

Burkhard Röwekamp / Astrid Pohl /
Matthias Steinle / Mathias Wierth-Heining (Hrsg.)

Medien / Interferenzen

Dokumentation des
16. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums
Philipps-Universität Marburg

März 2003

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich.

Redaktion und Layout: Sigrun Bohn

Schüren Verlag
Universitätsstr. 55 . 35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2003
Alle Rechte vorbehalten
Druck: Digitaldruck, Frensdorf
Printed in Germany
ISBN 3-89472-354-8

Inhalt

<i>Editorial</i>	5
<i>Kayo Adachi-Rabe</i> Die Ästhetik des <i>hors-champ</i> im Stummfilm und ihre Kontinuität im zeitgenössischen Film	7
<i>Andreas Becker</i> „... eine die Einbildungskraft empörende Vorstellung“ Von Eadweard Muybridges Zeitkonzeption zu Tim Macmillans Time-Slice-Studien	15
<i>Annette Deeken</i> Privater Dokumentarismus, die Schattenseite der Bildindustrie	26
<i>Oliver Demny / Stefan Neubacher</i> SchwarzSehen	38
<i>Katja Franz</i> Mailing-Listen-Kommunikation als kommunikative Aneignung von Fernsehserien.....	51
<i>Simon Frisch</i> Die Kultur der Cinéphilie. Wegbereiter der Nouvelle Vague.....	62
<i>Lisa Gotto</i> Wo wird das Andere zum Selbst? Ort und Verortung hybrider Identität in Neil Jordans <i>The Crying Game</i>	73
<i>Evelin Haible</i> Die Lust an der Unsicherheit und das Bemühen um Kontrolle: Spannungserleben im Film	84
<i>Ulf Heuner</i> Verkehrt-panoptische und streifende Blicke Subjekt- und Objektszenierungen in Fernsehshows mit runden Zuschauerformationen	94

<i>Daniela Kloock</i>	
Selbstvergewisserung und Derealisierung - Thesen im Kontext von Medien-, Film- und Bildtheorien	104
<i>Petra Missomelius</i>	
Zwischen Begehren und Entsinnlichung - zur Ästhetik digitaler Medien	111
<i>Florian Mundhenke</i>	
Identitäten, Analogien, Begegnungen - Systeme des Zufalls in den neueren Filmen von Claude Lelouch	120
<i>Peter Riedel</i>	
Anti-Repräsentationalismus und Wunschökonomie. Die Wurzeln des Realismus nach Alexander Kluge	131
<i>Kerstin Volland</i>	
<i>The Straight Story</i> als postmodernes Kino der Zeit	143
<i>Autorinnen und Autoren</i>	153

Editorial

Das Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium ist zum festen Bestandteil des medienwissenschaftlichen Diskurses geworden. Zum sechzehnten Mal insgesamt und bereits zum zweiten Mal nach 1990 in Marburg hat sich das Kolloquium als Ort des Austausches und der Selbstverständigung junger WissenschaftlerInnen bewährt. Mehr als 100 TeilnehmerInnen und ein während der drei Veranstaltungstage gut gefülltes und abwechslungsreiches Tagungsprogramm sprechen eine deutliche Sprache: Medienwissenschaft in all ihren Formen und Facetten ist unverändert attraktiv.

Dass sich die Betätigungsfelder junger WissenschaftlerInnen im medienwissenschaftlichen Bereich längst nicht mehr nur auf die ‚traditionellen‘ Medien Film und Fernsehen erstrecken, bedarf eigentlich kaum mehr der Erwähnung. Besonders die Digitalisierung der Bilderkultur, aber auch die angesichts der voranschreitenden massenmedialen Durchdringung der Gesellschaft zunehmende Bedeutung ethischer und medienpädagogischer Fragestellungen stellen die Medienwissenschaft derzeit vor neue Aufgaben. Und wie die Tagung gezeigt hat, kann Medienwissenschaft schon gar nicht auf Inspirationen durch Nachbardisziplinen verzichten wie Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Soziologie oder Philosophie, um nur einige zu nennen. Diese sind nicht nur willkommene Stichwort- und Ideengeber, ihre Gegenwart im medienwissenschaftlichen Diskurs belegt zugleich die Notwendigkeit und Nützlichkeit einer offenen Konzeption solcher Veranstaltungen. Wissenschaftliche Interferenzen – interdisziplinäre Synergieeffekte ebenso wie Kontroversen – sind mehr denn je gefragt. Das 16. Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium hat dies eindrucksvoll unter Beweis gestellt. Vor diesem Hintergrund sei allen TeilnehmerInnen für ihr Engagement und ihre Bereitschaft gedankt, eigene Forschungen zu präsentieren und sich der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zu stellen sowie an den Diskussionen und Gesprächen (auch außerhalb) des Programms aktiv mitzuwirken.

Eine schmale Publikation wie diese kann der Vielfalt dieser Veranstaltung indes kaum gerecht werden. Aus der großen Zahl der Beiträge mussten wir aus Platz- und Kostengründen einige wenige repräsentative Texte auswählen. Allen Vortragenden, die ihre Texte für diesen Tagungsband zur Verfügung gestellt haben, gilt unser herzlicher Dank – und natürlich auch jenen, die wir nicht berücksichtigen konnten und auf andere Gelegenheiten vertrösten mussten. Zu danken haben wir auch dem Schüren-Verlag, in dem mit dieser Publikation – nach Andrea Noltes Dokumentation der Paderborner Tagung von 2002 – bereits der zweite Tagungsband der neu eingerichteten FFK-Reihe erschienen ist. In gleichem

Maße gilt unser Dank der tatkräftigen Unterstützung seitens der beteiligten Institute für Neuere deutsche Literatur und Medien sowie Erziehungswissenschaften der Philipps-Universität Marburg. Da jede schriftliche Dokumentation dem zu dokumentierenden Ereignis jedoch nur in begrenztem Umfang Rechnung tragen kann, bleibt last but not least der erfreuliche Ausblick auf die kommenden FFK-Kolloquien, die erneut Gelegenheit zu reger Diskussion und produktiver wissenschaftlicher Arbeit bieten werden.

Die Herausgeber

Kayo Adachi-Rabe

Die Ästhetik des *hors-champ* im Stummfilm und ihre Kontinuität im zeitgenössischen Film

Der *hors-champ* („Off“ bzw. „*off-screen space*“) definiert sich als imaginärer Raum des Films, der außerhalb des Bildfeldes entsteht. Seine virtuelle Präsenz wurde erst einige Jahre nach der Einführung des Tons, Anfang der dreißiger Jahre, von den klassischen Filmtheoretikern thematisiert. Zum Aufkommen des Tonfilms kommentierte Belá Balázs: „Was nicht im Bilde ist, das sehen wir überhaupt nicht. [...] Aber in die isolierte Tongroßaufnahme klingen die Töne auch der nicht sichtbaren Umgebung hinein. Denn man kann nicht um die Ecke schauen, aber man kann um die Ecke hören.“¹ Rudolf Arnheim formuliert den historischen Wandel der Filmkunst so: „Der Schauplatz der Handlung reicht jetzt über den sichtbaren Bildraum hinaus.“ Der Ton sei eingeführt worden, um „[...] die Funktion der Bildbegrenzung völlig zu sprengen!“² Die Entdeckung des *hors-champ* von Balázs und Arnheim weist paradoxerweise darauf hin, dass dieses Phänomen in der Stummfilmzeit unbeachtet blieb. Rückblickend und nur unbefriedigend erwähnen die beiden Theoretiker das Wesen des *hors-champ* im Stummfilm. Auch André Bazin und Noël Burch, die in den fünfziger und sechziger Jahren das Wesen des Off systematisch untersuchten, behandelten die Erscheinungsformen des Off im Stumm- und Tonfilm undifferenziert.

Der Stummfilm stellt aber einen besonderen Höhepunkt in der *hors-champ*-Geschichte dar. Unbeschränkt von der akustischen Realität entfaltet der rein visuell erzeugte Off-Raum eine souveräne, sinnliche und mentale Dimension des Films. Im vorliegenden Text wird versucht, die bisher zu wenig beachtete Off-Ästhetik im Stummfilm zu analysieren. Anhand der Hervorhebung der Kadrage und der Kameraposition einerseits sowie der experimentellen und realistischen Raumorientierung im Off andererseits wird deren Spezifikum erörtert. Die zum Verständnis dieser Darstellungsweisen notwendigen theoretischen Ansätze werden an den entsprechenden Stellen erläutert. Ziel der Analyse ist es, die Kontinuität der Off-Ästhetik des Stummfilms im zeitgenössischen Film transparent zu machen, um die grundlegenden, reinen Erscheinungsformen des *hors-champ* und seine *raison d'être* in der Filmkunst zu verdeutlichen.

1. Hervorhebung der Kadrage

In der Off-Darstellung im Stummfilm steht das Wesen der Kadrage im Mittelpunkt. André Bazin definiert zwei Funktionen der Filmeinstellung, als *cadre* und *cache*, d.h. als Rahmen und als Versteck. Durch seine Entdeckung des *cache*, dass die Filmeinstellung wie eine bewegliche Maske ihre Umgebung verbirgt,

machte er auf die ständige Präsenz des Off im Film aufmerksam.³ Ich möchte diese Theorie so umformulieren, dass der Begriff des *cadre* auch eine Alternative für die Off-Darstellung bietet. Die Kadrage dient als konventionelles Ausdrucksmittel des *hors-champ* im Stummfilm. In der Stummfilmzeit war die Kamerabewegung noch nicht optimal entwickelt, so dass sich der Szenenwechsel meistens mit Hilfe der Montage ereignete. Die Regisseure achteten folglich sehr auf die Funktion der Filmeinstellung als Rahmen, darauf, wie sie eine ideale Bildkomposition aus ihrer Peripherie herauschneiden sollten.

