Realismus und den Ansatz spezieller Effekte banalisiert. Sie verliert auch an Umfang: Das Unterwegssein wird zum Synonym des Reisefilms, und der Reisefilm wird auf die Darstellung heldenhafter Handlungsfähigkeit und Beharrlichkeit auf ein Ziel hin reduziert. Es gibt ein *happy end* und die Protagonisten fahren als Helden zurück nach Hause. Das Thema des «fahrenden Volks»⁵ oder des «Standortwechslens»⁶ rückt in den Hintergrund und die Interkulturalität wird auf das Exotische reduziert.

Indem der europäische Film ab den 1950er-Jahren mit der klassischen Erzählstruktur bricht, rückt die filmische Fremdheit wieder in den Vordergrund. Zunächst geht es um Unterbrechungen in der Wirklichkeit und ihre Verfremdung, die durch spezifische filmsprachliche Mittel erreicht wird (z. B. *AUSSER ATEM* [F 1960, R: Jean-Luc Godard] und *KATZELMACHER* [BRD 1969, R: Rainer Werner Fassbinder]). Schon in diesen Filmen geht es um das Standortwechseln, um Protagonisten, die auf der Flucht sind oder ihre Heimat verlassen haben. Schließlich mehren sich die Beispiele von Filmen, welche die Unterbrechungen in der Wirklichkeit anhand der Mobilität und des Kulturkontakts thematisieren. Es gibt ungefähr seit dem Jahr 2000 auch ein verstärktes wissenschaftliches Interesse an den oben genannten Aspekten in der Filmwissenschaft. Elsaessers Begriff «*Cinema of double occupancy*»⁷ zielt zum Beispiel auf die wenig privilegierten Protagonisten und auf ihre Fremderfahrung in diasporischen Gemeinschaften. Damit erweitert Elsaesser das Phänomen der Fremdheit um die kulturelle Ambivalenz.

Der Film kann also durch seine historische und ästhetische Entwicklung seine eigene Geschichte der Fremdheit erzählen und dadurch zum Verständnis der Interkulturalität als einer Komponente der Kulturgeschichte beitragen.

5 Thomas Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2004, S. 586.

6 Annette Deeken: *Reisefilme*. Remscheid 2004, S.17.

7 Thomas Elsaesser: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam 2005.

Interkulturalität

Angesichts des gesellschaftlichen Bedarfs an Fremdverstehen kann Film darüber hinaus interkulturelle Kompetenzen fördern, indem er die Zuschauer allgemein für die Bewusstmachung der Fremdheit sensibilisiert. Den Ausgangspunkt für diese Sensibilisierung bildet die Hermeneutik des Fremden.

Hier bieten sich die Abhandlungen Waldenfels' zum Verstehen des Fremden als Grundlage an. Er beginnt mit der Ablehnung der spektakulären oder exotischen Erfahrung, plädiert für die innere Fremdheit und verbindet die Fremderfahrung mit der Verfremdung vertrauter Erfahrung. Fremdheit ist somit nicht etwas Gegebenes, sondern Ergebnis einer individuellen Erfahrung, wenn vorhandene Verarbeitungsmuster herausgefordert werden. Waldenfels unterscheidet diese innere Fremdheit von der «interkulturellen» Fremdheit, welche das Fremdsein von einer Begegnung mit einem Sein außerhalb der gewohnten Ordnungsstrukturen des Selbst abhängig macht. Diese Begegnung ruft dann drei Fremdheitslagen hervor:

- 1) eine alltägliche, deren Unvertrautheit und Unwissen durch das Erwerben von Orientierungsinformationen über die Umgebung zu überwinden ist;
- 2) eine strukturelle, die stattfindet, wenn das Subjekt Ereignissen begegnet, deren Wirklichkeits- und Wahrnehmungsregeln es nicht beherrscht, und die nur durch Lern- und Kommunikationsprozesse überwunden werden kann;
- 3) eine radikale Fremdheit, die sich durch Ereignisse oder Phänomene auszeichnet, die einer Wirklichkeitsordnung angehören, aber über deren Grenzen hinausgehen und keine eindeutige Auflösung zulassen. Sie ist insofern ambivalent und betont im Subjekt das Gefühl bestehender Alternativlosigkeit, der Unausweichlichkeit gewisser Ereignisse und der Leere zwischen Bruchstellen.

In dieser Perspektive ist Interkulturalität «eine Kommunikationssituation beziehungsweise ein Handlungsakt oder -prozess, der sich aus der Konfrontation mit dem Fremden ergibt»⁸ und Ambivalenz auslöst. In der Kommunikationssituation kann die Suche nach Sinn und Bedeutung mit Gefühlen oder Erfahrungen entgegengesetzter Kräfte und des Vaszillierens⁹, das heißt eines Hin- und Hergerissenseins zwischen zwei Polen, verbunden sein. Diese Auffassung von der Interkulturalität beharrt nicht auf dem Kulturbegriff im Sinne eines auf Nationen oder ethnisch definierte Gruppen bezogenen Systems, sondern zielt auf eine lebensnahe Perspektive: die alltägliche soziale Praxis, ihre Dynamik und ihr Resultat in Interaktionsprozessen. Im alltäglichen Leben sind wir uns der Fremdheit und der Prozesse des Oszillierens oder des Zögerns wenig bewusst. Wir werden entweder wegen äußerlicher oder subjektiver Umstände daran gehindert, Diskontinuität und Brechungen wahrzunehmen. Die Konsequenzen dieser Barriere sind ineffektiv.

8 Leskovec 2011, S. 45 f.

9 Lüscher, Fischer, S. 86.

Die Forschung stärkt sogar die Annahme, dass Fremdheit und Ambivalenz produktiv sind, da sie die persönliche Kreativität und die gesellschaftliche Innovation fördern.

Dazu kann der Film seinen Beitrag leisten. Wir nehmen die Wirklichkeit normalerweise als flüssiges Kontinuum wahr, auch wenn sie durch unseren Zugriff und Verstand fragmentiert wird. Denn unser menschliches Denken ist auf das Stillstellen von Bildern angewiesen. Durch die Auseinandersetzung mit stillgestellten Ausschnitten aus der Wirklichkeit blenden wir sowohl die tatsächliche Diskontinuität der Wirklichkeit als auch Überschüsse, Brüche, Widerständigkeiten aus und bändigen schließlich die Fremdheit.¹⁰ Dahinter stecken Normalitätsmechanismen bestehender Ordnung, die versuchen, uns den Anschein zu geben, Wirklichkeit sei sinnvoll, glatt oder normal. Anders ist das filmische Denken, das auf die Beweglichkeit angewiesen ist. Der Film teilt nicht nur die Wirklichkeit auf, er unterbricht sie dort, wo sie in der allgemeinen Wahrnehmung flüssig aussieht. Dann wiederum vernetzt der Film das, was in der Wirklichkeit als ununterbrochen wahrgenommen wird, und macht das Ununterbrochene sichtbar. Der Film bietet überdies die Möglichkeit, die Richtung der Wahrnehmung umzukehren, und den Sonderstatus, «ein halbsubjektives Bild in Bewegung wahrzunehmen, das in der natürlichen Welt kein Äquivalent gibt.»¹¹

Die Fremdeheitsforschung im Film kann folglich zur Reflexion dieser Wahrnehmung und Sichtbarmachung beitragen. Das schließt die Eigendynamik von Fremdheit ein, das heißt die Verflechtung vom Eigenen und Fremden; die Dialogfähigkeit vom Inneren und Äußeren. Ähnlich untersucht Musil die Funktion des Films: Für ihn prägen die «Filmstreifen»¹² und das Kamerabewusstsein das menschliche Denken, sodass sich die visuellen Inputs von Außen mit den inneren Bildern verschränken und den Menschen somit «von außen nach innen» umgestalten. Diese Dynamik löst im Zuschauer eine innere Umgestaltung aus, führt zuerst zu einem Selbstentzug, dann zu einer Selbsterziehung. Die Vernetzung von Innen und Außen, von Gefühl und Vernunft, von Subjektivem und Sozialem nennt er *Filmstreifendenken*. Diese filmische Dynamik betrachtet Ejchenbaum wiederum als «ununterbrochenen Prozess innerer Rede»¹³, in der Unterbrechungen, Irritationen, Vergleiche, Oszillieren, Ambivalenzen und Verfremdungen in den Vordergrund rücken und vom Zuschauer eine schnelle Technik des Enträtselns fordern.

Das Zusammengehen der Welt(en), die tendenzielle Auflösung flüssiger Wirklichkeit und kulturelle Neuorientierung werden gerade in der Ausbildung verstärkt

10 Hanne Walberg: *Film-Bildung im Zeichen des Fremden*. Bielefeld 2011, S. 179.

11 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1997, S. 104.

12 Robert Musil: Brief an Bernard Guillemin vom 26. Januar. In: Ders. *Briefe*. Bd. 1 (= 1901–1941), Reinbek b.H. 1981, S. 497.

13 Boris Ejchenbaum: Probleme der Filmstilistik. In: Albersmeier 2003, S. 108.

in Form von interkulturellen Fragenkomplexen behandelt. Da kulturelle Interdependenzen unvermeidbar sind und mehr als je zuvor selbstverständlich geworden sind, geht es dabei vor allem um die Untersuchung des Fremdseins, der Ungewissheit, der Ambivalenz sowie um die Problematik absoluter Wahrheitsansprüche und des Umgangs mit der Wertrelativität. Und so wie es richtig ist, über Integration zu sprechen, ist es auch sinnvoll, Fremdheit als Voraussetzung dafür zu analysieren. Gerade die transkulturellen Filme bedienen sich unterschiedlicher Formen der Fremdheit.

Filmische Interkulturalität

Was bedeutet dies nun für die Filmanalyse oder die Behandlung der filmischen Interkulturalität in der Filmbildung? a) Dass Film eine Schatzkammer für die Untersuchung der Fremdheitslagen und Fremdheitsstile darstellt. b) Dass Film Zuschauer in die Fremdbezüge verwickelt und Kommunikationsprozesse auslöst. c) Dass es die Aufgabe einer filmischen Interkulturalität ist, eine Hermeneutik des Fremden in der Filmanalyse anzuwenden, die «sowohl Methoden zur Beschreibung und Auflösung des Fremden umfassen als auch ein Bewusstsein dafür entwickeln [sollte], dass Fremdes als unauflösbarer Rest bestehen bleiben kann»¹⁴. Somit wird der Film im deleuzianischen Sinne zu einem Angebot, das «Undenkbare im Denken»¹⁵ des Zuschauers herauszufordern. Um diese Aufgabe zu erfüllen, setzt sich die Analysearbeit nach Leskovec aus vier Schritten zusammen: Sie besteht aus 1) der Basisanalyse, 2) dem Erkennen und Erfahren des Fremden, 3) der Beschreibung und 4) der Reflexion darüber.

Im Umgang mit der filmischen Interkulturalität entspricht die Basisanalyse¹⁶ der Arbeit mit der referenziellen und expliziten Ebene der Bedeutung sowie mit der realistischen filmischen Motivation. Hier geht es um das Verstehen der dargestellten filmischen Wirklichkeit. Danach nimmt der Zuschauer die filmische Darstellung mit seinem Welt- und Kunstvorwissen wahr und entsprechend versteht er – oder nicht – die Positionen, Aussagen oder Geschehnisse im Film. Der Zuschauer muss bei der Basisanalyse am elementaren Verstehen von formalen und ästhetischen Inhalten arbeiten, um dann pointiert das Geschehen zusammenzufassen.

Erst nachdem der Zuschauer Wissenslücken geschlossen hat, tauchen bei ihm implizite Bedeutungen auf, die ihn über die Ebene des einzelnen Werks hinaustra-

14 Andrea Leskovec: Textzentrierte interkulturelle Literaturwissenschaft literarischer Texte. In: Franciszek Gruzca (Hg.). *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*. Frankfurt a.M. 2012, S. 46.

15 Gilles Deleuze. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M. 1997, S. 219.

16 Thompson, S. 433–436.

gen. In diesem zweiten Schritt geht es erst einmal um das Erkennen und Erfahren von Filmstellen, die dem Zuschauer unklar, unverständlich und befremdlich vorkommen. Nach Leskovec geht es bei diesem Schritt nicht um das, «was verständlich ist, sondern das Nichtverstehen oder die Störungen, Irritationen und Widersprüche werden hervorgehoben [...]»¹⁷. Um diese Unklarheiten zu bewältigen, muss der Zuschauer eine gewisse Distanz zum Film schaffen und die kompositionelle Motivation des Films wahrnehmen. In diesem Schritt ist der Zuschauer also konfrontiert mit Verfahren der Filmästhetik und allgemeinen Konventionen der Filmpoetik, die ihn zwingen, etwas in Erfahrung zu bringen, dies zu überdenken und dann daraus weitere Schlussfolgerungen zu entwickeln.

Diese Konfrontation und das Nachdenken über bestimmte Filmstellen beziehungsweise Irritationsstellen führen zu deren Beschreibung, «was genaue Beobachtungsgabe und Artikulationsfähigkeit notwendig macht»¹⁸. Darüber hinaus erfordert die Beschreibung die Arbeit an den kompositionellen und transtextuellen Motivationen des Films. Anhand des Grundinstrumentariums an filmwissenschaftlichen Begriffen und Verfahren wird der filmische Diskurs mit seinen Brechungen oder Betonungen spezifischer Motivationen, Erwartungen und Assoziationen beschrieben. Nach dem neoformalistischen Ansatz ist diese Vorgehensweise (das Festhalten an und das Abweichen von solchen Hintergrundnormen) das Ziel der Filmanalyse. Hierbei kann Waldenfels' Abhandlung zum Verstehen des Fremden (alltägliche, strukturelle oder radikale Fremdheit) als erste Beschreibung der filmischen Interkulturalität dienen.

An diesem Punkt erreicht die Analyse eine symptomatische Ebene, das heißt, der Film wird ein Zeichen für etwas oder er vermittelt den Eindruck von einer bestimmten Fremdheitslage.

Für die Reflexionsarbeit erörtert Leskovec eine Reihe von Orientierungsfragen¹⁹, die wir hier abgeändert für die Filmanalyse vorschlagen und erweitern: Wie/wodurch erregt der Film Aufmerksamkeit oder stört die Wahrnehmung? Verweist der Film oder Szenen daraus auf die Problematik der Konstruiertheit von Wirklichkeit, Wahrnehmung, Fremd- und Eigenbildern? Wo und wann werden Normalisierungsprozesse eingeleitet und wann werden sie unterbrochen? Inwiefern thematisiert der Film Fremdheit: auf welcher Ebene (referenziell, explizit, implizit, symptomatisch), aus welcher Motivation (kompositionell, realistisch, transtextuell, künstlerisch), als zentrales Thema, als Strukturelement, als Umgangsform (Annäherung an oder Vermeidung von Fremdheit)? Inszeniert der Film die Auflösung von Ungewissheit und Ambivalenz? Inszeniert der Film den Umgang mit Ambivalenz? Inszeniert der Film Auflösung von Homogenität?

17 Leskovec 2011, S. 115.

18 Ebd., S. 116.

19 Ebd., S. 117.

Fazit

Durch eine auf die Filmwahrnehmung und phänomenologische Annäherung der Zuschauer zurückgreifende Herangehensweise kann Interkulturalität in die Film-analyse und in die Filmbildung eingeführt werden. Sie trägt auch dazu bei, neues Interesse für transkulturelle Phänomene zu wecken und die Erweiterung des Interkulturalitätsverständnisses um den Begriff der Fremdheit im Sinne eines kulturübergreifenden, allgemeinen Phänomens voranzutreiben.

Tatiana Rosenstein

Kino der *Attraktion* und Kino der *Unterhaltung*

Zusammenfassung: Der folgende Aufsatz bezieht sich auf die Ideen von Sergej Eisenstein über seine Montagetechniken und gibt einen Überblick, wie diese in einer *entpolitisiert-formalen* Version von amerikanischen Filmemachern Francis Ford Coppola oder Joel und Ethan Coen übernommen und in das sogenannte Kino der *Unterhaltung* umgesetzt wurden.

Das *klassische* Hollywoodkino¹ fasziniert mit seiner Erzählung. In den 1980er-Jahren etablieren sich jedoch im Spielfilm neue Merkmale – Zitate aus *klassischen* Hollywoodproduktionen, Fragmentierung der Bildstrukturen, Reflexion der Medien –, die den fließenden Ablauf der Erzählung ablösen. Die narrative Struktur glänzt mit visuellen Effekten, die sie an manchen Stellen sogar ersetzen.

In dieser Zeit prägte der amerikanische Wissenschaftler Tom Gunning den Begriff *Kino der Attraktionen*², den er auf die Theorien der russischen Formalisten, insbesondere auf die *Montage der Attraktionen* von Sergej Eisenstein zurückführt.³ Die Theorien des Amerikaners beziehen sich auf die Stummfilme (bis 1907).

- 1 Zwischen 1917 und 1960 entwickelten Hollywoodfilme eine dominierende Erzählform, sog. *Classical Narration*. Vgl. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York 1985.
- 2 Tom Gunning: *Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde*. In: *Meteor* 4, 1996, S. 25 ff.
- 3 Sergej Eisenstein verfasste sein Manuskript *Montage der Attraktionen* im Jahr 1923.

Er erwähnt auch gleiche Tendenzen beim amerikanischen Kino der 1980er-Jahre (Spielberg-Lucas-Coppola). Der Prozess des Filmevorführs an sich war zu Zeiten der Brüder Lumière sicher eine eigene Attraktion. Der Plot wurde den *Spektakelsequenzen* untergeordnet und die Erzählung existierte nicht im *diegetischen*, sondern im *exhibitionistischen* Sinne. Dem Zuschauer wurde seitens der Filmemacher keine *denkende*, sondern eine *beobachtende* Funktion zugeteilt.

Bei der Erklärung seines Begriffs beruft sich Gunning auf Eisensteins Manuskript *Theater der Attraktionen*. Trotz der beachtlichen Bedeutung der Erkenntnisse von Gunning hat er die Theorie von Eisenstein über die *filmische Attraktion* missverstanden: Gunning vergleicht die *Attraktion* mit einer Achterbahnfahrt und reduziert sie im Film auf sog. *breaks* in der Erzählung. Diese Art der *Attraktion* hat Eisenstein in seinem ersten – scheinbar einzigen Aufsatz, der Gunning vorliegt – angesprochen. Nach Eisenstein besteht ein Film aus frei assoziierten und in rascher Folge wechselnden Bildern, die beim Zuschauer den Effekt eines intensiven Mitfühlens auslösen. Mit *Attraktion* bezeichnet Eisenstein den Prozess einer *an-sich-ziehenden* Wirkung der Darstellung. Die Anwendung der *Montage der filmischen Attraktionen* ist nach Eisenstein eine Kunst des Vergleichs, die vor allem im Film – im Gegensatz zum Theater – funktioniert. Dies bespricht er in seinem weiteren Aufsatz über die *Montage der Kino-Attraktionen* aus dem Jahr 1924. Der Regisseur betont, dass seine Montagetechnik nicht wie die *Parallelmontage* oder *Wiederholung* im Sinne von Hollywood funktioniert. *Die Parallelmontage* findet Verwendung bei besserer Erklärung der Geschichte. *Wiederholungen* dienen dem dramatischen Prinzip der Handlung, indem eine Einstellung eine Idee ergibt, die durch Wiederholen vertieft wird. *Kinoattraktion* ist eine psychologische Aktion, die als assoziative Reflexion seitens der Zuschauer auf die Darstellung erfolgt.

Wissenschaftliche Diskussionen, die sich an den Aufsätzen von Gunning orientieren, schließen daraus, dass die *Kinoattraktion* Diskontinuität und Moment des Spektakels im Gegensatz zur Kontinuität und zu einer logisch fließenden Erzählung bedeutet. Im *cinema of continuity* handelt es sich um klassisches Kino, in dem einzelne Einstellungen durch die Narration der Gesamthandlung verbunden sind. Und *cinema of discontinuity* heißt das Kino der Diskontinuität, in dem Inhalte parallel existieren und durch Raum und Zeit miteinander verbunden sind. Diese Bezeichnung der Diskontinuität kommt aus der Literatur und heißt *Unterbrechung* (*break*) der fließenden Erzählung.⁴

Ende der 1920er-Jahre entwickelt Eisenstein seine Theorien weiter und spricht von einer *intellektuellen* Montage (oft: *intellektuelle Attraktionsmontage*).⁵ Die Ein-

4 Tom Gunning: Non-Continuity, Continuity, Discontinuity: A Theory of Genres in Early Films. In: Thomas Elsaesser, Adam Barker (Hgg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London 1990, S. 56–62.

5 Olga Bulgakowa: *Sergej Eisenstein – drei Utopien, Architektorentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin 1996, S. 68–78.

stellungen befinden sich im ständigen Konflikt miteinander, der mithilfe von beispielsweise grafisch ausgerichteten Linien, Kontrasten zwischen Hinter- und Vordergrund oder Gegenüberstellung von tonalen Flächen dargestellt werden kann. Die Darstellungen liefern keine Erklärungen, sondern Rätsel, die *intellektuell-assoziativ* im Kopf des Zuschauers interpretiert werden. Somit übt die *Attraktionsmontage* einen emotionalen Effekt auf den Rezipienten aus, während die *intellektuelle Attraktionsmontage* den Zuschauer gedanklich herausfordert. In Hollywood benutzen Filmemacher den Schnitt, um die überflüssigen Episoden aus dem Film zu entfernen und den Verlauf der Erzählung zu unterstützen. Die russischen Formalisten bauen die Einstellungen zusammen (*montage*) und zwar so, dass eine Erzählung erst im Schnittraum und später in den Köpfen der Zuschauer kreiert wird.

Was passiert im amerikanischen Kino seit den 1980er-Jahren bis heute? Plötzlich entdecken unsere Zeitgenossen ihre Freude am Experimentieren mit Form zugunsten des Inhalts.⁶ Heißt das etwa, dass Eisenstein mit seiner Montagetechnik den Drang nach Konsum und Unterhaltung, mit formalen Filmstrukturen, dem schnellen Tempo und schließlich mit der Manipulation der Zuschauer diese Phase voraussah?

Nehmen wir beispielsweise Francis Ford Coppola, der selbst zugegeben hat, dass seine Filmkarriere unter dem Einfluss von Sergej Eisenstein steht.⁷ Coppola gehörte zu den wenigen Regisseuren, die es schafften, innerhalb des Hollywoodsystems zu arbeiten und dennoch Außenseiter zu bleiben.

Bereits in der ersten Sequenz vom ersten Teil des Filmes *DER PATE* (USA 1972, R: Francis Ford Coppola) beobachtet der Zuschauer eine Mischung aus visuellen Techniken des *klassischen* Kinos und der neuen Zeit. Statt eines *establishing shot* wird dem Zuschauer ein schwarzes Bild präsentiert. Danach erscheint in *Close-up* der Kopf des Leichenbestatters Bonasera, der die Geschichte seiner misshandelten Tochter erzählt. Die Kamera fährt aus dem Bild, die Einstellung verrät uns jedoch weiterhin nichts. Wir sehen keine räumliche Umgebung, sondern lediglich nur eine Hand, die mit erhabener Geste dem schluchzenden Mann ein Getränk bestellt. Eine andere Hand reicht dem Erzähler Wasser.

Bei Coppola finden sich im Film zahlreiche *Eisenstein-Effekte* sowohl im Sinne der *Montage der Attraktionen* als auch einer Art der *intellektuellen Montage*. Die Geschäfte von Vito Corleone begleiten zahlreiche Gewaltaktionen, wie beispielsweise das Auffinden eines Pferdekopfes im Bett eines Hollywoodproduzenten, die Mordszenen an Luca Brasi, Sollozzo und McCluskey. Diese Gewaltszenen sind ausgedehnt: 30 lange Sekunden beobachten wir das Ersticken von Luca; 60 Sekunden lang prügelt Santino seinen Schwager Carlo mit Fußtritten und Fäusten. Auch die

6 Am Ende der 1960er bis Mitte der 1970er-Jahre übte zudem *New Hollywood* einen entscheidenden Einfluss auf die Filmemacher aus.

7 David Bordwell: *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge 1993, S. 266.

anschließende Szene – der Mord an Santino – wird genauso exhibitionistisch-blutig gezeigt wie auch andere Massaker in diesem Film. Vielleicht würde Santino im realen Leben – von Mördern umlagert und bereits angeschossen – versuchen, sich in seinem Auto zu verstecken – Nicht bei Coppola. Fast schon tot schafft es Santino noch, aus dem Auto auszusteigen und sich frontal vor die Kamera zu stellen. Diese schnell montierten *linearen Attraktions*-Sequenzen tragen zum emotionalen Empfinden wesentlich bei. Im Film gibt es allerdings auch Episoden, die dem *intellektuellen* Montageprinzip von Eisenstein entsprechen. Als Beispiel ist die Tauf-Szene in der vorletzten Sequenz des ersten Films zu nennen, deren Montage manche Wissenschaftler mit der Montagetechnik von Eisenstein vergleichen.⁸ Vermutlich wird dieser Vergleich aufgrund des schnellen Tempos parallelmontierter Bilder gezogen und nicht wegen ihrer *intellektuell-assoziativen* Wirkung im Bezug auf den Zuschauer. Eigentlich nutzt Coppola zum Aufbau seiner visuellen Reihe *klassische* Techniken wie die *Parallelmontage*. Nur die Tonspur greift von einer Szene in die andere, und genau auf dieser Ebene geschieht die *intellektuelle Attraktionsmontage*. Michael schwört in der Kirche den Eid als Pate des kleinen Sohnes seiner Schwester. Gleichzeitig bringen seine Leute die Feinde der Familie um. Die Assoziation erfolgt nicht wie bei Eisenstein auf der visuellen, sondern auf der verbalen Ebene. Der Priester stellt Michael Fragen und erhält Antworten, die im Vergleich zur Aktion stehen:

PRIEST: [D]o you renounce Satan?

(*Es wird der erste Mord in Namen von Corleone begangen.*)

MICHAEL: I do renounce him.

(*Mac Geen wird erledigt.*)

PRIEST: And all his works?

(*Der nächste Mord wird begangen.*)

MICHAEL: I do renounce them.⁹

Ein weiteres Beispiel für den formalen Aufbau der Handlung sowie für die Vorliebe der *Attraktionsszenen* gibt das Werk von Joel und Ethan Coen. Die Frage nach dem Sinn und Zweck visueller Kulminationen bei den Brüdern Coen bleibt offen. Sie verneinen nicht die filmische Handlung. Sie halten sogar an dem *3-Akt-Modell* und der *Heldenreise* fest, jedoch behandeln sie diese Strukturen formal und legen Wert auf Darstellungstechniken, die sie nicht unbedingt zum Zweck der Erzählung einsetzen. Umgekehrt vertiefen ihre *Parallelmontagen* und *Wiederholungen* nicht die Handlung. Ihre Helden gehen auf Reisen, die sie nicht verändern. Sie lassen das Ende ihrer Filme offen. Die gestellten Fragen (*plantings*) werden zum Schluss nicht beantwortet (*pay off*) und falls doch, dann auf formal-visueller Ebene, mithilfe der filmischen Symmetrie (*technisch*) und Wiederholungen (*inhaltlich*).

8 Jeffrey Chown: *Hollywood auteur. Francis Coppola*. New York, London 1998.

9 BD *DER PATE*. Paramount 2007, TC 02:40:38–02:41:13.

Richten wir unsere Aufmerksamkeit auf BARTON FINK (USA 1991, R: Joel Coen): Der Theaterdramaturg Barton Fink kommt aus New York nach Los Angeles, um ein Drehbuch zu schreiben. Eingeengt in einem spärlich eingerichteten Hotelzimmer findet er sich konfrontiert mit seiner Schreibblockade. Vor seinem Schreibtisch hängt ein seltsames Bild: Eine junge Frau sitzt mit dem Rücken zum Betrachter und beobachtet das Meer. Das Bild hat Fink schon oft vom Schreiben abgelenkt. Wenn Fink das Bild anschaut, taucht er tief darin ein, begleitet von verlockenden Geräuschen. Die Bedeutung des Bildes wird im Laufe der Handlung nicht geklärt. Das Bild erkennen wir unerwartet erst im Finale des Filmes wieder. In der Schlusszene sieht das Publikum den Strand in der *Totale*. Barton Fink läuft aus dem Bild in unsere Richtung. Seine Bewegungen werden von der Frau wiederholt, die sich Fink von dem anderen Ende des Strandes nähert, und die genauso aussieht wie die Badenixe auf dem Bild. Weitere Einstellungen sind in strenger Symmetrie zueinander konzipiert – besinnen wir uns auf einem grafischen Vergleich mit den Einstellungen bei Eisenstein. Fink setzt sich frontal zu uns und zur Frau. Die Linien von Strand und Bergen hinter ihm bilden prägnante Parallelen zueinander. Die braunen Farbtöne wiederholen sich in der Bekleidung von Fink und bilden eine *lineare* Komposition. Zwei Einstellungen später setzt sich die Frau auch frontal zum Zuschauer. Die Elemente – blauer Himmel und das Meer – bauen nach dem gleichen Prinzip die Einstellungen auf. Die parallel aufgebauten Szenen haben Schnitttempo von circa drei bis sechs Sekunden. Die letzten Einstellungen werden mit einem harten Schnitt auf die *Totale* unterbrochen. Beide Protagonisten – mit Rücken zum Zuschauer gedreht – sind in die Symmetrien der Linien im *Freeze Frame* eingeschlossen. Die Darstellung friert so ein, dass die Reduktion ihrer Bewegung das Standbild aus dem Zimmer von Fink nachahmt. Mit diesen Symmetrien der Komposition findet die Auflösung der Dramaturgie von BARTON FINK statt, allerdings ausschließlich auf der formal-visuellen Ebene.