In dem Zusammenhang liefern die klassischen Filmtheoretiker interessante Erkenntnisse. Sergej M. Eisenstein charakterisiert den *cadre* als „Schnitt“ (auf Russisch „*obrez*“), der die homogenen Räumlichkeiten des *champ* und des *hors-champ* strikt voneinander trennt.⁴ Auch die Einstellung hat bei ihm eine montagehafte Funktion, die sich selbst von der Umwelt abschneidet und sich mit einem anderen, wesensfremden Bild verbindet. Balázs sieht das „Viereck der Projektionsfläche“, das gleichzeitig „die Grenze unseres Sehfeldes“ gestaltet, als ein Hindernis für die „visuelle Kontinuität“ im Film.⁵ Eine Alternative findet er darin, das Ganze durch eine repräsentative Großaufnahme zu ersetzen: „Der Impressionismus gibt immer einen Teil für das Ganze und überlässt die Ergänzung der Phantasie des Zuschauers.“⁶ Auch Rudolf Arnheim macht auf die Begrenztheit des Kameraauges durch einen rechteckigen Rahmen aufmerksam und schlägt eine „künstlerische Ausnutzung der Bildbegrenzung“ vor.⁷ So nehmen die drei Theoretiker die Einstellung eindeutig als *cadre* wahr und bewerten ihn mehr oder weniger als eine Art „Sehhindernis“. An dieser Stelle muss man die tatsächliche Beschränktheit der Kamerabewegung und auch den Grundsatz der damaligen Filmtheorie berücksichtigen, die Sichtbarkeit der Darstellung als Identität der Filmkunst zu definieren. Im Gegensatz zu Bazin waren die klassischen Theoretiker der Erscheinung des Nicht-Sichtbaren gegenüber nicht aufgeschlossen. Der Paradigmawechsel von *cadre* zu *cache* kennzeichnet daher sowohl den Wandel in der Technik als auch in der Theorie.

Die Kadrierung war auch ein Hauptthema in Noël Burchs *hors-champ*-Theorie. Dafür führte er Jean Renoirs *Nana* (1926) als Beispiel an. Der Film besteht aus vielen engen Einstellungen, von Halbnahen bis zur Großaufnahme, in denen nur Teile der Körper von Figuren dargestellt werden, wobei ihre Vollständigkeit durch den Rahmen verhindert wird. In der Szene nach einer Auseinandersetzung mit ihrem Verehrer Muffat steht Nana verzweifelt auf und geht zur linken Seite, so dass zuerst ihr Kopf am oberen Rand angeschnitten wird, und dann auch ihr Oberkörper halb durch den linken Rand der Einstellung begrenzt wird.⁸ Diese Bildkomposition versinnbildlicht die Situation dieser Beziehung, in der Muffat sich nicht mehr für Nana interessiert und keinen Blick mehr an sie verschwenden möchte.

Die Filmemacher der Stummfilmzeit sorgten sich um die ästhetische Geschlossenheit und symbolische Aussagekraft einer Filmeinstellung. Dem *hors-champ* wurden dabei intensive Erscheinungsformen verliehen. Die nicht sichtbare Präsenz außerhalb des Rahmens wirkt im Stummfilm besonders eindringlich, da dieser eine rein visuelle Ausdrucksform bildet, in der der Rahmen der Filmeinstellung als reale Grenze der Darstellung gilt.

Im zeitgenössischen Film zeigt diese Tradition der klassischen Kadrage eine bemerkenswerte Kontinuität. Ein repräsentatives Beispiel ist Wong Kar-Wais *In the Mood for Love* (*Huayang Nianhua*, 2000). In der Zeitlupe verfolgt die Kamera den Oberkörper von Mrs. Chan, die ihrem Mann eine Packung Zigaretten bringt. Ihre angeschnittene Erscheinung wirkt wie eine Anspielung auf ihre Ahnungslosigkeit über seinen Ehebruch. In einer anderen Szene dient die Nahaufnahme der in ihrer Hand schaukelnden Thermoskanne, die sie zu einem Imbiss bringt, als Sinnbild für die Abwesenheit des Ehepartners und die Melancholie der Protagonistin, die sich nicht zeigt. Wong Kar-Wai aktualisierte die traditionelle Methode der Kadrage, in der die Essenz eines gesamten filmischen Ereignisses symbolisch ausgedrückt wird, das lediglich außerhalb des Bildfeldes stattfindet. Zugleich modernisierte er diese Ausdrucksweise, indem er die unvollständigen Bilder intensiv fragmentalisierte und sie dadurch ornamentalisierte.

2. Hervorhebung der Kamerapräsenz

Das zweite methodische Merkmal der Off-Darstellung im Stummfilm liegt in der Hervorhebung der Kamerapräsenz. Die Position der Kamera gilt bei den meisten Off-Theoretikern als das Zentrum des *hors-champ*, das, selbst immer unsichtbar bleibend, als Quelle der sichtbaren Darstellung dient. Die Entdeckung der Kameraposition vollzieht sich aber auch erst nach der Einführung des Tonfilms, als die souveräne Bewegung des Apparats realisiert wurde. Balázs unterstreicht die Einheit der Kamera- und Zuschauerposition im Off, indem er diese folgendermaßen formuliert, „Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films.“⁹ In seiner berühmten Analyse von Jean Renoirs *Die Spielregel* (*La Règle du jeu*, 1939) beobachtet Bazin hauptsächlich eine „von allen Zwängen befreite Schweise“ der Kamera, die bestimmte Elemente des filmischen Geschehens sichtbar macht oder außerhalb des Bildfeldes verbirgt.¹⁰ Als Schlussfolgerung der neueren *hors-champ*-Forschung definiert Marc Vernet das Off-Gebiet vor der Leinwand als „Diesseits“ („*l'en-deçà*“), dessen Spezifikum darin besteht, dass es den Bereich des realen Standpunkts der Kamera in der Szene der Dreharbeit („*hors-cadre*“) reflektiert.¹¹ Aufgrund von Vernets Erkenntnis führt Christian Metz seine Untersuchung über den *point of view*, in dem das sehende Subjekt konsequent im „Diesseits“ verborgen bleibt.¹² In der neueren Filmtheorie herrscht die Tendenz, die Kameraposition als spezifischen Teil des *hors-champ* zu definieren, die eine reine Abwesenheit darstellt.

Der Stummfilm operiert aber so, dass die Präsenz der Kamera und des Zuschauers intensiv spürbar wird. Jacques Aumont beobachtet, dass die Kamera im Stummfilm oft in die Darstellung mit einbezogen wurde. Er nannte diese Position *avant-champ*, d.h. das „Vorfeld“ vor dem Bildfeld.¹³ Die Filme der Gebrüder Lumière z.B., die sich durch ihre dokumentarische Qualität auszeichnen, veranschaulichen deutlich eine Interaktion bzw. Kopräsenz der gefilmten Szene und der Filmproduktion. Seit in ihrem Film *Ankunft eines Zuges (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895)* ein Zug in den Kinosaal einzudringen schien, gilt die Erscheinung des *avant-champ* als eine besondere kinematographische Attraktion. Der *avant-champ* ist der Platz des Kameramannes, der die Grenze zwischen der Produktion und der filmischen Welt berührt.

Auch Sergej M. Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin (Bronenosec »Potemkin«, 1925)* stellt ein anschauliches Beispiel für die Darstellung des *avant-champ* im Stummfilm dar. In diesem Film wurden die gefilmten Gegenstände sehr nah an die Kamera gerückt, um der Massakerszene dramatische Akzente zu verleihen. Eine Mutter, die merkt, dass ihr Sohn verletzt auf dem Boden liegt, kommt schreiend und ihre Augen weit aufreißend bis dicht an die Kamera heran. Als sie mit dem Sohn auf dem Arm die Hafentreppe hinaufsteigt, klagt sie direkt in die Kamera hinein. Durch die Hervorhebung der Kameraposition wird das Bildgeschehen in maximale Nähe zum Publikum gebracht, damit die Grenze zwischen fiktivem und realem Raum verwischt wird. Der Stummfilm lag dem Publikum viel näher als heute. Es befand sich dabei unmittelbar im *avant-champ*.

Ein Beispiel der heutigen *avant-champ*-Darstellung findet sich in *Breaking The Waves (1996)* von Lars von Trier. Das Medium der Handkamera verkürzte wieder die Distanz zwischen Film und Zuschauer. Die Filmheldin Bess sieht oft in die Kamera, um das Dokumentarische an der Fiktion zu betonen, als ob ihr Leben im Film real gelebt würde. Dadurch wird eine fiktive, intime Beziehung der filmischen Figur zu Kameramann und Zuschauer erzeugt. Auch der Blick in die Kamera ist ein beliebtes Verfahren aus der Gründerzeit der Kinematographie, das im zeitgenössischen Film wiederentdeckt wurde.¹⁴

3. Souveränität im Räumlichen

In der Stummfilmzeit entwickelte sich eine Strömung, eine experimentelle Raumorientierung im Off zu realisieren. Die Kinematographie verfügte damals über eine besondere Souveränität im Räumlichen, da ihm keine akustische Realität zugrunde lag.