Auch die Produktion der Coen Brüder aus dem Jahr 2013 – INSIDE LEWYN DAVIS (USA 2013, R: Ethan Coen, Joel Coen) – zeigt gleiche visuelle Techniken, die auf rein formaler Ebene existieren und wenig zum Inhalt des Filmes beitragen. Bei der Einführung sehen wir Lewyn Davis in einer Bar singen, bevor jemand ihn nach draußen befördert. Dort wird er von einem unbekanntem alten und schimpfenden Mann geschlagen. Den Zuschauer mag dieses Ereignis schockieren – nicht den Protagonisten. Er geht einfach zurück in die Bar, fährt fort mit Singen und scheint sich nicht besonders über den Vorfall zu wundern. Zum Schluss des Films gehen die Coen Brüder zurück zu dieser Szene, indem sie diese ohne eine Auflösung wiederholen. Die Handlung ist auf formaler Ebene (in einem Kreis) geschlossen. Dazwischen zeigen die Filmemacher Episoden aus dem Leben des Protagonisten, eines Folksängers aus New York, der versucht, sich Anfang der 1960er-Jahre in den Clubs des Greenwich Village durchzuschlagen. Er hat keine eigene Wohnung, wechselt ständig als Übernachtungsgast von einer Couch zur nächsten. Privat läuft

es bei ihm auch nicht besonders: Seine Bekannte Jean ist wahrscheinlich schwanger nach einem *One-Night-Stand*. Als sich alles gegen ihn zu verschwören scheint, macht er sich auf den Weg nach Chicago, um dort in einem bekannten Club vorzusingen und vielleicht seinen großen Durchbruch einzufädeln.

Ein weiteres Aufbauprinzip ist der Rhythmus der Einzelszenen, begleitet von der Musik, die den Fortgang der Erzählung bestimmt. Dennoch steht auf dramaturgischer Ebene Llewyn Davis am Ende seiner Reise genauso einsam und erfolglos da, wie am Anfang. Während der Pressekonferenz in Cannes sprachen die Brüder darüber, dass es im Film keinen Plot gibt. Als sie merkten, dass der Film zu einem Musikvideo degradiert wurde, haben sie die Gestalt eines roten Katers in die Handlung eingebaut. Der Kater ist in fast jeder Szene zu sehen und hält die einzelnen Szenen beisammen. Trotz der ironischen Aussagen der Filmemacher verändern ihre Witze nicht die Tatsache, dass die filmische Handlung hauptsächlich auf formal-visueller Ebene aufgebaut ist.

Die plakativen Filme von Eisenstein mit ihren visuellen Kulminationen und kontrastreichen Vergleichen haben einen bestimmten Zweck. Sie sollten die Bevölkerung der damaligen Sowjetunion zur Aktion motivieren, ein neues Kino für eine neue Gesellschaft zu schaffen. Die formal aufgebauten visuellen Reihen der US-Filmemacher sind weit von der revolutionären Romantik der Erneuerung entfernt. Sie arbeiten gerne mit formalen Techniken, indem sie dem Publikum die ‚bewegten Bilder‘ in Form einer Gegebenheit demonstrieren, die sich keiner Diskussion stellen. Das *Kino der Attraktion* (mit seiner sozial-politischen Stellungnahme), wandelt sich in das *Kino der Unterhaltung* (als Produkt von Kunst und Kommerz). Wenn gleich die angesprochenen amerikanischen Filmemacher ebenfalls hohe Ansprüche an das Medium Film stellen, gilt auch bei ihnen, dass ihre Filme hauptsächlich das angestrebte Ziel des unterhaltsamen Zeitvertreibs erfüllen.

Bernd Leiedecker

«Girls are what you sleep with after the game,
not what you coach during the game»¹

Die stereotype Geschlechterordnung des Baseballfilms und ihre verdeckte Affirmation in *BULL DURHAM* und *TROUBLE WITH THE CURVE*²

Zusammenfassung: Der Baseballfilm ist von einer männlich dominierten Geschlechterordnung bestimmt. Auch vordergründig abweichende Frauenfiguren in *BULL DURHAM* (USA 1987, R: Ron Shelton) und *TROUBLE WITH THE CURVE* (USA 2012, R: Robert Lorenz) stützen diese Ordnung, indem sie sich ihr entweder am Ende unterwerfen oder indem sie selbst positiv-männliche Zuschreibungen erfüllen.

Die große Bedeutung von Baseball für die amerikanische Kultur³ zeigt sich unter anderem in der Häufigkeit, mit der das Kino Hollywoods den Baseballsport zum

1 DVD *EINE KLASSE FÜR SICH*. Sony Pictures Home Entertainment 2012, TC 00:38:42–00:38:45; Zitat von Jimmy Dugan, dem Trainer einer Damen-Baseballmannschaft in *A LEAGUE OF THEIR OWN* (*EINE KLASSE FÜR SICH*, US 1992, R: Penny Marshall).

2 Ich danke Véronique Sina für zahlreiche anregende Diskussionen zum Thema «Baseballfilm und Gender» und für die abschließende Durchsicht dieses Artikels.

3 Häufig wird Baseball dabei als «national pastime» oder als «America's game» bezeichnet, also als Amerikas wichtigster Freizeitsport.

Inhalt seiner Filme macht. Baseball war zwischen 1915 und 1960 regelmäßig Gegenstand amerikanischer Spielfilme. Im Anschluss verschwand der Sport für einige Jahre fast vollständig aus den Kinos, bevor *THE NATURAL* (Der Unbeugsame, USA 1984, R: Barry Levinson) Mitte der 1980er-Jahre durch seine Starbesetzung und seinen kommerziellen Erfolg das Comeback des Baseballfilms einläutete.⁴ Entsprechend seines Einflusses wird *THE NATURAL* häufig als Beginn des zeitgenössischen Baseballfilms beschrieben. Dies soll auch für diese Untersuchung gelten, deren Ziel es ist, aufzuzeigen, wie der zeitgenössische Baseballfilm vordergründig aktive Frauenfiguren schaffen kann und dabei dennoch die in dem Sport vorherrschende patriarchalische Geschlechterordnung affirmiert. Hierfür wird unter Rückgriff auf die Theorien von Andrea Braidt und Christine Gledhill das Zusammenspiel von Gender und Genre untersucht. Dies geschieht in vier Schritten: Zunächst gilt es, den verwendeten Theorierahmen abzustecken. Danach werden das prävalente Männlichkeits- und Weiblichkeitsstereotyp des zeitgenössischen Baseballfilms kurz dargestellt, um für die weitere Untersuchung als Vergleichsfolie dienen zu können. Im Anschluss wird die temporäre Abweichung von der stereotypen Geschlechterordnung in *BULL DURHAM* (Annies Männer, USA 1987, R: Ron Shelton) analysiert, bevor zum Abschluss die innerhalb des Films dauerhafte Verschiebung der stereotypen Geschlechtszuschreibungen in *TROUBLE WITH THE CURVE* (Back in the Game, USA 2012, R: Robert Lorenz) beschrieben und begründet wird.

Der Zusammenhang zwischen Gender und Genre

Verschiedene Studien stellen eine starke Interdependenz zwischen beiden Begriffen fest. Andrea Braidt schlägt beispielsweise vor, den engen Zusammenhang der Kategorien von Gender und Genre unter dem Begriff Film-Genus zu subsumieren.⁵ Diesem Zusammenhang folgend lässt sich voraussetzen, dass auch der Baseballfilm bestimmte Genderstereotypen und -konstellationen aufruft und wechselseitige Einflüsse bestehen. Zwar bildet der Baseballfilm häufig ein Genrehybrid mit einem weiteren Genre⁶ – zum Beispiel Baseballkomödie oder Baseballdrama – doch angesichts der Prävalenz des Baseballsports in den jeweiligen Filmen und

4 Vgl. Howard Good: *Diamonds in the Dark: America, Baseball and the Movies*. Lanham, London 1997, S. 15; Robert Rudd, Marshall G. Most: Returning to the America That Was Meant to Be: The Cinematic Re-emergence of Baseball's Vision of Community. In: Stephen C. Wood, J. David Pincus (Hgg.): *Reel Baseball: Essays and Interviews on the National Pastime, Hollywood and American Culture*. Jefferson, London 2003, S. 35–51, hier S. 35 f.; George Grella: Baseball Mystery, Cinema Magic. In: Wood, Pincus, S. 63–74, hier S. 64.

5 Vgl. Andrea B. Braidt: *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg 2008, S. 8.

6 Vgl. Good, S. 11 f.

einem dem Baseballfilm eigenen Repertoire von stereotypen Figuren und Handlungssituationen ist es durchaus legitim, den Baseballfilm als eigenes Genre zu fassen. Dabei ist Genre mit Christine Gledhill als Erwartungshaltung des Publikums beziehungsweise als dessen Repertoire an Vorabhypothesen zu verstehen. Diese basieren unter Rückgriff auf Überlegungen von Steven Neale auf zweierlei Konzeptionen von Verisimilität, also Vorstellungen des Publikums, was ‹wahrscheinlich› oder ‹angemessen› ist.⁷ Anhand der generischen Verisimilität werden die Regeln und Gepflogenheiten des jeweiligen Genres zur Beurteilung herangezogen. Demzufolge ist zum Beispiel erwartbar, dass das wichtige Spiel am Ende eines Baseballfilms erst im letzten Durchgang entschieden wird.⁸ Demgegenüber steht die kulturelle Verisimilität, welche beschreibt, was das Publikum als wahrscheinliches beziehungsweise angemessenes Verhalten innerhalb kultureller und gesellschaftlicher Normen interpretiert. Hierzu gehört im Falle des Baseballfilms beispielsweise das Wissen um die Regeln des Sports, aber eben auch um seine außerfilmische Geschlechterordnung, nach der Frauen kaum relevante Funktionen innerhalb des Baseballsports ausüben.⁹ Dabei ist die kulturelle Verisimilität stets das Produkt medialer und diskursiver Vermittlung. Das Verhältnis zwischen generischer und kultureller Verisimilität ist in einem Genre keineswegs unveränderlich, insbesondere in Bezug auf die dargestellte Geschlechterordnung. Die gesellschaftlichen Diskurse, anhand derer die kulturelle Verisimilität geprüft wird, sind historisch ebenso wandelbar, wie jeder neue Genrefilm das Potenzial hat, die generische Verisimilität zu beeinflussen.¹⁰

7 Vgl. Christine Gledhill: Genre and Gender: The Case of Soap Opera. In: Stuart Hall (Hg.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London 1997, S. 337–384, hier S. 360 f.

8 Vgl. Good, S. 11 f.

9 Mit dem Verweis auf das Zusammenspiel von generischer und kultureller Verisimilität sollen zwei Einschränkungen für die weiteren Ausführungen begründet werden. Erstens beziehen sich alle gemachten Befunde nur auf Baseballfilme mit erwachsenen Protagonist/innen. Nachwuchsbaseball ist in den so genannten *Little Leagues* organisiert, welche 1974 aufgrund eines Gerichtsurteils ihre Statuten so ändern mussten, dass auch Mädchen eine Teilnahme möglich war. Inzwischen ist jeder siebte Spieler in den *Little Leagues* weiblich, sodass hier andere kulturelle Verisimilitäten aufgerufen werden als beim Erwachsenenbaseball. Die US-Profiliga MLB trennt zwar in ihren Regeln nicht nach Geschlecht, doch es gab noch keine Spielerin, Trainerin, Schiedsrichterin oder Managerin. Zweitens sollen auch Baseballbiopics, welche auf dem Leben eines realen Sportlers beruhen, ausgeklammert werden. Hier wäre schwierig, zu beurteilen, ob die Frauenrollen auf allgemeiner kultureller Verisimilität basieren oder auf der konkreten kulturellen Verisimilität einer historischen Person – mit anderen Worten: Wenn die Frau von Jackie Robinson im Film 42 (USA 2013, R: Brian Helgeland) als passive Hausfrau dargestellt wird, mag das daran liegen, dass dies als die kulturell wahrscheinlichste Rolle für Spielerfrauen im Baseballsport rezipiert wird; oder daran, dass die konkrete Frau des historischen Jackie Robinson im Diskurs der kulturellen Wahrscheinlichkeit als Hausfrau wahrgenommen wird.