Ein repräsentatives Beispiel ist *Die Passion der Jungfrau Orleans / Johanna von Orleans (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928)* von Carl Theodor Dreyer. In dem Film dominieren Großaufnahmen, die das räumliche Verhältnis im *hors-champ* abstrahieren. Die räumliche Diskontinuität wird oft durch die falschen

Anschlüsse der Großaufnahmen verstärkt. Beim Verhör blickt Jeanne auf die Richter im rechten, seitlichen *hors-champ*, wobei sie auf der anderen Seite zu dem Gerichtsmitglied schaut, das ihr beisteht. Wenn er zu ihr blickt und nickt, schaut er aber in die andere Richtung. Als er keine Antwort mehr weiß und ihr auch kein Zeichen geben kann, richtet sich sein Blick ironischerweise zu ihr. Die konfliktreiche Unverbundenheit der Blicke, die in der horizontalen Ebene verankert sind, steht mit Jeannes vertikaler Verbindung mit dem Himmel in einem Kontrast. Oft blickt sie in den oberen *hors-champ*, um den Kontakt mit Gott zu suchen.

Auch das grundsätzliche Fehlen des Unterhalb des Bildfeldes, ist charakteristisch für diesen Film.¹⁵ Dreyer intendierte dabei, Jeanne als geistiges Wesen ohne Körper darzustellen. Mitten im Prozess nennt ein Richter Jeanne eine Heilige und legt sich zu ihren Füßen nieder. Da wechselt das Bild abrupt von einer Reihe von Großaufnahmen der Gesichter zur Nahaufnahme der angeketteten Stiefel Jeannes. Ihr Körper, der räumlich zwischen den beiden Aufnahmen liegt, wird übersprungen. Durch die radikale Ausschließung der Umgebung der Großaufnahme verwandelte Dreyer den realen Raum in einen mentalen Raum.

Der Film war in den zeitgenössischen Rezensionen umstritten. Für Balázs war der Film die ideale Entsprechung seiner Theorie der Großaufnahme, dass diese nämlich eine geistige Dimension des Sichtbaren hervorruft.¹⁶ Arnheim beklagte hingegen die „quälende Unsicherheit und Unorientiertheit“ des Zuschauers, die daher rühre, dass sich die räumlichen Verhältnisse in den Großaufnahmen nicht erkennen ließen.¹⁷ Sowohl die Off-Ästhetik in Dreyers Film als auch Balázs' treffende Einschätzung ihrer Qualität waren mehrere Generationen der Filmgeschichte voraus.

Eine vergleichbare Erscheinungsform der Unvollständigkeit des Raums und der Abstrahierung des *hors-champ* findet sich im Film *Der Wind wird uns tragen* (*Bad ma ra khabad bord*, 1999) von Abbas Kiarostami. Der Film versucht, Präsenzen im Off konsequent verborgen zu halten. Am Anfang des Films fährt ein Auto durch eine Naturlandschaft, wobei die Stimmen der Insassen im Off zu hören sind. Aus dem Auto heraus werden dann die Einwohner eines Dorfs gefilmt, während sich die Insassen im vorderen *hors-champ* befinden. Der Film stellt eine Reihe von Figuren dar, die im Off bleiben, wobei der Grund dafür niemals aufgeklärt wird. Die Mitarbeiter des Protagonisten, der ein Filmregisseur ist, kommen nach ihrer Ankunft im Dorf mysteriöserweise nicht mehr vor. Jeden Tag spricht der Filmheld per Handy mit einer Frau, die weit außerhalb des Bildfeldes existiert. Er unterhält sich mit einem Mann, der ein Loch gräbt, und deshalb unterhalb des Bildfeldes bzw. im *hors-champ* hinter der Kulisse bleibt. Der Regisseur interessiert sich für eine alte Frau, die in ihrem Haus auf den Tod wartet und ebenfalls niemals ins Bild kommt. Die provokative Art der Nicht-Sichtbarkeit in

diesem Film erinnert an Dreyers Experiment, eine metaphysische Dimension im *hors-champ* zu eröffnen, um die Imagination des Zuschauers zu aktivieren.

4. Realistische Raumorientierung nach dem imaginären Off-Ton

Eine andere Tendenz der Off-Darstellung in der Stummfilmzeit besteht in der Intention, ein realistisches Raumverhältnis zu konstruieren. Dabei hat der Stummfilm bereits die typischen Verfahren des Tonfilms vorweggenommen. Ein prägnantes Beispiel ist *Der Mieter* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926) von Alfred Hitchcock. In diesem Film wird der Ton durch sichtbare Verweise auf ihn oder durch die Veranschaulichung der Tonquelle repräsentiert, um den imaginären Off-Ton zu erzeugen.

Eine Vermieterfamilie verdächtigt ihren Mieter, ein gesuchter Serienmörder zu sein. Als sie Geräusche von oben bemerkt, blickt sie auf den Leuchter an der Decke des Wohnzimmers, der hin und her schaukelt. Dann sieht man durch die Decke hindurch den Mieter, der in seinem Zimmer unruhig auf und ab geht. Diese Trickaufnahme bildet eine Stummfilm-spezifische, sensationelle Art der Enthüllung des *hors-champ*, die zeigt, wie es aussehen muss, wenn man ihn unbedingt veranschaulichen muss.¹⁸ Paradoxerweise trägt diese ungewöhnliche Inszenierung dazu bei, die Unheimlichkeit des fremden Mannes zu steigern, wobei ein an sich ganz normales Verhalten, im Zimmer auf und ab zu gehen, als etwas wahrlich Unheimliches hingestellt wird.

In einer anderen Szene lauscht die Vermieterin der Bewegung des Mieters im Off, wobei die beiden Figuren alternierend im Bild erscheinen, als ob sie einander sehen könnten. Der Mieter schaut nach oben, zum Schlafzimmer der Vermieterin. Sie richtet sich auf dem Bett auf und versucht, mit ihrem Blick die nicht sichtbare Bewegung des Mieters zu verfolgen, der ausgeht. Als er zurückkommt, ist seine Gestalt fragmentarischer dargestellt. Durch die Detailaufnahme von Hand und Beinen versinkt der Mieter stark im *hors-champ*. Dadurch wird ausgedrückt, dass sich der Verdacht der Vermieterin nun verfestigt hat. Obwohl dieser Film ein realistisches Raumgefühl darzustellen versucht, stellt sich zum Schluss heraus, dass der imaginäre Ton lediglich eine falsche Orientierung erzeugte: der *hors-champ* wurde zu einem Ort der Fantasie der Protagonisten und der Zuschauer, die einen unschuldigen Mann verdächtigt haben.

Dieselbe Idee im Tonfilm zu realisieren, wäre vielleicht zu banal. Im Genre des *Film noir* wären die Bilder der gleichen Szenen weitgehend durch Geräusche ersetzt worden. Ich möchte an der Stelle ein Beispiel aus dem zeitgenössischen Film anführen, der die Illusion der Tondarstellung im Film symbolisch darstellt, nämlich *Mulholland Drive* (2001) von David Lynch.

In einem Theater erleben die beiden Protagonistinnen eine Musikaufführung ohne Band. Nach dem Befehl eines Conférenciers ertönen nicht sichtbare Instru-

mente aus dem Off. Da erscheint ein Trompeter, der mitten in der Musik sein Spiel unterbricht. Trotzdem klingt die Musik weiter, da sie nur eine Aufnahme ist. Es donnert und blitzt im Zuschauerraum. Die Protagonistinnen werden verängstigt. Obwohl die Darstellung fiktional ist, ist seine Wirkung sehr authentisch. Dann löst sich die Gestalt des Conférenciers in Luft auf, um die gesamte, audiovisuelle Illusion aufzudecken.

David Lynch vertritt die Richtung des Filmemachens, die auf das Auditive einen besonderen Schwerpunkt setzt. Michel Chion erläutert, dass der aktive Off-Ton, der im Publikum die Frage erweckt, woher er stammt, heute einen hohen Entwicklungsstand erreicht hat.¹⁹ Im zeitgenössischen Film entfaltet sich der weite Off-Bereich außerhalb der visuellen und akustischen Kadrierung. Lynch demonstriert in seinem Film, dass der Ton immer eine fiktive Orientierung im Film erzeugt, da seine Quelle tatsächlich eine Aufnahme ist. Damit enthüllt er auch das imaginäre Wesen des *hors-champ* und des Films selbst.

Der Stummfilm, der einen rein visuellen Repräsentationsmodus darstellt, macht die imaginäre Eigenschaft des *hors-champ* besonders anschaulich. Die Entwicklung der Filmtechnik wie Kamerabewegung und Tonaufnahme erweiterte die Möglichkeit der Off-Darstellung, die realistische Kontinuität des filmischen Raums herzustellen. Es gibt aber Filme mit innovativen Konzeptionen, die den *hors-champ* wie im Stummfilm als Potenzial des metaphysischen Ausdrucks des Films einsetzen. Wie Christian Metz formuliert, ist der Film ein imaginärer Signifikant²⁰, wobei der *hors-champ* den Schatten der Illusion darstellt. Die Off-Ästhetik des Stummfilms, die noch heute eine Kontinuität aufzeigt, bestätigt die grundlegende Intention der Filmkunst, die Vitalität des Imaginären zu produzieren.

Anmerkungen:

- ¹ Balázs, Béla: *Schriften zum Film Bd.2. Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926-1931*. München/Berlin/Budapest: Hanser 1984, S. 165.
- ² Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt/M. Fischer 1979, S. 271.
- ³ Bazin, André: *Jean Renoir*. München/Wien: Hanser 1977, S. 63.
- ⁴ Eisenstein, Sergej M.: „Montage 1937“. In: Ders.: *Selected Works. Volume II. Towards a Theory of Montage*. London: BFI Publishing 1991, S.15 f.
- ⁵ Balázs, Béla: *Schriften zum Film Bd.1. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922-1926*. München/Berlin/Budapest: Hanser 1982, S. 88.
- ⁶ Ebd., S. 97.
- ⁷ Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*, S. 97.
- ⁸ Burch, Noël: *Theory of Film Practice*. New Jersey: Princeton 1981, S. 21.
- ⁹ Balázs: *Der Geist des Films*, S. 56.

- ¹⁰ Bazin: *Jean Renoir*, S. 63. Burch stellt allerdings den vorderen *hors-champ* nicht in Verbindung mit der Kamera- und Zuschauerposition, sondern nimmt ihn als einen rein fiktiven Raum wie die anderen Teilbereiche des Off wahr. Burch: *Theory of Film Practice*, S. 17 ff.
- ¹¹ Vernet, Marc: *Figures de l'absence*. Paris: Editions de l'Etoile 1988, S. 29 f.
- ¹² Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus 1997, S. 110 ff.
- ¹³ Aumont, Jacques: *L'œil interminable - Cinéma et peinture*. Paris: Nouvelles Éditions Séguier 1989, S. 30 f.
- ¹⁴ Zum Thema des Blicks in die Kamera in den neueren Filmen liefern Pascal Bonitzer und Marc Vernet interessante Ansätze. Bonitzer, Pascal: „Les deux regards“. In: *Cahiers du Cinéma* 275, Avril 1977, S. 40-46. Vernet, Marc: „The Look at the Camera“. In: *Cinema Journal* 28, No. 2, Winter 1989, S. 48-63.
- ¹⁵ David Bordwell weist darauf hin, dass die Nicht-Sichtbarkeit des Bodens in diesem Film die Hauptursache dafür ist, dass die Position der Bilder instabil und unlokalisierbar wirkt. Bordwell, David: *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1981, S. 77.
- ¹⁶ Balázs äußert zu Dreyers Film: „Fünfzig Menschen sitzen die ganze Zeit am selben Platz. Tausend Meter hindurch nur Köpfe. Ohne Raum. Aber der Raum wird uns gar nicht gegenwärtig. Wozu auch? Hier wird nicht geritten und geboxt.“ Balázs: *Der Geist des Films*, S. 59.
- ¹⁷ Arnheim, *Film als Kunst*, S. 105.
- ¹⁸ Hitchcock sagte, dass er dieses Verfahren doch hätte vermeiden können. Auch für den Stummfilm hätte das Wackeln des Leuchters allein für den gleichen Zweck gereicht. Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Hanser 1973, S. 41.
- ¹⁹ Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press 1994. S.85 ff. Als Gegenbegriff zum aktiven Off-Ton definiert Chion den „passiven Off-Ton“, der eine Szene akustisch untermalt.
- ²⁰ Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus 2000.

Andreas Becker

**„... eine die Einbildungskraft empörende Vorstellung“
 Von Eadweard Muybridges Zeitkonzeption zu Tim Macmillans
 Time-Slice-Studien**

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts konkretisierte sich mit Eadweard Muybridges chronofotografischen Serien ein neuartiges Zeitkonzept. Die Zeit erschien darin nicht mehr als eine invariante Größe, sondern sie konnte gedehnt und beliebig umgeformt werden. Mit ihr ließ sich der Maßstab der aufgezeichneten Vorgänge verändern und an das Wahrnehmungsvermögen des Rezipienten anpassen. Der Blick des Menschen wurde mit technischen Mitteln übersteigert und drang in Strukturen kürzester Bewegungsabläufe ein. Eine Zeitreihe konnte sogar gleichzeitig von mehreren Standpunkten aus betrachtet werden.

Ich möchte dieses ästhetische Verfahren im Folgenden mit dem Begriff der *Zeitperspektive* umschreiben¹ und aufzeigen, wie sich Zeit in Muybridges Bildern konstituiert. Im Anschluss daran lege ich kurz dar, wie der britische Medienkünstler und Unternehmer Tim Macmillan etwa hundert Jahre nach Muybridges berühmten Studien an der Universität Pennsylvania dessen Aufnahmeverfahren abwandelte und durch Entwicklung der Time-Slice-Technik eine neue Form der Zeiterfahrung ermöglichte.

1. Die Perspektivierung des Raumes

1.1 Perspektive als Standpunkt

Der Begriff der Perspektive hat im Wesentlichen zwei Bedeutungen, die normalerweise an Verhältnissen des Raumes entwickelt werden. Perspektive meint einerseits den Standpunkt, von dem aus man einen Gegenstand beobachtet. Es gibt im Alltag aufgrund unserer perzeptiven Konstitution nur einen einzigen Ort, von dem aus wir zu einem bestimmten Zeitpunkt Beobachtungen anstellen können. Die Alltagssprache belegt diese verschiedenen *Blickwinkel* mit metaphorisierenden Wendungen, so reden wir von einer Frosch-, einer Kavaliere- oder einer Vogelperspektive. Einfache Techniken, wie die des Spiegels und die des Prismas, irritieren uns, weil sie den Blick umlenken und ihm eine andere Perspektive, einen anderen Standpunkt, geben.

1.2 Perspektive als Organisation einer Ansicht

Perspektive meint aber auch die Organisiertheit eines Bildes bzw. die Erscheinungsform einer bestimmten Ansicht. Durch optische Linsen, verschiedene Objek-

tive können wir die Perspektive variieren und an unsere Wünsche anpassen, in der Fotografie beispielsweise durch Wechsel von einem Weitwinkel- zu einem Teleobjektiv. Das Weitwinkelobjektiv verkleinert den Raum und zieht ihn zusammen, der Raum rückt von uns weg. Das Teleobjektiv hingegen vergrößert den Raum, verringert die Distanzen, so dass wir Fernes so anschauen können, als sei es nah. Es verändern sich also die innerbildlichen Relationen, die (vorgestellte) Entfernung der Objekte zueinander.²

Mit der Perspektive wird auf das Ausmaß der Tiefenstaffelung Einfluss genommen, man spricht deshalb auch von einer perspektivischen Verkürzung. In der Kunstgeschichte gibt es eine umfangreiche Literatur zur zeichnerischen Rekonstruktion der perspektivischen Verhältnisse auf die zweidimensionale Fläche, angefangen mit Leon Battista Albertis *Trattato della pittura*, Brunelleschis Experimenten zur Zentralperspektive in Florenz bis zu Panofskys berühmter Studie „Die Perspektive als symbolische Form“³. Karten und verschiedenste optische Geräte lassen es heute zu, Ansichten zu verändern, zu schematisieren und sie in ein kommentierendes Zeichensystem zu überführen. Die Perspektivierung des Raumes gehört zum Alltag dazu und prägt unsere Vorstellungen längst, keine Infrastruktur und kaum ein kulturelles Erzeugnis kommt ohne sie aus.

2. Die Perspektivierung der Zeit bei Eadweard Muybridge

Demgegenüber ist die Perspektivierung der Zeit eine vergleichsweise neue Entdeckung, ich möchte ihre Eigenart kurz am Beispiel von Eadweard Muybridges Chronofotografien beschreiben. Kennzeichnend für diese Studien ist, dass hier zum ersten Mal mit fotografischen Mitteln der Versuch unternommen wurde, Vorgänge und Bewegungsabläufe systematisch darzustellen. Dabei machte Muybridge bereits, wenn auch nur ansatzweise und zaghaft, von der Möglichkeit der temporalen Perspektivierung Gebrauch.

2.1 Multiperspektivische Ansichten temporaler Abläufe

Muybridge integrierte seine Modelle in eine Anordnung von Kameras, welche mit einem elektrischen Taktgeber verbunden wurden. Ganze Bewegungen zeigt er doppelt, sogar dreifach, aus unterschiedlichen räumlichen Positionen. Meistens stehen die Blickachsen nach dem Prinzip eines Koordinatensystems senkrecht aufeinander, so dass wir einen multiperspektivischen Überblick über das Geschehen bekommen, dem nichts mehr im Alltag entspricht. Es werden dem Betrachter mehrere chronofotografische Reihen eines einzigen Bewegungsverlaufs gezeigt, und es liegt an ihm, diese abzugleichen und miteinander zur Deckung zu bringen. Kommentare von Muybridges Zeitgenossen zeigen, wie irritierend die chronofotografischen Serien damals wirkten, weil man es noch nicht verstand, diese Aufnahmen zu *lesen* und als Rekonstruktionen eines *einigen* Vorganges aufzufassen.