10 Vgl. Gledhill, S. 364.

Die stereotype Geschlechterordnung des Baseballfilms

Im Baseballfilm sind die Geschlechterrollen meist klar verteilt. Die männliche Hauptfigur verkörpert das Ideal heldenhafter Baseball-Männlichkeit oder wird im Verlauf des Films in dieses Ideal überführt. Das Rollenstereotyp des Baseballhelden zeichnet sich durch Fleiß, Bescheidenheit, Teamgeist, Liebe zum Baseballsport und Gleichgültigkeit gegenüber Geld aus. Spiel und Training stehen für ihn in einer Balance zwischen harter Arbeit, um die eigene Leistung zu verbessern, und einem geradezu kindlichen Spaß am Spiel. Er verkörpert in Bezug auf Baseball die erstrebenswerte Männlichkeit und sucht nach einer dauerhaften, monogamen, heterosexuellen Beziehung.¹¹

Ihm gegenüber steht die positiv besetzte mütterlich-kümmernde Frau. Sie teilt die Liebe des Protagonisten zum Baseballsport oder hat zumindest volles Verständnis für sie. Ihre Hauptfunktion ist es, den männlichen Baseballhelden fast bedingungslos zu unterstützen und ihn vor schädlichen Eskapaden zu bewahren.¹² Männern, die das Potenzial zu heldenhafter Baseball-Männlichkeit haben, hilft sie bei ihrem charakterlichen Reifeprozess. Ansonsten hält sie sich im Hintergrund. Für gewöhnlich ist die stereotype Frauenfigur ausschließlich über ihre Beziehung zum Baseballhelden definiert und scheint keinerlei eigenständiges Leben zu führen.¹³

Der Baseballheld ist ein Rollenstereotyp mit hoher generischer Verisimilität. Die kulturelle Verisimilität war zu Beginn des 20. Jahrhunderts ebenfalls hoch, da auch die mediale Baseballberichterstattung zu dieser Zeit die Spieler als Helden inszenierte und Skandale oder negative Charaktereigenschaften ignorierte oder kleinredete.¹⁴ In der heutigen Zeit ist die kulturelle Verisimilität des Stereotyps deutlich gesunken. Eigenschaften wie Bescheidenheit, Liebe zum Spiel und Gleichgültigkeit gegenüber Geld sind bei Profisportlern angesichts von Jahresgehältern im zweistelligen Millionenbereich kaum noch vermittelbar.¹⁵ Des Weiteren ist die Glaubwürdigkeit der Spieler durch zahlreiche Dopingenthüllungen untergraben, welche die Karrieren verschiedener Superstars in Verruf brachten.¹⁶ Diese Diskrepanz zwischen dem stereotypen Heldenmythos und den aktuellen Geschehnissen im Profisport stellt den Baseballfilm vor ein Problem. Bei der Wahl zwischen Beibehaltung

11 Vgl. Marshall G. Most, Robert Rudd: *Stars, Stripes and Diamonds: American Culture and the Baseball Film*. Jefferson, London 2006, hier S. 78–114.

12 Vgl. Good, S. 152.

13 Vgl. Most, Rudd 2006, S. 171 f.

14 Vgl. ebd., S. 88 & S. 98.

15 So unterschrieb Robinson Cano bspw. vor dem Start der Saison 2014 einen Vertrag mit den Seattle Mariners, der ihm zehn Jahre lang im Schnitt 24 Millionen Dollar jährlich einbringen wird.

16 Unter anderem wurde der Spieler mit den meisten Homeruns aller Zeiten, Barry Bonds, des Dopings mit Wachstumshormonen überführt und der bis kurz zuvor bestbezahlte Spieler der Liga, Alex Rodriguez, war für die gesamte Saison 2014 wegen Dopings gesperrt.

des Mythos und Hinwendung zu kulturell wahrscheinlicheren Protagonist/innen scheint sich der Baseballfilm dabei für den Mythos entschieden zu haben.¹⁷

Die Passivität der beschriebenen Frauenrollen ist vordergründig eher durch die kulturelle Verisimilität zu begründen angesichts der wenig aktiven Rollen, in denen Frauen im außerfilmischen Baseballsport wahrgenommen werden. Hier ist es dem Baseballfilm nicht konstant gelungen, aktive Frauenrollen mit hoher generischer Verisimilität zu finden. Die in der Folge vorgestellten Filme sind als Ausnahmen anzusehen, welche die generische Verisimilität der gesamten Geschlechterordnung des Genres nicht in Frage stellen. Wie sich zeigen wird, steht die Inszenierung vordergründig aktiver Frauenrollen dabei im Zusammenhang mit der temporären oder permanenten Abwesenheit des heldenhaften Baseballmannes.

Jungs und Männer – Annie Savoy in BULL DURHAM

Um dies zu illustrieren, soll zunächst BULL DURHAM als Beispiel dienen. Der Film inszeniert die Geschichte von Edelfan Annie Savoy, die jedes Jahr eine neue Beziehung mit einem Spieler der heimischen Durham Bulls eingeht. Annies Zuneigung und Unterweisung verhelfen dem Spieler zu einem Leistungssprung und schließlich zum Aufstieg in eine höherklassige Liga. In diesem Jahr ist Ebby Calvin LaLoosh ihr Auserwählter, doch sie erkennt schließlich, dass sie sich vor allem für den Baseballveteranen Crash Davis interessiert. Am Filmende gibt Annie mit den Worten «I'm quitting [...] boys.»¹⁸ ihren bisherigen Lebensstil auf und verschreibt sich einer dauerhaften Beziehung zu Crash. Annies Vorsatz, mit Jungs nun fertig zu sein, verweist indirekt auf das Stereotyp des Baseballhelden, wie der Vergleich der beiden Männer in Annies Leben aufzeigt. Schon die Namen der beiden männlichen Protagonisten lassen erahnen, dass Ebby Calvin LaLoosh noch ein unbeholfenes Riesenbaby ist, dem weder Heldenhaftigkeit noch erstrebenswerte Männlichkeit zugewiesen sind, während Crash Davis einen klassischen Baseballhelden verkörpert.¹⁹ BULL DURHAM unterstreicht durch die Opposition von Junge und Mann die enge Bindung des passiven weiblichen Rollenstereotyps an den heldenhaften Baseballmann. Dies soll anhand der ersten gemeinsam verbrachten Nacht von Annie und Ebby beziehungsweise Annie und Crash verdeutlicht werden, da sich hier durch Inhalt und Inszenierung völlig unterschiedliche Dominanzverhältnisse ergeben. Diese Dominanz drückt sich sehr plakativ in den erotischen Fesselspielen aus, die Annie mit beiden Männern betreibt: Während sie Ebby halbnackt an ihr Bett fesselt und ihm dann Gedichte vorliest, lässt sie sich von Crash selbst

17 Vgl. Most, Rudd 2006, S. 98 f.

18 DVD *ANNIES MÄNNER*. Twentieth Century Fox Home Entertainment 2006, TC 01:38:25–01:38:28.

19 Vgl. Good, S. 102.

fesseln. Auch die musikalische Untermalung der Szenen setzt hier klare Akzente. In der Liebesszene von Annie und Ebby legt Annie die Schallplatte *La vie en rose* von Edith Piaf auf. Das Lied besingt weibliche Liebe und betont gleichzeitig die intellektuelle Überlegenheit Annies, da es höchst unwahrscheinlich ist, dass Ebby den französischen Liedtext überhaupt versteht. Im Gegensatz dazu ist der Großteil der Liebesnacht von Annie und Crash in einer Montagesequenz aufgelöst. Die Sequenz ist mit dem extradiegetischen Song *Sixty-Minute-Man* unterlegt, in dem ein männlicher Sänger seine Qualitäten als Verführer und Liebhaber anpreist. Der Song weist Crash eindeutig die dominante Rolle zu und dieser stellt in der Montagesequenz auch die besungene sexuelle Leistungsfähigkeit unter Beweis. Diese Betonung seiner körperlichen Männlichkeit entsteht auch im Quervergleich mit Ebbys Körper. Im Gegensatz zum glattrasierten und auch sonst relativ unbehaarten Ebby trägt Crash Dreitagebart und verfügt über einen behaarten Körper. Sogar Ebbys gestreifte Unterhose signalisiert dessen vergleichsweise unmännliches Wesen. Crashs körperliche Männlichkeitsattribute verstärken wiederum seine charakterliche Männlichkeit, unterstreichen also seinen Status als positiv konnotierter Baseballmann, welcher ansonsten vor allem in den Spielszenen hervorgehoben wird.

Annies Reaktion auf beide Männer konturiert die Rolle der Frau in der klassischen Geschlechterordnung des Baseballfilms deutlicher. Ihre Dominanz gegenüber Ebby wird durch die Zuweisung der stereotyp-passiven weiblichen Rolle in ihrer Beziehung zum heldenhaften Baseballmann Crash untergraben. Nur angesichts der negativ-konnotierten Inszenierung von Ebbys Männlichkeit wird Annie eine aktive Rolle zugestanden. In letzter Konsequenz wird jedoch die Dominanz heldenhafter Baseball-Männlichkeit durch die Überführung Annies in das passive Weiblichkeitsstereotyp ohne wesentliche Einschränkungen affirmiert.²⁰ Entsprechend gerät die traditionelle Geschlechterordnung des Baseballfilms nicht in Gefahr.

«The game's changed»²¹ – Mickey Lobel in **TROUBLE WITH THE CURVE**

Etwas weiter geführt wird die Verschiebung der Geschlechterordnung in **TROUBLE WITH THE CURVE**, einem Film, der sich von der traditionellen Mythologie des Baseballfilms in großen Teilen verabschiedet hat. Erzählt wird die Geschichte des alternden Scouts Gus Lobel und seiner erwachsenen Tochter Mickey, die sich während der gemeinsamen Beobachtung des Nachwuchsspielers Bo Gentry um eine Klärung ihrer angespannten Vater-Tochter-Beziehung bemühen. Der Umgang mit stereotypen Geschlechterrollen kann hier insbesondere narratologisch über das

20 Vgl. ebd., S. 152–154; Most, Rudd 2006, S. 166 f.

21 *BD BACK IN THE GAME*. Warner Home Video 2012, TC 00:06:56–00:06:57.

Konzept der handlungslogischen Fokalisierung beschrieben werden.²² Der Film verwendet in weiten Teilen eine handlungslogische Fokalisierung auf Gus und Mickey. Weicht der Film in so genannten Alterationen von der Erlebnisperspektive der beiden ab, so geschieht dies fast ausschließlich, um die Mythen des Baseballfilms zu unterminieren. Dabei betont die geringe Zahl der Alterationen ihre Relevanz. Insbesondere verstärken die Alterationen den Eindruck, dass Bo Gentry alle Eigenschaften des stereotypen Baseballhelden ins Gegenteil verkehrt. Gentry ist überheblich, egoistisch, gierig und träumt davon, mit so vielen Frauen zu schlafen wie möglich. Einige seiner Charakterschwächen sind auch für die Scouts offensichtlich, werden von ihnen aber nie thematisiert und sorgen erst recht nie für eine negative Bewertung. Auch sein von Babyspeck gezeichneter Körper strahlt wenig Männlichkeit aus. Dem gegenüber steht Mickey, die zwar eigentlich Anwältin ist, aber noch am ehesten vermeintlich heldenhafte Baseballeigenschaften wie Fleiß, Liebe zum Spiel und am Filmende auch Interesse an einer monogamen Beziehung aufweist. Ihr wird zudem eine männlich konnotierte Macht des Blicks zugewiesen, da sie als einzige in der Lage ist zu sehen, dass das vermeintliche Ausnahmetalent Gentry noch fundamentale technische Schwächen aufweist.

Anstelle der Entscheidung für Männerfiguren mit hoher generischer Verisimilität wird in der Männlichkeitsinszenierung von *TROUBLE WITH THE CURVE* auf die deutlich weniger schmeichelhaften Verhältnisse mit hoher kultureller Verisimilität Bezug genommen. Die Geschlechterordnung gerät durch die Abwesenheit heldenhafter Baseballmänner unter Druck. Hierauf wird jedoch nicht durch die Neuverhandlung der bestehenden Ordnung reagiert. Stattdessen statet der Film Mickey, die ausdrücklich nach dem männlichen Baseballspieler Mickey Mantle benannt wurde, mit positiv konnotierten männlichen Eigenschaften aus. Durch diese Verschiebung zu einer vermännlichten Frau kann der Film auf die gesunkene kulturelle Verisimilität des heldenhaften Baseballmannes reagieren, ohne dabei die prävalente Geschlechterordnung und die Idealisierung heroischer Baseball-Männlichkeit selbst in Frage zu stellen. Da neben der beschriebenen, bestenfalls vordergründig innovativen Handhabung der Geschlechterordnung in *BULL DURHAM* und *TROUBLE WITH THE CURVE* zahlreiche weitere Filme existieren, welche die vorherrschende Ordnung unhinterfragt und ohne Einschränkungen reproduzieren, ist eine dauerhafte Modifikation der Männlichkeits- und Weiblichkeitsstereotypen im Baseballfilm nicht absehbar.

22 Vgl. z.B. Jörg Schweinitz: Multiple Logik filmischer Perspektivierung. Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe. In: *Montage/AV* 1, 2007. S. 83–99, hier: S. 87–94.

Miriam Drewes

«Unter Wert verkauft»

Zum diskursiven Verhältnis von Ästhetik und Ökonomie im deutschen Autorenfilm der frühen 1970er-Jahre

Zusammenfassung: Gegenüber anderen Künsten ist der Film nicht nur ein vergleichsweise junges, sondern in seiner Herstellung teures Medium, dessen Realisierung zudem eine kollektive Leistung darstellt. Derlei Vorbedingungen spiegeln sich nicht nur in ganz bestimmten Produktionsstrukturen wider, sondern auch im Resultat des Produkts selbst. Dieses ist wiederum nicht selten ein Ergebnis dessen, was als Anpassungsleistung an ein System gefordert wird. Der Blick nun auf die Filmwissenschaft zeigt, dass in den letzten Jahrzehnten etliche Theoriemodelle entwickelt wurden, um das Endprodukt, den fertigen Film in den Blick zu nehmen, während die Betrachtung der Entwicklung und Effekte bestimmter Produktionsstrukturen weitgehend unberücksichtigt blieb.

Ohne Kapital, kein Film. Dass für die Produktion von Filmen erhebliche finanzielle Mittel aufgebracht werden müssen, bekommen Filmemacher in den meist sehr langfristigen Prä- bis Postproduktionsphasen deutlich zu spüren. Offensichtlich ist, dass ökonomische Zusammenhänge sämtliche Produktionsabläufe auf den unterschiedlichsten Ebenen sowie deren Institutionalisierung bestimmen, die dann wiederum auch anhand der jeweiligen Ästhetiken – implizit oder explizit – ablesbar werden. Der Blick auf Inhalt und Ästhetik allein genügt deshalb nicht, um nachzu-

vollziehen, weshalb und wie ein Film produziert wird. Man muss dazu ebenso das sich auf den unterschiedlichsten Ebenen manifestierende Verhältnis von Ästhetik und Ökonomie in Rechnung stellen.

Allein für das Jahr 2013 lassen sich unterschiedliche Belege auf den unterschiedlichsten Ebenen anführen, die sowohl auf die notorisch problematische, möglicherweise aber auch produktive Verbindung von Ästhetik und Ökonomie verweisen: Zu nennen wären hier etwa die von Staaten, aber auch von internationalen Regisseuren hervorgebrachten Einwände gegen das geplante Freihandelsabkommen *Transatlantic Trade and Investment Partnership* (TTIP) zwischen Europa und den USA, die sich gegen die Ausweitung ökonomischer Gesetzmäßigkeiten auf den kulturellen Bereich richteten.¹ Ähnliche Dynamiken lassen sich anhand der unterschiedlichen Begründungen im Rahmen der (inzwischen zurückgewiesenen) Klage des internationalen Kinokettenkonzerns *United Cinemas International Multiplex GmbH* (UCI), Tochter der *Terra Firma Capital Partners*, vor dem Bundesverfassungsgericht erkennen. Diese richtete sich, aufgrund ökonomischer Interessen, gegen die Abgabe des sogenannten «Kinogroschens» – drei Prozent des Nettoumsatzes – an die Filmförderanstalt (FFA).²

Und nicht zuletzt sind analoge Spannungen zwischen Ökonomie und Kultur beziehungsweise Ökonomie und Ästhetik auf der Produktionsebene selbst abzulesen: so etwa bei der Beschwerde des Regisseurs Olivier Dahan über die Einmischung des Produzenten Harvey Weinstein beim Schnitt seines Films *GRACE OF MONACO* (USA 2014) («It's only about money [...]»³).

Diese Beispiele mögen recht disparat anmuten, lassen sich aber tatsächlich auf einen gemeinsamen Nenner bringen: Sie verweisen nicht nur auf die scheinbar in sämtlichen Bereichen der Produktion, Verwertung, Projektion und Institutionalisierung virulente Spannung von Ästhetik, respektive Kultur und Ökonomie. Sie verweisen auch darauf, wie komplex und in sich widersprüchlich diese Verbindung mitunter ausfällt.

1 <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/freihandelsabkommen-lasst-die-kultur-leben-12235318.html> (15.11.2014).

2 Vgl. <http://www.baf-berlin.de/blog/index.php?archives/2640-Bundesverfassungsgericht-weist-UCI-Klage-ab.html> (15.11.2014). UCI begründete die Klage u.a. damit, dass in ihren Kinos deutsche Filme ohnehin unterrepräsentiert seien, dass die Bundesinstitution gar nicht für die Pflichtabgabe zuständig sei, schließlich sei Kulturförderung Ländersache, und ferner, dass die Abgabe ungerecht sei, da die Abgaben von TV-Sendern und Video-Branche anders berechnet würden. Die Klage wurde im Februar 2014 vom Bundesverfassungsgericht mit der Begründung abgewiesen, der Marktanteil deutscher Filme von durchschnittlich 25 Prozent sei ausreichend. Darüber hinaus stellte das Gericht fest, Filmförderung gehöre zum «Recht der Wirtschaft», schließlich schaffe die Förderung von Qualität die Voraussetzung für wirtschaftlichen Erfolg. Das Filmförderungsgesetz stelle somit keine kulturpolitische Maßnahme dar und falle deshalb völlig zu Recht in die Verantwortung des Bundes.

3 <http://www.hollywoodreporter.com/news/grace-monaco-director-bashes-harvey-649447> (10.12.2014).

Dabei geht es weniger um die letztlich offensichtliche Feststellung, dass der dem kapitalintensiven Medium Film eigene binäre Objektstatus als Kunst und Ware spätestens seit der Statusbestimmung von Film als Kunst nachhaltig zu hitzigen, teilweise ideologischen Debatten geführt hat.⁴ Erstaunlicher ist hier vielmehr, dass die sich primär auf (rezeptions-)ästhetische, stilistische oder filmphilosophische Phänomene fokussierte Filmwissenschaft produktionsrelevanten Aspekten jenseits oder diesseits ästhetischer oder inhaltlicher Strategien und Erscheinungsweisen noch nicht hinreichend angenommen hat.⁵ Demgegenüber gilt es, eine traditionell werkzentrierte Perspektive zu öffnen, um auch solche Diskurspraktiken und Handlungsweisen in den Blick zu nehmen, die die Herstellung, Distribution und Projektion von Filmen rahmen, begleiten oder vorstrukturieren und mitunter normstabilisierend oder -störend wirken.

Wichtige Impulse erhält ein derartiger Zugriff von den in den USA entwickelten *production studies*, die wiederum über herkömmliche filmsoziologische Betrachtungsweisen hinausgehen.⁶ Hierbei gelten auch jene Materialien als diskursiv relevant, die die Filme begleiten, oder gar mit ihnen konkurrieren wie Gesetzestexte, Pressematerialien, Produktionsberichte, Interviews, Briefe, Making-ofs, Internetauftritte et cetera. Eine derartige Herangehensweise ist wiederum nur dann sinnvoll, bringt man sie mit einer Neuperspektivierung von Ökonomie als kulturellem Dispositiv in Verbindung. Aus Platzgründen sei hier nur stichpunktartig auf die jüngsten Entwicklungen dieses Forschungsgebiets verwiesen: Jenseits wechselseitig essentialistischer Wahrnehmungs- und Argumentationsweisen – Ökonomie einerseits, Kultur und Ästhetik andererseits – gibt es inzwischen zahlreiche Untersuchungen, die den kulturellen Gehalt des Ökonomischen genauso untersuchen wie, umgekehrt, ökonomische Handlungs- und Argumentationszusammenhänge des

- 4 Zu den medialen Abgrenzungsbewegungen während der Frühphase des Films vgl. Stefanie Diekmann: *Backstage. Konstellationen von Theater und Kino*. Berlin 2013; während der 1960er bis 1980er-Jahre vgl. David Norman Rodowick: *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Illinois 1988; zu den Abgrenzungstendenzen der Gegenwart vgl. Irmbert Schenk u. a. (Hgg.): *Experiment Mainstream? Differenz und Uniformierung im populären Kino*. Berlin 2006.
- 5 Diese Einschätzung teilen auch Patrick Vonderau und Petr Szczepanik; vgl. Petr Szczepanik, Patrick Vonderau: Introduction. In: Dies. (Hgg.): *Behind the Screen: Inside European Production Culture*. New York 2013, S. 1 f.
- 6 Autoren wie John Caldwell und Vicky Mayer entwickeln eine Forschungstradition weiter, wie sie in den USA in den 1940ern und 1950ern mit Hortense Powdermaker, Leo C. Rosten etabliert und später mit Todd Gitlin und Janet Staiger weiterverfolgt wurde; vgl. John Caldwell: *Production Culture. Industrial Reflexivity and Cultural Practice*. Durham, London 2008; Vicky Mayer: *Below the Line. Production Studies in the New Television Economy*. Durham, London 2011; Szczepanik, Vonderau 2013. Diese Diskurse unterscheiden sich von traditionellen filmsoziologischen Untersuchungen einer Emilie Altenloh oder eines Herbert Blumer insofern, als sie, poststrukturalistisch geschult, u. a. herkömmliche empirische Methoden mit der Perspektive auf unterschiedliche Diskursivierungspraktiken verbinden.

Kulturellen beziehungsweise des Ästhetischen.⁷ Dazu gehört auch die Verknüpfung von praxeologischer und diskursiv-theoretischer Perspektive,⁸ eine Entwicklung, die sich ziemlich genau mit einer Einschätzung der *production studies* trifft, wonach Selbstreflexivität und theoretisches Bewusstsein grundsätzlich Bestandteil der Handlungen und Artikulationen der Akteure des Filmsystems seien.⁹

Anhand einer besonders markanten Konstellation der deutschen Filmgeschichte lässt sich nun das Beziehungsgeflecht von Ästhetik und Ökonomie und dessen Reichweite exemplarisch erörtern: Die Rede ist von der Gründungsgeschichte des *Filmverlags der Autoren*, der 1971 in München als eine Selbstorganisation für Produktion, Rechteverwaltung und Verleih gegründet wurde.¹⁰ Der *Filmverlag* diente indes nicht allein der effizienteren Selbstverwaltung einer kleinen Gruppe von Autorenfilmern. Wie ein Blick auf die Genese der Frühphase des Filmförderungsgesetzes (FFG) zeigt, übernimmt der *Filmverlag* so etwas wie eine Scharnierfunktion in Bezug auf die Institutionalisierung der deutschen Filmkultur, die nicht ohne das Ökonomische zu denken ist. Das am 1. Dezember 1967 verabschiedete Filmförderungsgesetz sollte die Position der Filmemacher, aber auch der Filmproduzenten und Kinobesitzer stärken. Zu den wichtigsten Maßnahmen gehörten daher das sogenannte Mehrwertsteuerprivileg und eine damit einhergehende Steuerentlastung für die Filmwirtschaft. Bedeutend war darüber hinaus die Produktionsförderung nach dem Referenzprinzip – Hauptanteil des Fördervolumens –, die vorsah, dass, im Falle eines Erlöses eines Films von 500.000 DM, 150.000 DM Referenzförderung an den Produzenten des Films anfallen sollten. Nach einer ‹Übergangsnovelle› im Jahr 1971, die unter anderem eine ‹Sittenklausel› einführte, welche die Filme ‹geringer Qualität›¹¹ von der Förderung ausschloss, machten sich jedoch weitere Interessenskonflikte zwischen Autorenfilmern, Produzenten und Kinobesitzern bemerkbar. Bereits 1973 kam es deshalb zur dritten Novelle des

7 Zu den lange Zeit wechselseitigen Ausblendungsmechanismen seitens der Wirtschaftswissenschaften einerseits und der Geistes- bzw. Kulturwissenschaften andererseits, ihren unterschiedlichen Genealogien, Methoden und theoretischen Schwerpunkten vgl. Hartmut Berghoff, Jakob Vogl (Hgg.): *Wirtschaftsgeschichte als Kulturgeschichte. Dimensionen eines Perspektivwechsels*. Frankfurt a. M., New York 2004; Inga Klein, Sonja Windmüller (Hgg.): *Kultur der Ökonomie. Zur Materialität und Performanz des Wirtschaftlichen*. Bielefeld 2014. Zu erwähnen sind an dieser Stelle die – trotz ihrer Unterschiede – zahlreichen Studien in diesem Forschungsfeld u. a. von Eva Illouz, Gertrud von Braun, Monika Dommann, Joseph Vogl, Jochen Hörisch, Eric Brian, David Throsby, Ute Tellmann oder Thomas Macho.

8 Vgl. Christoph Conrad: ‹How much, schatzi?›. Vom Ort des Wirtschaftens in der *new cultural history*. In: Berghoff, Vogl 2004, S. 48 ff.

9 Vgl. Caldwell 2008, S. 11 f.

10 Zu den 13 Gründungsmitgliedern zählten Hark Bohm, Michael Fengler, Peter Lilienthal, Hans Noever, Pete Ariel, Uwe Brandner, Veith von Fürstenberg, Florian Furtwängler, Thomas Schamoni, Laurens Straub, Wim Wenders, Hans W. Geißendörfer und Volker Vogeler. Geschäftsführer wurde Michael Fengler. 1972 übernahm Laurens Straub die Geschäftsführung.

11 Zit. n. Oliver Castendyk: *Die deutsche Filmförderung. Eine Evaluation*. Konstanz 2008, S. 38.

FFG, die 1974 in Kraft trat. Diese implementierte eine Projektförderung, die den «Film selbst» in den Mittelpunkt rückte und den Weg von der Idee zur Realisierung berücksichtigte. Damit sollten Produktionen gefördert werden, auch wenn diese möglicherweise keinen Erfolg an der Kinokasse erzielten.¹²

Diese Entwicklung führt das spannungsreiche Wechselverhältnis Ästhetik/Ökonomie vor dem Hintergrund des Institutionalisierungsprozesses der deutschen Filmförderung als Kulturförderung bereits anhand der Novellierungsetappen des FFG deutlich vor Augen. Die Initiative der *Filmverlags*-Gründer stand damit also keineswegs im luftleeren Raum. Vorbereitet zudem durch filmpolitische wie filmästhetische Vorstöße in Oberhausen und Mannheim, beide 1962, aber auch angeregt durch die im Vor- und Umfeld der 68er-Bewegung entstandenen Künstlerkollektive und Mitbestimmungsmodelle,¹³ schien die geschäftsmäßige Kooperation gleichberechtigter Filmkünstler nicht nur denkbar, sondern auch realisierbar. Klares Vorbild hierfür war schließlich der 1969 gegründete *Verlag der Autoren*, der, indem er «den Sozialismus im Verlag»¹⁴ versuchte, eine gleichberechtigte Teilhabe der Autoren an den Erlösen möglich erscheinen ließ.

Thomas Elsässer hat in der bis heute zentralen Studie zum *New German Cinema* außerdem gezeigt, wie wichtig Nachkriegspolitik und Einflussnahme der Alliierten, sowohl im Sinne einer *Re-Education*, als auch in ökonomischer Hinsicht für eine Etablierung einer deutschen Filmkultur gewesen waren.¹⁵ Gegenüber dem bereits ökonomische Rahmenbedingungen in Rechnung stellenden Ansatz Elsässers, soll hier nun aber ein vertiefender Blick auf die (Eigen-)Dynamiken und Selbstrepräsentationsweisen aesthetico-ökonomischer Diskurspraktiken gelegt werden. Diese lassen sich beispielhaft in und anhand des Dokumentarfilms *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER* (D 2008) von Dominik Wessely aufzeigen. Der methodische Zugriff ist dabei der Auffassung von Narration als Modus kultureller Artikulation und sozialer Interaktion geschuldet.¹⁶ Wesselys Film versammelt ehemalige (Gründungs-)Mitglieder des *Filmverlags der Autoren* und montiert Interviewaus-

12 Zu den Inhalten der hier skizzierten FFG-Novellen vgl. Castendyk 2008, S. 36–41.

13 So etwa die 1970 gegründete Hamburger Künstlerkooperative *CO-OP*, das 1969 entworfene Mitbestimmungs-Statut der *Berliner Schaubühne*, oder, etwas später, die 1974 gegründete Münchner Künstlerkooperative *B. O. A.*

14 Gründungssitzung des Verlags der Autoren 1969. Zit. n. Dominik Wessely. In: DVD *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER*. Studiocanal 2008, TC 00:47:21–00:47:23.