Die abstrakte Ordnung, in der die Bilder zueinander stehen, ist nicht zu sehen, sondern kann nur intellektuell erschlossen werden. Die Fotoserie eines laufenden Hundes kann als Beispiel hierfür dienen. Diese Serie, *Maggie galloping* (Plate 709),⁴ zeigt zwei Zeitreihen (Zeitperspektiven) eines einzigen Vorgangs; wir beobachten die Hündin von der Seite und von hinten bei ihrem Lauf. Die zwei mal zwölf Bilder sind *maschinell* generiert. Zwar lassen sie mehrere Varianten des Lesens zu, dennoch ist es offensichtlich, dass sie in einer *Logik* zueinander stehen, welche nahe legt, die Zeitreihen durch Vergleich von Merkmalen in einen Zusammenhang zu setzen; also die beiden Perspektiven in einen einheitlichen Raum und eine einheitliche Zeit einzuordnen. Eine in sich stimmige Zeit wird hier nicht präsentiert, sondern sie wird in einem Interpretationsprozess vom Rezipienten erst aktiv hergestellt, jedes Moment wird durch eine fotografische Dublette dargestellt.

Ein Vorgang wird in Perspektiven zerlegt, die einander ergänzen, haben wir einmal die Ordnung hinter diesen verschiedenen Ansichten und Zeitreihen verstanden, so bekommen wir einen Überblick sowohl der räumlichen wie auch der zeitlichen Strukturen. Wie Muybridge selber sich 1898 in einem Vorwort äußert, liegt die Zukunft seiner Darstellungsform darin, eine dreidimensionale, illusionistische Kopie der Welt zu erzeugen, in naher Zukunft schon könne man eine Oper aufzeichnen und mittels stereoskopischer Technik sogar dreidimensional wiedergeben.⁵

2.2 Zeitperspektivierung als Veränderung der zeitlichen Organisation von Abläufen

Muybridge perspektiviert die Zeit aber auch im Sinne der zweiten angesprochenen Bedeutung, indem er die Organisiertheit des zeitlichen Verlaufs ändert. Jede einzelne Reihe seiner Kameras fasst das zu fotografierende Objekt ein und präjudiziert durch die Position bereits dessen verschiedene Bewegungsstadien. So schnell das Modell auch laufen mag, die aneinander gekoppelten Kameras nehmen jede seiner Körperstellungen bereits vorweg. Gunnar Schmidt hat in seinem Aufsatz „Zeit des Ereignisses – Zeit der Geschichte“⁶ gezeigt, wie weitreichend die historischen Parallelen zu anderen Betrachterordnungen sind, so dass man hier den foucaultschen Begriff des *Dispositivs* benutzen sollte. In dieses Dispositiv wird die Bewegung integriert und durchmustert. Die kontinuierliche Bewegung wird in Stadien und Bewegungsposen aufgelöst, die im einzelnen Bild erscheinen. Die Zeit wird indirekt durch die Abstände zwischen diesen Bewegungsposen dargestellt. Dieses approximative Verfahren lässt es zu, den Zeitmaßstab beliebig zu ändern, die Zeit zu perspektivieren, indem die Taktung der Fotoapparate variiert wird. Durch Verkleinerung der zeitlichen Abstände wird ein Vorgang gedehnt, so dass schnelle Bewegungen bzw. besondere Bewegungsstile besser hervortreten.

Die fertigen Bilderreihen umgrenzen die nicht abgebildete Bewegung so exakt, dass diese vom Betrachter ergänzt wird, die Zeit läuft so als eine zweite Bedeutungsschicht stets mit, sie ist der Untergrund, von dem aus die einzelnen Fotos verstanden werden können. Muybridge durchpaust mit seinen Fotos die Zeit, wie die Prägung einer Münze durchscheint diese in den Lücken zwischen den Fotos. So verwandelt Muybridge das Medium der Raumdarstellung, die Fotografie, in eines der Zeitdarstellung, den Film. Wie sehr Muybridge bereits filmische Prinzipien, Gestaltungsformen und sogar Motive vorwegnahm, zeigt sich in der Animation bzw. Reanimation der Fotografien. Muybridge selber hatte seine Fotografien auf eine Glasscheibe kopieren lassen und diese dann umständlich mit dem Zoopraxiskop in Bewegung versetzt. Eleganter wirkt der Eindruck, den Virgilio Tosi von Muybridges Fotoserien vermittelt, wenn er sie in seinem Kompilationsfilm *The Origins of Cinema. The Pioneers* (1989) mit heutigen Mitteln darbietet.

2.3 Eindringen in neue Bereiche des Sichtbaren durch Dehnung der Zeit

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es Muybridge in erster Hinsicht darum ging, das menschliche Wahrnehmungsvermögen mit Mitteln der Fotografie zu steigern und zu verbessern. Zwar kann auch er nicht davon absehen, dass wir die Welt *perspektivisch* gegeben haben, jede seiner Kameras zeigt für sich genommen auch nur einen Ausschnitt, allerdings ergänzen die systematisch aufeinander abgestimmten Ansichten einander so, dass all jene verdeckten Bereiche von anderen Ansichten aus einsehbar werden. Er versucht, die einzelnen Ansichten so gegeneinander abzugleichen, dass sich eine totalisierende Darstellungsform ergibt, welche zeitliche Abläufe vollkommen verfügbar hält.

Durch die Manipulation des zeitlichen Maßstabs ist es zudem möglich, die für das menschliche Auge zu schnellen oder zu komplizierten Bewegungen fotografisch festzuhalten. Jeder Bewegungsvorgang kann in beliebig viele Einzelschnitte zerlegt werden, so dass sich jede noch so unbedeutende Geste abzeichnet und sogar der aufgewirbelte Staub auf dem Fotomaterial seine Spuren hinterlässt. Muybridge dringt mit seiner Variante der Chronofotografie in neue Bereiche des Sichtbaren vor.

Was das seinen Studien zugrunde liegende Zeitkonzept angeht, reproduziert er fast ausnahmslos die alltägliche Vorstellung einer metrischen, sukzessiv verlaufenden, homogenen Zeit. In keiner Serie hat Muybridge die Intervalle zwischen den Bildern variiert, wie es seine Aufnahmetechnik erlaubt hätte. Auch bedeutet eine *räumliche* Differenz meistens einen *zeitlichen* Fortschritt – von Bild zu Bild vergeht die gleiche Zeit. Ein starres System also schränkt eben jene Freiheitsgrade ein, die seine Anordnung schuf. Mit der aufkommenden Kinematografie hat man dieses Modell in eine Technik übersetzt. Es dauerte lange, bis man dazu kam, die Vorteile dieses Verfahrens wieder zu entdecken. Die umständlich erscheinende Reihung von Kameras vereinigt die Möglichkeit der Fotografie, auf jedes einzelne

Foto Einfluss nehmen zu können, mit denen des Films, Bewegung aufzuzeichnen. So stellt diese Hybridtechnologie keine bloße *Vorstufe* zur Kinematografie dar, sie weist auch über diese hinaus, insofern sie nämlich ästhetische Wahrnehmungsformen erschließt, die uns mit der Filmkamera nicht zugänglich sind.

Muybridge selber war sich dieser alternativen Wahrnehmungsformen durchaus bewusst, seine Serie *Spanking a child* (Plate 527) zeigt dies.⁷ Diese Serie bricht mit der ansonsten sehr konsequent durchgehaltenen systematischen Darstellung der Bewegung. Muybridge zeigt in drei mal sechs Bildern eine nackte Frau, die einem Kleinkind einen Klaps auf den Po geben will. Anstatt den Vorgang in einander folgende Einzelstadien aufzuteilen, löst Muybridge alle Kameras zur gleichen Zeit aus und bietet jeweils ein einziges Moment aus unterschiedlichen *räumlichen* Ansichten dar, die ringförmig um das Modell angeordnet sind. Man übersieht es leicht, aber der Blick gleitet um die posierenden Körper herum, *ohne* dass Zeit vergeht. Nur durch eine geringfügige Veränderung der Parameter erschließt sich der Wahrnehmung ein vollkommen unverstandener und neuartiger Bereich, es wird eine Wahrnehmungsform erzeugt, welche vom Alltag vollkommen enthoben ist, weil die Zeit stillsteht.

Erst viel später, Anfang der achtziger Jahre, wurde diese alternative Konzeption zeitlicher Darstellung von dem britischen Medienkünstler Tim Macmillan weiterentwickelt.⁸ Diese Technik wird als Time-Slice-Verfahren bezeichnet, einige von Macmillans Arbeiten möchte ich im Folgenden thematisieren.⁹

3. Muybridges Dispositiv und das Time-Slice-Verfahren Tim Macmillans

Mit heutigen Produktionsmöglichkeiten lassen sich hunderte Kameras gleichzeitig auslösen, so dass ein ganzer Ring von Ansichten um das Objekt herum läuft. Dazu werden die Bilder mit Computerunterstützung gemorpht und in ihrer Helligkeit aufeinander abgeglichen, so dass die fehlenden Zwischenstufen künstlich erzeugt werden können und die Bewegungssequenz flüssiger erscheint, eventuell versieht man sie sogar noch mit Trickeffekten. So wird der Eindruck erweckt, als bewegten wir uns im Raum, obwohl doch keine Zeit vergeht. Ein plastischer, dreidimensionaler Schnappschuss entwickelt sich vor unseren Augen, der auf eine merkwürdige Weise von der Zeit entbunden ist.

3.1 Gedankenexperimente und frühe Überlegungen zum Stillstand von Zeit: Lessing, Kant, Hegel

Diese unheimliche, weil in sich paradoxe, Wahrnehmung ist keineswegs neu. Schon in der Bibel wird in der Apokalypse des Johannes eine entsprechende Szene erwähnt, wenn ein Engel sagt, *fortan solle keine Zeit mehr sein* (Offenbarung 10, Vers 6), Lessing ist in seinem *Laokoon* von dem Moment fasziniert, in dem der

Bildhauer seinen Helden hat erstarren lassen,¹⁰ Immanuel Kant hat sie in seinem Artikel „Das Ende aller Dinge“¹¹ in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen gestellt und Hegel erwähnt in den *Vorlesungen über die Ästhetik* einen Trompeter Hüon, welcher der Erzählung nach mit seinem Signal jegliche Bewegung eingefroren haben soll.¹²

3.2 Kants Aufsatz „Vom Ende aller Dinge“ (1794). Die Zeitlichkeit der Einbildungskraft

Weil Kant am ausführlichsten auf dieses Moment des Stillstands zu sprechen kommt, möchte ich auf seine Position detailliert eingehen. Er fragt in dem 1794 in der Berlinischen Monatsschrift zuerst publizierten Aufsatz, ob man sich ein Ende der *Zeit*, einen Stillstand derselben, überhaupt vorstellen könne, er schreibt:¹³

Daß aber einmal ein Zeitpunkt eintreten wird, da alle Veränderung (und mit ihr die Zeit selbst) aufhört, ist eine die Einbildungskraft empörende Vorstellung. Alsdann wird nämlich die ganze Natur starr und gleichsam versteinert: der letzte Gedanken, das letzte Gefühl bleiben alsdann in dem denkenden Subjekt stehend und ohne Wechsel immer dieselben. Für ein Wesen, welches sich seines Daseins und der Größe desselben (als Dauer) nur in der Zeit bewußt werden kann, muß ein solches Leben, wenn es anders Leben heißen mag, der Vernichtung gleich scheinen: weil es, um sich in einen solchen Zustand hineinzudenken, doch überhaupt etwas denken muß; Denken aber ein Reflektieren enthält, welches selbst nur in der Zeit geschehen kann.

Die Einbildungskraft also, jenes Vermögen, welches uns „einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung“¹⁴ vorstellen lässt, wie es in der *Kritik der reinen Vernunft* heißt, gerät in einen Widerspruch zu sich selber, sie kann sich nicht außerhalb der Zeit setzen, weil sie selber *zeitlich* strukturiert ist. Stellt sich bei dem erhabenen Gegenstand noch eine Versöhnung ein, welche in der *Kritik der Urteilskraft* als ein „rührendes Wohlgefallen“¹⁵ beschrieben wird, weil eben die Grenzen der Einbildungskraft in einem zeitlichen Progress erfahren werden, so bricht die Stillstellung der Zeit mit der Einbildungskraft überhaupt. Es ist nicht nur die schiere Größe, welche die Grenzen der Einbildungskraft übersteigt, es ist die Vorstellung als solche.

3.3 Time-Slice-Aufnahmen und die Paradoxie stillstehender Zeit

Das Ende der Zeit – und damit das Ende aller Dinge – kann nicht, noch nicht einmal annäherungsweise, gedacht werden, und es ist dennoch diese provokante Behauptung, welche mit jeder Time-Slice-Aufnahme gemacht wird. Denn hier wird unserer Wahrnehmung etwas gezeigt, was unsere Einbildungskraft nicht

nachvollziehen kann, deshalb – glaube ich – erregen diese Bilder sofort unsere Aufmerksamkeit. Das *Undenkbare* und noch nicht einmal in unserer Phantasie Vorstellbare wird durch die Kinematografie veranschaulicht. Es wird ein sinnlicher Beweis erbracht, dass die Einbildungskraft eben zu etwas nicht in der Lage ist, was die technisch armierte Wahrnehmung offenbar kann.

Es setzt ein produktiver Widerstreit ein, der nicht im Subjekt versöhnt wird, sondern der in ein Zugeständnis mündet, dass technisch etwas Neues visualisiert wird. Und so führt jede solche Time-Slice-Aufnahme die Wahrnehmung über sich selber hinaus und tastet die Grenzen der Vorstellung neu ab. In der kinematografischen Zeit, also einer *Zeit in der Zeit*, steht alles still, obwohl sich unser Blick durch die Modelle hindurch bewegt. Wir müssen unsere am Alltag gewonnenen Überzeugungen und die gemachten Erfahrungen überprüfen, weil sie nicht dazu taugen, diese filmische Welt zu verstehen. Wer gewohnte Maßstäbe anlegt, wird diese Aufnahmen als bloße Tricks, als Effekte abtun müssen. Wer sich allerdings auf sie einlässt, wird zugeben, dass wir uns in einer neuen Welt bewegen, einer Natur zweiten Grades, die uns eine neuartige Erkenntnisform erschließt. Paradox sind diese Aufnahmen, weil sie vom Betrachter verlangen, die filmische Zeit als *stillstehend* zu denken, während sich doch gleichzeitig die eigene Perspektive um die Objekte herum bewegt. Wir können nicht anders, als die Aufnahmen zu verzeitlichen, dennoch ist offenkundig, dass selbst Tropfen in der Luft gefrieren, also eben jene Lesart dem filmischen Raum unangemessen ist.

Durch dieses Verfahren werden Zeit und Raum voneinander getrennt; während die Objekte am Nullpunkt der Zeit verharren, ihnen also lediglich eine Existenz im Raum zukommt, können wir uns bewegen, so dass der Betrachter die Zeit mit sich führt und sein Zeiterleben sich intensiviert. Wo normalerweise mit Interrelationen von Zeit gearbeitet wird, wie in der Montage, der Betrachter also fortwährend dazu aufgefordert wird, die vergehende Zeit im Film mit seiner eigenen in Bezug zu setzen, zieht das Time-Slice-Verfahren eine klare Trennlinie. Im Film gibt es keine Veränderung, der filmische Raum ist in sich mortifiziert, außerhalb desselben allerdings projizieren wir Zeit in diesen stillstehenden Raum permanent hinein. Die 360-Grad-,Kamerafahrt‘, in welcher die Aufnahmen oft präsentiert werden, hält diesen paradoxen Eindruck aufrecht. Nur durch die Bewegung unseres Blicks erfahren wir, dass alle Zeit ein Ende gefunden hat.

Wir flanieren durch eine präparierte, museale Welt, in der das Leben stockt und in welcher die Alltagsposen der Passanten nur noch an ihre Verrichtungen erinnern. Im besten Sinne besichtigen wir eine Welt, die uns fremd geworden ist, eine Welt, die eine Pause eingelegt hat. Diese Operation verleiht jeder noch so banalen Szenerie *ein utopisches Moment*, weil die Szenerie zum vollkommenen Gegenstand unserer Wahrnehmung gemacht wird und wir *nichts* verpassen. Mit der Zeit wird die Beschränktheit unserer Sicht aufgehoben, die Fiktion eines auktorialen Beobachters tritt an deren Stelle.

3.4 Illusionistische Kontextualisierung in der Werbung und im Erzählkino

Meistens wird das Verfahren *illusionistisch* eingebunden, es wird daher nicht in seiner Fremdheit gezeigt, die einzelnen Bilder werden korrigiert und geglättet, so dass sich die Szenerie kaum mehr von der mit einer normalen Filmkamera aufgezeichneten unterscheidet. Dazu werden diese Sequenzen meistens in eine Spielhandlung eingefügt, häufig platziert man eine Art von Leitfigur im Bild, welche uns eben jene Identifikation mit dem filmischen Raum gestattet, von welcher das Verfahren gerade distanziert. Filme wie *Wing Commander* (1998) oder *The Matrix* (1998) nutzen die Technik als *Effekt*, welcher die Handlung gerade in den Momenten höchster Spannung anhält. Ähnlich wie im Action-Kino die Zeitlupe eingesetzt wird, um den unvermeidlichen Tod einer Figur hinauszuzögern, beispielsweise in Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1968), so unterbricht die Stillstellung der Zeit auch hier die Narration. Die Kausallogik wird für Momente aufgehoben und das Unglück hinausgezögert. Den realen Verhältnissen wird ein kurzer Aufschub gewährt, das Unvermeidliche, das in der Luft stehende Projektil, der Zusammenstoß mit einem Fahrzeug wird dadurch nicht abgemildert. Die Bullet-Time, wie die Gebrüder Wachowski das Time-Slice-Verfahren auch nennen, währt selber nur Sekunden, sobald die Zeit – und mit ihr die Handlung – weiterläuft, erleben wir die folgenden Momente umso intensiver.

3.5 Weitere Kontextualisierungsformen des Time-Slice

Gerade in der Werbung nutzt man das Verfahren auch zur Illustration von Abläufen, das Anhalten der Zeit schafft Freiraum für Kommentare, die Platzierung einer Grafik, die Überlagerung mit wissenschaftlichen Diagrammen wirkt nicht aufgesetzt und lässt sich einfacher in das Bild einarbeiten.¹⁶ Zudem verspricht die schon für Muybridge angesprochene totalisierende Qualität eine Übersicht aller Aspekte, es irritiert da kaum mehr, wenn auch eine Röntgenaufnahme sich mit dem Körper überlagert.