15 Vgl. Thomas Elsässer: *New German Cinema*. Basingstoke 1983, S. 9 ff.

16 Abseits der zahlreichen Erörterungen zum Begriff der Narration als historiografischer oder fiktionaler Kategorie folge ich hier der Auffassung von Narration als anthropologischer Konstante, wie sie jüngst Michael Naumann ausgeführt hat. Im vorliegenden Fall geht es zwar nicht um Narration als fiktionale Kategorie, aber darum, dass Narration immer auch gebunden ist an die zeitlich-kausale Ordnungsbildung und damit um die Erfahrbarkeit erlebter oder vermittelter Ereignisse; vgl. Michael Naumann: *Die fünf Ströme des Erzählens. Eine Anthropologie der Narration*. Berlin, Boston 2013, S. 55 ff.

schnitte mit Archivmaterial und Filmsequenzen von Filmen der jeweiligen Regisseure. Sechs aesthetico-ökonomische Narrative lassen sich diagnostizieren:

1. Das Narrativ vom blinden Fleck gegenüber dem Ökonomischen: Der Film zeigt, dass die Filmschaffenden, die sich in erster Linie als Künstler verstanden, entweder ökonomischen Zusammenhängen der Filmproduktion und -distribution ahnungslos gegenübergestanden hätten, oder diese auch gar nicht wahrnehmen wollten. Hierzu erläutert etwa Uwe Brandner, Rainer Werner Fassbinder (Mitglied seit 1974) sei überhaupt nicht in der Lage gewesen, finanzielle Zusammenhänge zu durchblicken («Der [Peer Raben, Anm. Verf.] war derjenige, der im Hintergrund als einziger Bescheid wusste über die Gelder, auch über die Schulden, [...], das hat uns und Rainer ja überhaupt nicht interessiert, [...] wir waren ja so was wie eine Kreativkommune.»¹⁷). Hark Bohm wiederum erläutert die unstrukturierte Arbeitsweise des Verlags folgendermaßen: «Michael Fengler und Veit von Fürstenberg, die dann so eine Art Geschäftsführerrolle übernommen haben, auch Thomas [Schamoni, Anm. Verf.] selbst, hatten doch von kaufmännischen Tugenden keine Ahnung, von Buchführung und alles was dazu gehörte, das war ein Chaos [...]»¹⁸ Auch später kam es zu erneuten (kapitalen) Fehlentscheidungen, etwa als es, nach den errungenen Kenntnissen des Produktions- und Verleih-Geschäfts, um den Weltvertrieb ging. Wim Wenders zufolge habe man sich damals auch aus Unkenntnis «unter Wert verkauft.»¹⁹

Die Konstanz dieses Narrativs verweist, neben dem selbstbildbedingten Desinteresse gegenüber ökonomischen Zusammenhängen, vor allem auch auf die Langlebigkeit und Tiefenwirkung einer Kulturkritik dem Ökonomischen gegenüber. Dessen Traditionslinie lässt sich (seinerseits als ein Narrativ der Moderne) mindestens bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen, wo sich von Jean-Jacques Rousseau über Richard Wagner bis hin zur Kritischen Theorie, die Skepsis gegenüber dem Ökonomischen nicht nur mit der Aufforderung zu einer asketischen Lebensführung paart, sondern auch mit einer politischen Utopie.²⁰

2. Das politisch-sozialutopische Narrativ von der gleichberechtigten Teilhabe des Kollektivs verbunden mit der Auffassung einer Gleichwertigkeit von Kapital und Kunst: Dieses Narrativ betrifft gleichsam das Kernstück des *Filmverlags der Autoren*. Aus der Rückschau legt Laurens Straub dar, wie der *Filmverlag* finanziell aufgestellt werden sollte: «Grundsätzlich ging es um die Frage des Verhältnisses von

17 DVD *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER*, TC 00:20:54–00:21:16.

18 Ebd. TC 00:52:58–00:53:10.

19 Ebd. TC 01:55:41–01:55:43.

20 Vgl. Miriam Drewes: *Theater als Ort der Utopie. Zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*. Bielefeld 2010, S. 158–194.

Kreativität und Kapital. Grundsätzlich war das die Vorstellung, dass das Verhältnis von Kreativität zu Kapital 50 zu 50 sein sollte.»²¹ Die Satzung regelte, dass alle Erlöse zu 50 Prozent dem Urheber und zu 50 Prozent dem Verlag gutgeschrieben werden sollten. Zugleich wurde festgelegt, ein jedes Mitglied habe eine Einlage von 20.000 DM zu entrichten. Die Implementierung der Gleichwertigkeit von Kunst und Kapital verweist hier zwar auf ein handlungsorientiertes Moment im Sinne eines «Verbund[es] von Ungleichen»²² (Thomas Schamoni). Zugleich wirft die Äquivalenzbehauptung aber eine grundsätzliche Frage nach der Möglichkeit einer In-Beziehung-Setzung von Kunst und Kapital auf: Die ein dehierarchisiertes Wertgleichgewicht suggerierende Egalisierung von Kunst und Kapital in Form eines Zahlenverhältnisses (50 zu 50) verweist hier zunächst auf die Bereitschaft zur Wertentleerung, die überhaupt die Voraussetzung zur «Cleometrisierung» und damit zur Messbarkeit der Kunst bildet – was wiederum einer traditionellen Auffassung von Kunst als nicht-messbarer Artikulationsform widerspricht und den utopischen Gehalt von Kunst möglicherweise sogar relativiert. Diese in sich widersprüchliche Konstruktion ist daher also nicht nur ein Beleg für die Unerfahrenheit der Beteiligten in Kapitalangelegenheiten, oder für die utopische Zuweisung an Kunst wie Kapital gleichermaßen. Es handelt sich vielmehr auch um ein aesthetico-ökonomisches Wagnis im Sinne einer grundlegenden Entwertung herkömmlicher Werte.

Es ist kaum verwunderlich, dass, analog zum «real existierenden Sozialismus», auch die filmkooperative Utopie in ihrer ursprünglichen Form gescheitert ist, was im Verlauf der Geschichte wie im Dokumentarfilm wiederum weitere und neue Narrative produziert hat. Die Langlebigkeit des *Filmverlags* im Vergleich zu anderen Künstlerkooperativen hat bemerkenswerterweise aber weniger mit den sozialutopischen Motiven zu tun, als vielmehr mit seiner offenen und offensiv kapitalorientierten Ausrichtung: Wie Thomas Schamoni berichtet, war der Verlag «ganz hart unternehmerisch gegründet»²³ worden.

3. Das Narrativ von der unerlaubten, aber rechtmäßigen Aneignung (fremder) Produktionsmittel, also fremden Eigentums im Dienste der Kunst: Bekanntlich hat Godard eine Kamera gestohlen, um seine Filme drehen zu können. Werner Herzog kann mit einer ähnlichen Anekdote aufwarten: Auch er habe in München einst bei einem Geräteverleih, der Geräte an junge vielversprechende Filmemacher verleihen sollte, eine Kamera entwendet:

[...] und eines Tages hatte ich mir dann eine Kamera dort mitgenommen, eine 35mm-Kamera und mit der hab' ich dann elf Filme gedreht [...]. Ich hatte das Gefühl, das ist nicht Diebstahl, sondern die Geräte wurden sowieso nie ausgelie-

21 DVD *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER*, TC 00:49:14–00:49:25.

22 Ebd. TC 00:49:01–00:49:02.

23 Ebd. TC 00:50:23–00:50:24.

hen, [...] und das war eigentlich eine rechtmäßige Enteignung, um diese Kamera ihrer wirklichen Bestimmung zuzuführen.²⁴

Hier wird die Vorstellung von einer durch ›das System‹ unrechtmäßigen Vorenthaltung zur Arbeit notwendiger Güter im Nachhinein zur Rechtfertigungsgeschichte umgemünzt. Der Gegenwert, unvergleichlich höher, seien elf (filmgeschichtlich kanonisierte und daher verewigte) Filme gewesen. Der nicht ratifizierte Tausch wird also nicht nur erst im Nachhinein gerechtfertigt. Es geht um mehr, nämlich um eine Transzendierung herkömmlicher (erlaubter wie unerlaubter) Tauschverhältnisse, zu denen erst (und anscheinend allein) die Kunst befähigt.

4. Das Narrativ von der Bedrohung durch das System verbunden mit der Auffassung einer Zwei-Fronten-Stellung: Dieses Narrativ, ebenso notorisch wie produktiv, ist überall im Bereich der Kulturförderung anzutreffen und hat jüngst die recht polemische Publikation vom ›Kulturinfarkt‹ mit hervorgebracht, die diese Behauptung auf den Prüfstand stellt.²⁵ Dieses Narrativ ist indes ganz entscheidend in der Weiterentwicklung des Filmförderungsgesetzes nach 1971, also für die dritte Novelle 1974 mitverantwortlich. In Wesselys Dokumentarfilm wird dieses Narrativ etwa in der Mitte des Films dramaturgisch markant zugespitzt, in dem er die gegenwärtige Wahrnehmung mit der historischen Situation in Verbindung bringt: Wim Wenders verweist im Interview auf die damalige Verstrickung von CSU und etablierter Filmwirtschaft und spricht von der Unmöglichkeit, als Jungfilmer gegen diese Frontstellung anzukommen. Es folgt Archivmaterial aus jener Zeit: Luggi Waldleitner, Produzent von Unterhaltungsfilmern, wirft den Autorenfilmern Arroganz und Irrealismus vor (‹Sie müssen etwas runtersteigen vom Podest. [...]. Wir würden uns alle freuen, wenn sie endlich mal auch auf die Kommerzwelle umsteigen würden.›²⁶), während Alexander Kluge, damals Mitglied des *Filmpolitischen Arbeitskreises* der SPD und daher Mitautor der dritten FFG-Novelle, kontert: ‹Die Altbranche ist schon seit dem Krieg eine geschlossene Gesellschaft. [...] Das Filmförderungsgesetz selber ist eine Konstruktion, die sich automatisch gegen Nachwuchs ausrichtet, das heißt jeder der neu kommt, steht vor einer Wettbewerbsmauer [...]. Und diese harten ökonomischen Gründe sind nachwuchsfeindlich.›²⁷). Diese Sequenz vermittelt die kämpferische Position der Autorenfilmer, wobei es schließlich auch Kluges Engagement zu verdanken ist, dass diese eine Art Etappen-sieg in der Institutionalisierung der deutschen Filmförderung erlangten.

24 Ebd. TC 00:25:43–00:26:12.

25 Vgl. Dieter Haselbach u. a. (Hgg.): *Der Kulturinfarkt. Von allem zu viel und überall das Gleiche. Eine Polemik über Kulturpolitik, Kulturstaat, Kultursubvention*. München 2012.

26 DVD *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER*, TC 00:43:26–00:43:55.

27 Ebd. TC 00:44:02–00:44:44.

Eine Ironie der Geschichte mag indes sein, dass aus dieser Zeit auch die heute so viel gescholtene Beteiligung des Fernsehens am Kinofilm liegt. Erst das Bestreben der Autorenfilmer und der ihnen verbundenen Kritiker habe überhaupt dazu geführt, dass über das 1974 erstmals unterzeichnete Film-Fernseh-Abkommen das Fernsehen als Koproduzent von Kinofilmen mit ins Boot geholt wurde. Allerdings nicht ohne die Gegenleistung einer Beteiligung an Auswertungsrechten, deren Sperrfrist damals noch drei Jahre betrug.²⁸

5. Das Narrativ von der stetigen Unsicherheit: Mehrfach wird im Film darauf hingewiesen, dass die ökonomisch unsichere Lage eine umfassende Planungsunsicherheit bedeutete, die wiederum von Grund auf die Möglichkeit einer Herstellung von Filmen im Sinne der Autorenfilmer behinderte. Eines der Gründungsmotive des *Filmverlags* sei nicht zuletzt deshalb gewesen, diese Unsicherheit zu bündeln.

Weitgehend offensichtlich ist der Zusammenhang von Planungsunsicherheit und der Zwei-Fronten-Stellung – Jungfilmer versus Filmlobby – sowie der Beitrag der (iterativen) Narrativierung zur Novellierung des FFG. Bemerkenswert ist jedoch auch, dass der Regelfall von Kunstproduktion – Unsicherheit – im Rahmen der ökonomischen Theorie lange Zeit nahezu ausgeblendet wurde. Wie Jakob Tanner erläutert hat, weckte erst die Integration auch soziologischer und kultureller Sichtweisen in die Wirtschaftswissenschaften seit den 1950er-Jahren erhebliche Zweifel am deterministisch-utilitaristischen Weltbild eines *rational-choice*-Denkens der neoklassischen Schule, die das Individuum nach wie vor als eine «nutzenmaximierende Monade» und den Markt als ein sich selbst regulierendes System auffasste. Der hohe Abstraktionsgrad sah theoretisch den Fall von Unsicherheit nicht vor, so lange bis die Grenzen der Modellhaftigkeit dieses Ansatzes erreicht waren und der Faktor Unsicherheit integrationswürdig erschien (vgl. Punkt 6).²⁹

Bezogen auf das vorliegende Fallbeispiel scheinen sich im Narrativ der Unsicherheit mehrere miteinander verbundene Kräfteverhältnisse zu überlagern, die nicht nur destruktiv, oder produktiv wirken, sondern den Herstellungsprozess als Verhandlungsspielraum unterschiedlicher Weltbilder kenntlich machen: Während eine kommerziell-betriebswirtschaftliche Perspektive des Films aufgrund von Rechenmodellen und Statistiken prognostisch auftritt – und diese Prognose möglicherweise im Dienste von Filmherstellern und Finanzgebern auch an ästhetische Zielsetzungen bindet –, widerspricht die Unsicherheit in der Praxis der Produktionsabläufe wie des Rezeptionsverhaltens dem Prinzip der Prognostik. Aus dieser Warte könnte man zugespitzt formulieren, dass, trotz aller postmoderner Kritik

28 Julia von Heinz: *Die freundliche Übernahme. Der Einfluss des öffentlich-rechtlichen Fernsehens auf den deutschen Kinomarkt von 1950 bis 2010*. Baden-Baden 2012, S. 315 ff.

29 Vgl. Jakob Tanner: Die ökonomische Handlungstheorie vor der «kulturalistischen Wende»? Perspektiven und Probleme einer interdisziplinären Diskussion. In: Berghoff, Vogl 2004, S. 73.

an teleologischen Zeitauffassungen, zwei unterschiedliche Geschichtsauffassungen, wenn nicht Weltbilder, nicht nur zeitgleich im selben System, sondern qua binärem Objektstatus des Films als Kunst und Ware im Medium selbst konfliktieren: eine teleologisch-deterministische Zeitkonzeption einerseits und eine Emergenzen und Volatilität berücksichtigende, mit anderen Worten, offene Zeitauffassung andererseits.

6. Das Narrativ von der (berechenbaren) Nutzenmaximierung: Dieses Narrativ ist ein zentraler traditioneller Topos der ökonomischen Theorie neoklassischer Prägung. Er sieht vor, dass menschliches Handeln dem als transhistorisch interpretierten Prinzip der Nutzenmaximierung unterliegt. Als eine anthropologische Konstante ist dies ein – gleichwohl intentional komplexitätsreduzierender – Grundgedanke, der bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wirksamen *rational-choice-theory*. Die inzwischen nahezu kanonische Kritik seit den 1990er-Jahren am Kernstück der neoklassischen Ökonomie durch die sogenannte experimentelle Ökonomie reicht indes zurück auf Untersuchungen John von Neumanns und Oskar Morgensterns aus der Zwischenkriegszeit. Deren Integration spieltheoretischer Ansätze brachte nicht nur das universalistisch-deterministische Theoriebild der traditionellen Ökonomie ins Wanken, sondern führte auch zur Aufnahme ehemals ausgeschlossener Parameter wie Unsicherheit und Ungewissheit. Wie bereits spieltheoretische Untersuchungen der beiden Autoren zeigten, wird nämlich die Nutzenmaximierungslogik einzelner in dem Moment erheblich relativiert, in dem eine soziale Weltsicht von strategisch interagierenden Teilnehmern eines Kollektivs mit berücksichtigt wird, wodurch es zur Integration «komplexer Erwartungskaskaden»³⁰ kommt. Auch wenn diese Beobachtungen inzwischen auf vielfältige Weise und insbesondere unter Berücksichtigung der Kategorie der Emotion weiterentwickelt wurden, ist es der Verdienst der Autoren Naumann und Morgenstern, auf derlei Paradoxa menschlichen Handelns hingewiesen zu haben. Dazu gehört etwa, dass erst der Verzicht auf eigennütziges Handeln im Rahmen einer Kooperation innerhalb einer Gruppe überhaupt zu einem Nutzen aller führen möge.³¹

Derlei Paradoxa menschlichen Handelns gelten inzwischen als fester Bestandteil der ökonomischen Theorie. Die Genese des *Filmverlags* zeigt hier exemplarisch, dass sich derlei Widersprüche nicht nur anhand der jeweils unterschiedlichen Kosten-Nutzen-Relata ablesen lassen, sondern auch anhand der diesen möglicherweise vorausliegenden Zielen, was, auch hier, die Antinomien des Narrativs weiter offenlegt: Zunächst steht die Gründung des *Filmverlags* unter dem utopischen Credo

30 Vgl. Tanner 2004, S. 73.

31 Vgl. Tanner 2004, S. 73 ff. Tanner erläutert die Weiterentwicklung spieltheoretischer Forschungen seit den 1990er-Jahren, v.a. die für eine experimentelle Ökonomie relevante Implementierung von Emotionen.

einer Nutzenmaximierung aller Beteiligten. Eine herkömmliche ökonomische, um nicht zu sagen kapitalistische Strategie, ist hier also durchaus positiv konnotiert und wird bereitwillig affirmiert. Im historischen Verlauf verschiebt sich jedoch die (scheinbar) einmütige Wahrnehmung und die damit verbundenen Handlungen von der Nutzenmaximierung aller zu einem offenen Konflikt. Es gibt Unmut, einige würden zuwenig einzahlen, aber dennoch profitieren, wie die Ausführungen Hark Bohms vermitteln. Die Situation der Realität, die Wesselys Dokumentarfilm dramaturgisch zuspitzt, mündet erneut in einer Zwei-Fronten-Stellung, nun jedoch innerhalb des *Filmverlags*: Hark Bohm berichtet, nach dem Erfolg seines Films *NORDSEE IST MORDSEE* (BRD 1976) seinen ihm zustehenden Anteil entnommen zu haben, und zugleich mit Rudolf Augstein 1977 den finanziellen Unterstützer, wenn nicht Retter des *Filmverlags* ins Boot geholt zu haben. Das Narrativ von der Nutzenmaximierung aller verschiebt sich nun zu einem von der Nutzenmaximierung für die «Sache».

Mindestens zwei sich widersprechende Vorstellungen von «Nutzenmaximierung» stehen sich hier also gegenüber: eine individualistische und eine kollektive. Aufgrund der (auch unterstellt) eigennützigen Vorgehensweise einzelner Mitglieder des Filmverlags sei es überhaupt erst zur Auflösung der Kooperative gekommen. Umgekehrt wird geltend gemacht: Genau diese Strategie habe dem Überleben des Verlags gedient. Was der einen Seite als Verrat gilt, gilt der anderen als Rettungsunternehmen, als Bewahrung vor der Insolvenz. Der ursprüngliche Motor zur Kooperation, der Gemeinschaftsgedanke, spielt spätestens zu diesem Zeitpunkt keine Rolle mehr und ist vollständig objektiviert. Festzuhalten bleibt, dass sich das unternehmerische Prinzip immer weiter vor das künstlerisch-ästhetische geschoben hat (davon abgesehen, dass, wie Hans W. Geißendörfer berichtet, einzelne Regisseure ohnehin zu potenteren Verleihern und Produzenten abgewandert seien, sobald bessere Angebote von außen vorgelegen hätten)³². Die Präzision, mit der Einlagen oder auch die Schulden-Bilanz rechnerisch-betriebswirtschaftlich benannt werden können – ein Minus von 500.000 DM vor Augsteins Beteiligung –, wird indes nicht im gleichen Maße auf das Ästhetisch-Künstlerische angewendet. Die Vorstellungen über die ästhetische Verfasstheit eines Films bleiben auf *diskursiver* Ebene durchweg eher unscharf. Mehrfach ist die Rede vom «qualitativ hochwertigen Film», vom «Film als *dem* Repräsentanten der deutschen Kultur der Bundesrepublik» oder auch vom «Qualitätsfilm». Lediglich in einer Berlinale-Pressekonferenz zu seinem Film *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* (BRD 1969) spricht Fassbinder, die Konventionen einer Pressekonferenz ironisch unterlaufend, von einem Film der «lange Einstellungen hat [...] und dass er vielleicht nen Thema hat, das bisschen anders ist als andere deutsche Filme und andere Gangsterfilme [...] ja,

32 Vgl. DVD *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER*, TC 01:48:58–01:49:03.

es geht um Gefühle, ja ...»³³. Bemerkungen also, die nur minimale Hinweise auf die ästhetischen Vorstellungen geben (sollen).

Die Präzision beschränkt sich somit immerhin auf die (seitens der Künstler unübliche) Überzeugung, Kunst und Kapital überhaupt die Möglichkeit zuzugestehen, in ein Verhältnis gesetzt werden zu können. Denn was genau das ästhetische Äquivalent der einstigen Idee von Kunst und Kapital als einem gleichwertigen Verhältnis ausmachen soll, vermittelt sich, zumindest beim Dokumentarfilm *GEGENSCHUSS – AUFBRUCH DER FILMEMACHER*, hauptsächlich über das beim Rezipienten vorausgesetzte Wissen über den (deutschen) Autorenfilm, über dessen kanonisierte Werke als *Neuer Deutscher Film* sowie über einzelne Filmausschnitte. Wohl in besserer Absicht der Mitglieder des *Filmverlags* sollen am Ende auch im Dokumentarfilm die Filme für sich selbst sprechen. Von einer Auffassung von ‚qualitativ hochrangiger‘ (Film-)Kunst als zeitlosem Wert kündigt nicht zuletzt die Dramaturgie des Dokumentarfilms.

Dominik Wessely reiht die oben beschriebenen Narrative nicht einfach beliebig aneinander. Er verfolgt eine dramaturgische Strategie, die es erlaubt, ein Analogieverhältnis des historischen Beispiels zur gegenwärtigen Situation im Filmsystem zu beobachten. Er beschreibt die Geschichte des *Filmverlags* als *Rise-and-Fall-Story*, als Aufstieg und Fall einer Filmutopie der 1960er und frühen 1970er-Jahre.

Wessely hätte die Geschichte indes auch anders erzählen können. Er hätte die Unterstützung durch Rudolf Augstein auch als Erfolgsgeschichte verkaufen können. Dass dies – ähnlich wie bei Dominik Grafts und Martin Farkas’ Dokumentarfilm *ES WERDE STADT* (D 2014), der die Entwicklung des deutschen Fernsehens als Verfallsgeschichte perspektiviert – nicht der Fall ist, legt seine eigene filmpolitisch-ästhetische Positionierung offen. Er gibt einzelnen Autorenfilmern ästhetisch recht und macht mit dem dystopischen Ende implizit die Anpassung der Filmschaffenden einerseits und der Förderer andererseits an bestimmte normative und kommerziell rentable Ästhetiken verantwortlich für den Mangel an ‚qualitativ hochwertigen‘ Filmen der Gegenwart. Was genau diese Ästhetik ausmachen soll, überlässt der Film hingegen, ganz seinem eigenem Credo von der Unmessbarkeit der Kunst gemäß, der stets offenen Interpretation.

33 Ebd. TC 00:31:27–00:32:22.

Anhang

Abbildungsnachweise

Julia Bee/ Jule Korte/ Stephan Trinkaus

Abb. 1: *Collage* von Teilnehmerin Annette innerhalb des Projekts *Wiederkehr der Folter? Interdisziplinäre Studie über eine extreme Form der Gewalt, ihre mediale Darstellung und ihre Achtung*, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2012.

Michael Fleig

Abb. 1: HUMAN BEHAVIOUR (GB 1993, R: Michel Gondry). Videostill aus Musikvideo HUMAN BEHAVIOUR auf Kauf-DVD *DIRECTOR'S SERIES, VOL. 3 – THE WORK OF DIRECTOR MICHEL GONDRY*. Palm Pictures 2003.

Abb. 2: HUMAN NATURE (USA 2001, R: Michel Gondry). Videostill aus der Kauf-DVD *HUMAN NATURE – DIE KRONE DER SCHÖPFUNG*. Universal Pictures Germany GmbH 2004.

Abb. 3: BACHELORETTE (GB 1997, R: Michel Gondry). Videostill aus Musikvideo BACHELORETTE auf Kauf-DVD *DIRECTOR'S SERIES, VOL. 3 – THE WORK OF DIRECTOR MICHEL GONDRY*. Palm Pictures 2003.

Abb. 4: HUMAN NATURE (USA 2001, R: Michel Gondry). Videostill aus der Kauf-DVD *HUMAN NATURE – DIE KRONE DER SCHÖPFUNG*. Universal Pictures Germany GmbH 2004.

Abb. 5: LA SCIENCE DES RÊVES (F 2006, R: Michel Gondry). Videostill aus der Kauf-DVD *SCIENCE OF SLEEP – ANLEITUNG ZUM TRÄUMEN*. Universal Pictures, Prokino 2007.

Sofia Glasl

Abb. 1: ONLY LOVERS LEFT ALIVE (GB, DE, GR 2013, R: Jim Jarmusch). Videostill aus der Kauf-BD *ONLY LOVERS LEFT ALIVE*. Pandora 2014.

Berit Hummel

Abb. 1–2: ECHOES OF SILENCE (USA 1965, R: Peter Emanuel Goldman). Videostills aus der Kauf-DVD *PETER EMANUEL GOLDMAN: ECHOES OF SILENCE*. Re:Voir Vidéo 2013.

Felicitas Meifert-Menhard

Abb. 1: *HOW I MET YOUR MOTHER* (USA 2005–2014, Idee: Carter Bays, Craig Thomas). Videostill aus Episode «The Ashtray» auf Kauf-DVD *HOW I MET YOUR MOTHER – SEASON 8*. Disc 3, 20th Century Fox Home Entertainment 2013.

Andreas Menk

Abb. 1: *ANDY WARHOL* (GB 1987, R: Kim Evans). Videostill aus der Kauf-DVD *ANDY WARHOL*. Arthaus 1987.

Thomas Scherer

Abb. 1–2: Eigene Darstellungen.

Anke Steinborn

Abb. 1–9: *LOST IN TRANSLATION* (USA 2003, R: Sofia Coppola). Videostills aus der Kauf-DVD *LOST IN TRANSLATION*. Constantin Film 2004.

Matthias Weiß

Abb. 1–2: *BEUYS PRIVAT* (BRD 1981, R: keine Angabe). Videostill aus Mitschnitt des Joseph Beuys Medien-Archivs in Berlin mit der Signatur JBMA 1981 / 0165.

Jana Zündel

Abb. 1: Eigene Darstellung mit Videostills aus *THE BIRDS* (USA 1963, R: Alfred Hitchcock). Videostills aus der Kauf-DVD *DIE VÖGEL*. Universal Pictures Germany GmbH 2006.

Abb. 2: Eigene Darstellung mit Videostills aus *NOTORIOUS* (USA 1946, R: Alfred Hitchcock). Videostills aus der Kauf-DVD *ALFRED HITCHCOCK COLLECTION*. Disc 1, HanseSound 2012.

Tab. 1–2: Eigene Darstellungen.

Die Autorinnen und Autoren

Julia Bee ist derzeit Gastprofessorin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Sie promovierte 2015 mit einer Arbeit unter dem Titel *Zuschauer_innen-Gefüge. Begehren, Differenz und Macht in Film- und Fernseh Wahrnehmung*. Aktuell arbeitet sie zu visueller Anthropologie und audiovisueller Forschung.

Sara Beimdieke, Promotion in der Historischen Musikwissenschaft über Ernst Kreneks Beziehung zum Fernsehen und seine erste Fernsehoper *Ausgerechnet und Verspielt* (1961). Zur Zeit an der Universität Siegen als wiss. Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft beschäftigt. Arbeitsschwerpunkte: Musiktheater & Medialität, österreichische Komponisten des 20. Jahrhunderts.

Jörg von Brincken, geb. 1969, Akademischer Oberrat, ist Filmwissenschaftler am Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Forschungs- und Lehrschwerpunkte sind Filmphilosophie, Filmtheorie, Ökonomie des Films, Körperkino, filmische Performativität, Blockbuster, experimenteller Film, transgressives Kino.

Sarah Clemens, geb. 1988, studierte von 2009–2015 Theaterwissenschaft und Medien-, Kultur- und Literaturwissenschaften sowie Philosophie an der LMU München. Im März 2015 schloss sie ihren M. A. in Theaterwissenschaft bei Prof. Jürgen Schläder mit einer Arbeit über *Selbstreferenzialität im Spielfilm* ab. Sie arbeitet u. a. als Team- und Regieassistentin und als freie Theaterregisseurin.

Miriam Drewes ist wiss. Mitarbeiterin am Herder-Kolleg der Stiftung Universität Hildesheim. 2008–2014 war sie wiss. Mitarbeiterin am Department Kunstwissenschaften der LMU München, danach wiss. Projektkoordinatorin am HKW in

Berlin. Lehrtätigkeiten am Institut für Theaterwissenschaft der LMU, an der Universität Bayreuth sowie an der HFF München. Darüber hinaus ist sie seit 2000 als Filmdramaturgin tätig.