Durch die ungewohnte Anordnung der Kameras werden aber auch neuartige Wahrnehmungsweisen möglich, selbst ohne aufwendige Nachbearbeitung. Der Filmemacher kann beispielsweise eine Form von immateriellem Blick generieren, weil die Kameras jeweils vor und hinter dem Hindernis aufgebaut werden können.¹⁷ Die in Bewegung gesetzten Einzelbilder vermitteln so den Eindruck einer Fahrt durch Wände und Objekte hindurch. Prinzipiell lassen sich die Kameras vertikal anordnen, so dass man den Eindruck eines Schwebens und einer Enthobenheit von der Schwerkraft hat. Und dort, wo die Grenzen einer normalen Filmkamera liegen, nämlich bei der Belichtungszeit des *einzelnen* Bildes, es kann nicht länger als 1/24 Sekunde in einer Stellung bleiben, erweitert das Time-Slice-Verfahren den kinematografischen Blick. So werden auch Langzeitbelichtungen

generiert, die sich bewegen. Dunkle Szenerien, die Nacht kann gezeigt werden, ohne dass eine besondere Ausleuchtung erfolgen müsste.

4. Resümee: Chronofotografie, Time-Slice und die Welt im Schaukasten

Zu Beginn habe ich Muybridges Fotoserien mit dem Begriff der Zeitperspektive zu charakterisieren versucht, ich meine, dass auch Macmillans Bilder deshalb eine ästhetische Wirkung entfalten, weil sie mit solch einer Form der Perspektivierung arbeiten. Während Muybridge die temporalen Perspektiven *dehnt*, werden die Bewegungen von Macmillans Modellen *entzeitlicht*, sie heben sich von jeder Art temporaler Perspektive ab, man kann daher von einer Entperspektivierung der Zeit sprechen. Die so dargestellten Szenerien bekommen *skulpturalen Charakter*. Wie eine Skulptur keine zeitliche Gliederung aufweist, weil diese erst vom Betrachter an sie herangetragen wird, so wandelt sich die gesamte Welt in eine riesige, begehbare Skulptur, eine Art raumzeitlicher Installation um. Die Zeit und ihre Konfiguration wird in räumliche Verhältnisse und Stellungen übersetzt.

Die Menschen werden vom Time-Slice-Verfahren überrascht, ihre Gesten erstarren in unmöglichen und ungewollten Posen. Ihre Körperhaltungen sind nicht ausgesucht wie die von Bildhauern geschaffenen, sie sind zufällig dokumentiert. Jede Pose wirkt unnatürlich und ungelenkt, es ist ein Akt von Gewalt, wenn die Zeit stillsteht. Anstatt auf einen *fruchtbaren Augenblick* hin zu tendieren, wie dies Lessings Theorie für die Skulptur verlangt, eröffnet das kinematografische Verfahren des Time-Slice Augenblickspotenziale, die in alle Richtungen tendieren. Sie werden nicht von einem künstlerischen Subjekt gestaltet, vielmehr bleiben die Intentionen in all ihrer Vielheit und Widersprüchlichkeit stehen. Wie durch einen Schaukasten blicken wir auf die Welt herab, Schaufensterpuppen gleich bleiben die dargestellten Körper in einer einzigen Haltung stehen. Wir wandeln durch Gebäude und die Natur wie durch die Auslagen eines Kaufhauses, selbst die spontanste Geste wird so genau angeblickt und untersucht, bis sie arrangiert und gesetzt erscheint. Doch einen Zusammenhang des Ganzen, wie ihn die klassische Skulptur noch fordert, ergibt sich daraus nicht. Die Szene ist zerstreut und in tausende Nuancierungen aufgesplittet.

Weil der Time-Slice-Fotograf die Anordnung bloß *einrichtet*, aber auf das Ergebnis nur durch nachträgliche Auswahl Einfluss nimmt, ist seine Kunst eine, die keinen gewöhnlichen Betrachter mehr kennt. Selbst der Kameramann hat während der Aufzeichnung keinen Überblick über das Geschehen. Und der Rezipient steht nicht im Mittelpunkt der Aufnahmen, sondern er blickt gleichsam von der Peripherie her auf die Objekte und ist auf die Fahrt durch den Raum angewiesen, damit sich eine plastische Vorstellung der Gegebenheiten bilden kann.

Diese undefiniertheit unserer eigenen Sicht lässt uns die Szenen unbefangen, distanziert betrachten. Die dargestellten Menschen sind enthoben von moralischen

Vorstellungen und von Konventionen. Es gibt keine Handlungen in dieser Welt, der Mensch wird zum bloßen Schauobjekt. Jedes Detail können wir untersuchen, und es bereitet uns ein Vergnügen, die Szenerien zu besichtigen, wohl auch deshalb, weil wir wissen, dass es nur die filmische Zeit ist, welche stillsteht.

Anmerkungen:

- ¹ Ich gehe in meinen Ausführungen nicht auf die Etymologie und die unterschiedlichen philosophischen Verwendungsweisen des Begriffs ‚Zeitperspektive‘ ein, sondern versuche stattdessen eine systematische Klärung der Bedeutung. Als der erste mir bekannte Autor spricht Edmund Husserl von einer *zeitlichen Perspektive*, wichtige Bedeutungsnuancierungen erfährt er bei Roman Ingarden und Jean Epstein (Husserl, Edmund: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Tübingen: Niemeyer 1980, S. 387-388; Ingarden, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1968, S. 95-127; Epstein, Jean: „Dramaturgie dans le temps“. In: Ders.: *Écrits sur le cinéma*. 1921-1953, Bd. 2. Paris: Seghers 1975, S. 89-93).
- ² Zum Begriff der Perspektive siehe auch Paul, Harry (Hg.): *Lexikon der Optik*. Heidelberg: Spektrum 1999, Bd. 2, S. 152-155 und Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Enzyklopädie Philosophie*. Hamburg: Meiner 1999, Bd. 2, S. 998-1006.
- ³ Panofsky, Erwin: „Die Perspektive als symbolische Form“. In: Ders.: *Deutschsprachige Aufsätze II* / Karin Michels (Hg.); Martin Warnke (Hg.). Berlin: Akademie 1998, S. 664-757.
- ⁴ Ich folge Muybridges eigener Nummerierung der Serien (Muybridge, Eadweard: *Muybridges Complete Human and Animal Locomotion* / Introduction by Anita Ventura Mozley, Vol. I-III. New York: Dover 1979).
- ⁵ Muybridge, Eadweard: „Preface (to the original edition)“. In: Ders.: *Animals in Motion*. New York: Dover 1958, S. 16. Zu Muybridges Werk siehe Schnelle-Schneyder, Marlene: *Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert*. Marburg: Jonas 1990 und Solnit, Rebecca: *Motion Studies*. London: Bloomsbury 2003.
- ⁶ Schmidt, Gunnar: „Zeit des Ereignisses – Zeit der Geschichte“. In: Immanuel Chi (Hg.); Susanne Düchting (Hg.) et al. : *ephemer_temporär_provisorisch*. Essen: Klartext-Verlag 2002, S. 175-196.
- ⁷ Den Hinweis auf die abweichende Darstellungsform, die sich auch auf Plate 487 zeigt, verdanke ich Braun, Marta: „Muybridges Scientific Fictions“. In: *Studies in Visual Communication*, 1984, Vol. 10, Nr. 3, S. 14.
- ⁸ Diese Angaben macht Tim Macmillan auf seiner Homepage (<http://www.timeslicefilms.com>, 22.3.2003).
- ⁹ Zur Verwendungsweise im Film vgl. Demopoulos, Maria: „Blink of an Eye“. In: *Film Comment*, 2000, Nr. 3, S. 34-39 und Schmidt: „Zeit des Ereignisses“, S. 177-179.
- ¹⁰ So heißt es: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. [...] Wenn Laokoon also seufzt, so kann ihn die Einbildungs-

kraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichem, folglich uninteressantem Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.“ (Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon*, Lessings Werke in fünf Bänden, Bd. 3. Weimar: Volkerverlag 1959, S. 179).

- ¹¹ Kant, Immanuel: „Das Ende aller Dinge“, in: Ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1*, Werkausgabe Bd. XI. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 173-190.
- ¹² Hegel schreibt zur Skulptur: „Der Geist als Inneres muß die Glieder total durchdringen und diese ebenso den Geist und seine Bestimmungen als den eigenen Inhalt ihrer Seele in sich aufnehmen. Was endlich näher die *Art* der Gebärde angeht, welche die Stellung in der idealen Skulptur auszudrücken beauftragt werden kann, so geht schon aus dem, was wir früher ausführten, hervor, daß es nicht die schlechthin veränderliche, augenblickliche Gebärde sein darf. Die Skulptur muß nicht so darstellen, wie wenn Menschen durch Hüons Horn mitten in Bewegung und Haltung versteinert oder gefroren wären. Im Gegenteil muß die Gebärde, obgleich sie auf ein charakteristisches Handeln allenfalls hindeuten kann, doch nur ein Beginnen und Zubereiten ausdrücken, eine Intention, oder sie muß ein Aufhören und Zurückkehren aus der Handlung zur Ruhe bezeichnen. Die Ruhe und Selbständigkeit des Geistes, der die Möglichkeit einer ganzen Welt in sich schließt, ist das für die Skulpturgestalt Gemäßeste.“ [Hervorhebungen im Original, Anm. A.B.] (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*, Bd. 2. Berlin: Aufbau 1965, S. 122-123).
- ¹³ Kant: „Ende aller Dinge“, S. 183/4.
- ¹⁴ Ders.: *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Bd. III.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 148.
- ¹⁵ Ders.: *Kritik der Urteilskraft*, Werkausgabe Bd. X. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 174.
- ¹⁶ Siehe dazu die von Macmillan produzierten Werbespots, beispielsweise „Lilly. Answers that Matter“ (2002) und „Nido. Calcium“ (2002). Zu allen Arbeiten siehe Tim Macmillans Homepage.
- ¹⁷ Macmillan hat dies in seiner Arbeit „London Static“ (2002) gezeigt.