Sinan Ertugrul hat Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin studiert. Seit 2015 arbeitet er dort in der Kollegforschergruppe *Cinepoetics*. Außerdem ist er Producer bei der Dokumentarfilmproduktion Proaction Film GmbH in Berlin.

Michael Fleig, Studium der Soziologie, Politikwissenschaft, Medienwissenschaft und Interkulturellen Studien. Seit 2010 Organisator bei der Internationalen Kurzfilmwoche Regensburg und Filmkritiker für *critic.de*. Seit 2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Universität Regensburg. Dissertationsprojekt: Zum Werk von Michel Gondry.

Johannes Geng, geb. 1985, Studium der Filmwissenschaft und Publizistik an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2005–2011, Promotion im Fach Filmwissenschaft *Die Sinnes-Macht des Kinos. Eine Untersuchung von Sensorischen Regimen in der Filmgeschichte* (AT), Stipendiat der Studienstiftung des Deutschen Volkes, ehemals: DAAD, Stipendienstiftung Rheinland-Pfalz, Studienstiftung.

Sofia Glasl, geb. 1982, studierte Theaterwissenschaft, Germanistik und Anglistik an der LMU München. 2012 promovierte sie mit einer Arbeit zu Jim Jarmusch. Während und nach dem Studium Tätigkeiten für das ZDF sowie Betreuung verschiedener Kulturprojekte für das Literaturhaus München sowie das Filmfest München.

Kazusa Haii, Studien der Kunstgeschichte und Musikwissenschaft in Berlin, Tokio, Paris und Wien mit Fokus auf die Moderne: insbesondere die interdisziplinäre Auseinandersetzung von Malerei und Musik, die Kunst der Gegenwart und der Medien. Nach wissenschaftlichem Volontariat und Lehrtätigkeit in der Ausstellungsorganisation in Kassel angestellt.

Martin Hennig, Postdoc am Graduiertenkolleg *Privatheit* der Universität Passau. Arbeitsschwerpunkte: Text- und Kultursemiotik, Videospiele- und Erzähltheorie, Medien- und Mentalitätsgeschichte. Aktuelle Publikationen: Mit Beyvers et al.: *Räume und Kulturen des Privaten* (Springer VS, im Erscheinen); mit Krahl, Hans: *Spielzeichen. Theorien, Analysen und Kontexte des zeitgenössischen Computerspiels* (VWH).

Martina Heyer, geb. 1987, Studium der Anglistik, Germanistik, Soziologie und Psychologie an der Universität Passau und der University of Limerick. Seit 2013 beschäftigt am Lehrstuhl für Anglistik Cultural and Media Studies, Universität Passau.

Lena Hoffmann, geb. 1987 in Berlin, Masterstudium der Filmwissenschaft an der FU Berlin, Abschlussarbeit zum Thema *Blindheit im Film*. Seit ihrer Tätigkeit als Koordinatorin des inklusiven Filmfestivals der Aktion Mensch *überall dabei* 2012 im Filmmuseum Potsdam setzt sie sich mit der Frage auseinander, wie Barrierefreiheit von Film und Kino umgesetzt werden kann.

Berit Hummel studierte Psychologie an der FU Berlin sowie Fotografie an der HGB Leipzig und legte einen MA (Art in Context) and der UdK Berlin ab. Seit 2012 ist sie DFG Fellow am Center for Metropolitan Studies der TU Berlin mit einem Dissertationsprojekt zu künstlerischen Praktiken im subkulturellen Kino New Yorks der 1960er-Jahre.

Jule Korte ist seit 2011 wiss. Mitarbeiterin am Institut für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf sowie seit Anfang 2012 im Forschungsprojekt *Affekt, Alltag, Fernsehen*. In Ihrem Dissertationsprojekt beschäftigt Sie sich mit der Frage nach affektiven Dimensionen des Fernsehens, insbesondere im Hinblick auf Formate des Reality-TV und der Scripted-Reality.

Lars Robert Krautschick, geb. 1983, promovierte an der Universität Hildesheim in Kulturwissenschaften & Ästhetische Kommunikation mit der Arbeit *Gespenster der Technokratie* (2015). Als wiss. Mitarbeiter an der LMU München erweiterte er seine Forschungsgebiete um Themen wie Blended Learning, Medienreflexionen, Genretheorie oder Hyperrealismus.

Bernd Leienecker, geb. 1982, hat Medienwissenschaft und Romanische Philologie (Französisch) an der Ruhr-Universität Bochum, der Karl-Franzens-Universität Graz und der Université Paris-Est Marne-La-Vallée studiert. Seine Dissertation zum Thema *Geschichte des unzuverlässigen Erzählens im Film* ist Anfang 2015 im Schüren-Verlag erschienen.

Danila Lipatov, geb. 1989, promoviert seit 2011 an der Russischen Staatlichen Universität für Geisteswissenschaften im Promotionsprogramm *Film, Television and other Forms of Screen Art* zum Minimalismus in den Filmen der Berliner Schule. Er arbeitet außerdem als Festivalkoordinator, Journalist und Literaturübersetzer.

Simone Malaguti, 1993–2003 Übersetzerin, Projektkoordinatorin, Dozentin Fremdsprachen, Forschungsstipendiatin (Fapesp, DAAD, CNPQ); 2003–2007 wiss. Mitarbeiterin am Institut für Germanistik, Forscherin für die IAG Kulturforschung an der Universität Kassel; 2007 Promotion (Universität Kassel). Seit 2010 wiss. Mitarbeiterin am Institut für DaF an der LMU München.

Felicitas Meifert-Menhard, 2008 Promotion zum Thema *Conflicting Reports: Multiperspektivität und unzuverlässiges Erzählen im englischsprachigen Roman seit 1800*. 2009–2012 Mitglied in der Forschergruppe *Narrating Futures*. Seit 2012 wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für englische Literatur der Moderne (LMU). 2013 Publikation: *Playing the Text, Performing the Future: Future Narratives in Print and Digiture*.

Andreas Menk, geb. 1973, Studium der Kunstgeschichte und der Historischen Ethnologie an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Neben dem Studium Vorträge bei kunsthistorischen Studierenden Kongressen sowie bei Tagungen der Volks- und Völkerkunde über Dokumentarfilme und der filmischen Vermittlung von Diskursen.

Julian Neckermann, geb. 1990, schloss sein film- und theaterwissenschaftliches Studium 2015 mit dem Masterarbeit *Corporeal Collective – Überlegungen zur Subjekt-/Objektkonstitution, zum Science-fiction-Film und zur postkapitalistischen Bildökonomie* ab. Fachliche Schwerpunkte sind performance art, Affektheorie und Horrorfilm der 1970/80er Jahre.

Sebastian Nestler, Lektor für Medien- und Kommunikationswissenschaft und Philosophie an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt sowie an der Zeppelin Universität Friedrichshafen im Studiengang *Communication, Culture & Management*. Schwerpunkte: Cultural Studies, kritische Medienpädagogik und französische Philosophie des 20. Jahrhunderts.

Peter Podrez, seit 2009 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater- und Medienwissenschaft (ITM) der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU). Dissertationsprojekt: *Filmische Zukunftsvisionen des urbanen Raums*. Sonstige Forschungsschwerpunkte: Filmgeschichte und -theorie; Film und Raum; Horrorfilm; mediale Erscheinungen der Apokalypse; Metal Studies; Game Studies.

Tatiana Rosenstein, hat Kunst- und Filmgeschichte an der LMU München studiert. Seit mehreren Jahren berichtet sie für deutsche und ausländische Medien und ist in Kritikerjürys tätig. Sie verfasst ihre Beiträge in mehreren Sprachen, wobei ihre Veröffentlichungen in Titeln von *RBI* oder *Condé Nast* von Europa bis nach China reichen und sowohl Filmkritiken als auch zahlreiche Interviews mit Filmemachern umfassen.

Fabian Rudner, geb. 1985, studiert von 2006–2012 Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der LMU München. Seit 2012 promoviert er bei Prof. Dr. Schläder zum Forschungsgegenstand der transkulturellen Bearbeitung von fiktionalen Stoffen im Rahmen der TV-Serie und ist ebenfalls als Dozent für die Theaterwissenschaft München aktiv.

Thomas Scherer studierte Filmwissenschaft, Literaturwissenschaft sowie Philosophie an der Freien Universität Berlin. Derzeit promoviert er bei Prof. Dr. Hermann Kappelhoff zu Inszenierungsstrategien und Metaphorizität von Social Advertisements und ist der Kolleg-Forschergruppe *Cinepoetics – Poetologien audiovisueller Bilder* assoziiert.

Susanne Schwertfeger, geb. 1972; 2006 Promotion Kunstgeschichte (Niederl. Trompe-Loeil); bis 2009 Lehre am Kunsthist. Institut CAU und Muthesius Kunsthochschule; bis 2015 wiss. Assistentin am Kunsthist. Institut CAU, seitdem dort wiss. Mitarbeiterin; Habilitationsprojekt (*Illustrationen der gothic novel*); Hrsg. CLOSURE, e-Journal für Comicforschung.

Anke Steinborn, akad. Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Angewandte Medienwissenschaften der BTU Cottbus-Senftenberg. Studium der Kulturwissenschaft, Filmwissenschaft und Kunstgeschichte an der HU und der FU Berlin sowie am Goldsmiths, University of London; Promotion 2013. Forschungsschwerpunkte: filmische Ästhetik, kinematografische Semantik, Analytische Medienpraxis, Design- & Medienreflexion, Affizierung und Transtextual Storytelling.

Stephan Trinkaus ist Vertretungsprofessor am Institut für Medienkultur und Theater der Universität zu Köln und hat eine Habilitationsschrift mit dem Titel *Prekäre Gemeinschaft* an der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf eingereicht. In den letzten Jahren hat er sich v.a. mit empirischer Fernsehforschung, Fragen der Materialität, des Prekären und der sexuellen Differenz beschäftigt.

Jean-Marc Turmes, geb. 1991 in Luxemburg, studiert seit 2010 Theaterwissenschaft an der LMU (B. A. 2013). Parallel dazu ist er in der Off-Theater Szene Münchens als Schauspieler wie auch als Regisseur tätig. Neben seinem Studium arbeitet er als wiss. Hilfskraft am Institut für Theaterwissenschaft sowie als freier Fotograf.

Matthias Weiß studierte Kunstgeschichte sowie Theater- und Filmwissenschaft. Von der Fritz Thyssen Stiftung und der DFG gefördert, erschloss er 2011–2014 das Joseph Beuys Medien-Archiv im Hamburger Bahnhof, Staatliche Museen zu Berlin. Derzeit vertritt er Prof. Dr. Geimer am KHI der FU Berlin und ist Mitarbeiter am KHI in Florenz – Max-Planck-Institut.

Eva-Kristin Winter, geb. 1986, promoviert seit 2013 am Institut für Kunstgeschichte der LMU München über Edvard Munch. Davor hat sie an der LMU München Kunstgeschichte, Amerikanische Literaturgeschichte und Religionswissenschaft studiert und ihre Magisterarbeit zu Re-enactment und Adaptation in

Peter Watkins' Film EDVARD MUNCH geschrieben. Ihre Forschungsinteressen sind Edvard Munch, die Rolle der Kunst und des Künstlers in Filmen, Adaptionen.

Jana Zündel, Studium der Medienwissenschaft in Weimar (2008–2011) und Bonn (2012–2015). Wissenschaftliche Hilfskraft in der Abteilung Medienwissenschaft der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Forschungsschwerpunkt Film- und Fernschnarratologie. Dissertationsvorhaben zum Thema Episodenanfänge in US-amerikanischen Fernsehserien.

Die Herausgeberinnen und Herausgeber

Miriam Drewes ist wiss. Mitarbeiterin am Herder-Kolleg der Stiftung Universität Hildesheim. 2008–2014 war sie wiss. Mitarbeiterin am Department Kunstwissenschaften der LMU München, danach wiss. Projektkoordinatorin am HKW in Berlin. Lehrtätigkeiten am Institut für Theaterwissenschaft der LMU, an der Universität Bayreuth sowie an der HFF München. Darüber hinaus ist sie seit 2000 als Filmdramaturgin tätig.

Felicitas Frei, geb. 1988, schloss 2011 ihren B. A. in Public Management an der Hochschule für öffentliche Verwaltung in Kehl ab. Zur weiteren Spezialisierung studierte sie von 2011 bis 2015 Theaterwissenschaft an der LMU München. Im Juli 2015 beendete sie dies erfolgreich mit einer Arbeit über das theaterpädagogische Kooperationsmodell zwischen Theatern und Schulen (TUSCH).

Valerie Kiendl studierte an der LMU München Germanistik, Romanistik, Theologie und Philosophie. Ihre Magisterarbeit befasste sich mit einer *Erzähltheorie der Titelsequenz*. Derzeit promoviert sie zur *Medial-ästhetischen Wiederbelebung des spanischen Barocktheaters bei Pedro Almodóvar* unter der Betreuung von Prof. Horst Weich.

Lars Robert Krautschick, geb. 1983, promovierte an der Universität Hildesheim in Kulturwissenschaften & Ästhetische Kommunikation mit der Arbeit *Gespenster der Technokratie* (2015). Als wiss. Mitarbeiter an der LMU München erweiterte er seine Forschungsgebiete um Themen wie Blended Learning, Medienreflexionen, Genre-theorie oder Hyperrealismus.

Madalina Rosca, Dokumentarfilmerin, studierte in Bukarest, London und Berlin. Mit 18 Jahren war sie bereits verantwortlich für Regie-, Editing-, und Kameraarbei-

ten bei zahlreichen internationalen Produktionen. 2015 hat sie ihre Doktorarbeit mit dem Titel *Seeing with Feeling* an der LMU München eingereicht und ist Direktorin des Dokumentarfestivals One World Romania.

Fabian Rudner, geb. 1985, studierte von 2006–2012 Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der LMU München. Seit 2012 promoviert er bei Prof. Dr. Schläder zum Forschungsgegenstand der transkulturellen Bearbeitung von fiktionalen Stoffen im Rahmen der TV-Serie und ist ebenfalls als Dozent für die Theaterwissenschaft München aktiv.

Mara Rusch, geb. 1984, promoviert seit 2012 an der LMU München im Promotionsprogramm ProArt zu Anachronismen in den Historienfilmen Aleksandr Sokurovs. Davor hat sie in Konstanz Slavistik (Literaturwissenschaft) sowie in München Kunstgeschichte und Filmwissenschaft studiert. Sie arbeitet außerdem bei verschiedenen Filmfestivals wie dem goEast Festival in Wiesbaden und dem Filmfest München.