Annette Deeken

Privater Dokumentarismus, die Schattenseite der Bildindustrie

Der Amateurfilm scheint, gemessen am Highway der Kinoindustrie, auf einer Seitenstraße der Medienwelt zu liegen. Zumindest wenn man nicht an die quantitativen Dimensionen von Umsatzzahlen und Profitraten oder an die Myriaden belichteter Filme denkt, sondern wenn man seinen Status innerhalb der Medienwissenschaft betrachtet, die diesen speziellen Anwendungsfall von Kino und Film bislang weitgehend ignoriert hat.

Eine Definition von Amateurfilm lautet: „Alle nicht berufsmäßig und nicht kommerziell hergestellten Filme fallen in diese Kategorie.“⁴ Dass diese – wie alle Definitionen des Stichwortes – ex negativo formuliert, ist kein Zufall, sondern hat seinen spezifischen Grund in der mitgedachten Struktur, dass Film und Kino als profitables Geschäft eingerichtet sind. Ob ausgesprochen oder nicht, im Hintergrund wirkt die milliardenschwere Unterhaltungsmaschinerie, zu der sich die Kinoindustrie als Traumfabrik und Profitcenter entwickelt hat. Gleichwohl ließe sich diese grundlegende binäre Opposition² von Professionalismus und Amateurstatus folgendermaßen etwas plastischer skizzieren:

1. Amateurfilme sind low-cost-Existenzen. Da sie weder von kapitalkräftigen Gesellschaften produziert werden noch deren Vertriebswege nutzen können, sind sie vom klassischen Rezeptionsort Kino ausgeschlossen.
2. Amateurfilme sind Resultate der Freizeitindustrie. Da er in der ökonomischen Konkurrenz nicht mithalten kann, bleibt der Amateurfilmer auf seine individuellen Möglichkeiten verwiesen.
3. Amateurfilme entstehen in der Privatsphäre. Die sekundären Modi, mit denen sich ein Film im öffentlichen Erscheinungsbild bemerkbar macht [Zensurkarten, Filmförderung, Zuschauerstatistiken, Filmkritiken etc.], sind vergleichsweise rar.
4. Amateurfilme bieten einen großen Freiraum, denn wann, was und wie gefilmt wird, fällt weitgehend in die individuelle Entscheidungsbefugnis – womit Autorschaft eine zentrale Rolle spielt.
5. Amateurfilme heben das System der Arbeitsteilung komplett auf; Funktionen wie Kamera, Regie, Schnitt und Vertonung finden meist sogar in Personalunion statt.

6. Amateurfilme sind mehr oder minder Unikate. Zumindest werden sie, da kein Verleih je diese Werke anfordert, höchst selten in Form von Kopien in Umlauf gesetzt.

7. Amateurfilme werden an diskreten Orten vorgeführt: Im Heimkino, im Internet, in Kneipen, gelegentlich auch in Museen – also an Orten, die nicht ausschließlich dem Filmkonsum verschrieben sind.

Alle diese Bestimmungen treffen in modifizierter Form auch auf die Amateurfotografie zu, weshalb ich vorschlagen würde, eher den Begriff »private Bildpraxis« zu verwenden. [Diese Sprachregelung hätte überdies einen moralischen Mehrwert, weil sie ihrem Forschungsgegenstand neutraler begegnet als die pejorativ besetzte Rede vom Amateur.] Dass der Charakter der umrissenen Bildpraxis privater Natur ist, impliziert auch: Produktion und/oder Konsumtion und deren historische Überlieferung finden hinter verschlossenen Türen statt. Womit die schwierige Materiallage angedeutet wäre für diejenigen, die sich diesem Forschungsgegenstand widmen wollen. [Welche Archive sammeln überhaupt Amateurfilme? Nach welchen Kriterien? Wann wandert ein privater Film denn ins Archiv? etc.]

Wenn die einzelnen Amateurfilme auch nicht in kommerzieller Absicht hergestellt wurden und werden, so sind sie doch ein ökonomisch bedeutendes Produkt der Filmindustrie und Gerätehersteller. Entstehen und sich entfalten konnte der Amateurfilm immer nur als Bezugsgröße, in Abhängigkeit von den Entscheidungen des produzierenden Kapitals.

Für die Industrie wiederum sind Amateure nur dann interessant, wenn sie in möglichst großen und kaufkräftigen Massen auftreten. Insofern erweist sich der Amateurfilm als ebenso kommerzielle und milliardenträchtige Veranstaltung wie die Traumfabriken. Nur die Rolle des Käufers ist eine andere, da der Amateur nicht Eintrittskarten, sondern Rohfilm, Chips oder Bänder, Kameras, Projektoren und Zubehör kauft.

Die private Filmproduktion hat in diesem Kontext die Bedeutung von Konsumtion. Ob aus der teuer bezahlten Ausrüstung je etwas Ansehbares oder Ansehnliches wird, interessiert aus der Sicht der Industrie nicht. Auch dies ein Unterschied zur professionellen Praxis.

Mediengeschichte und Materialschlacht

Die Fachliteratur zum Thema bevorzugt überwiegend einen medientechnischen Blick. Die Geschichte des Amateurfilms schreibt sich aus dieser Perspektive als eine Abfolge der apparativen Kamera- und Projektionstechniken.³ Der Schlüsselbegriff für diese oft ausgreifend exekutierte Materialschlacht heißt Format, womit die Breite des Zelluloidbandes gemeint ist. Die binäre Opposition von Beruf und Amateur findet auf dieser technischen Ebene ihren scheinbar unschlag-

baren Beweis: Als professionell gilt ein 35mm-Filmband; alle geringeren Breiten werden Schmalfilm genannt und sollen angeblich das Reich des Amateurfilms ausmachen.⁴ So schön es auch klingt, eine Demarkationslinie förmlich in Millimetern auszudrücken, stichhaltig ist diese Sichtweise nicht, denn haben nicht die „Kriegsberichter“ im 2. Weltkrieg die Bilder einer 16mm-Kamera ins Kino gebracht? Und haben nicht bis Anfang der dreißiger Jahre betuchte Amateure auf 35mm gedreht?

Umgekehrt spricht viel für die Annahme, dass die Lumières den »Cinématographe«, analog zur zeitgenössischen Mode der Knipserei, als reines Amateurgerät auf den Markt bringen wollten. Die erste deutsche Amateurfilmkamera übrigens kam 1898 von Oskar Meßter heraus, der „Amateur-Kinetograph“. Die Konstruktion, schrieb Messter, „entspricht den Ansprüchen der Herren Amateure vollkommen, da Jedermann, der Elementar-Kenntnisse in der Photographie besitzt, mit diesem Apparat kinetographische Aufnahmen machen kann.“ Sein Format war der 35mm-Film, das auch die »Olywood« von 1928 noch verwandte.

Die endgültige Scheidung von professionellem Kinofilm versus Amateurfilm ist keine Frage der Formate, auch wenn 1925 die Industrie einen entscheidenden Einschnitt vornahm, als Pathé mit dem 9,5mm-Format und Eastman Kodak mit dem 16mm-Film in Deutschland herauskamen. Der qualitative Sprung fand vielmehr statt, als der Tonfilm eingeführt wurde: Siemens und Agfa brachten 1935 für den Privatgebrauch Projektoren mit Lichtton-Wiedergabe heraus, womit Heimkino und Amateurfilm zwei hörbar unterschiedliche Präsentationsformen wurden. Denn Heimkino spielte sich nun qua Leihfilm auch akustisch ab, während die »Selbstgedrehten« bis in die späten fünfziger Jahren stumm blieben.

Shooting und Knipsen

Die in der Fachliteratur übliche pauschale Rede von „dem“ Amateurfilm kennt immerhin zwei Sub-Genres: Die erste und quantitativ sehr umfangreiche wird meist als „Familienfilm“ bezeichnet. In einer Annonce vom „Ernemann Aufnahme-Kino“⁵ hieß es: „Das schönste Drama, die interessantesten Reisebilder verblassen gegen einen Film, auf dem das Publikum sich selbst, Freunde oder Bekannte sehen kann.“ Nicht die Verwandtschaftsverhältnisse, sondern der Umkreis des eigenen Lebens sind die Abbildungssujets des privaten Bilddokumentarismus. Familienfilm und Home-Movie sind auch in dieser Hinsicht nicht dasselbe, wie Patricia Zimmermann in ihrer Untersuchung fälschlicherweise nahe legt.⁶ Denn Heimkino bezeichnet den Rezeptionsort eines Films (im Gegensatz zum öffentlichen Raum des Kinotheaters) und macht keine Aussagen über den Inhalt der in der privaten Sphäre projizierten Filmaufnahmen. Im Unterschied zum sog. Familienfilm.

Eine typische Version dieser Spezies findet sich bei Wim Wenders in *Paris, Texas* (1984). Die Einstellungen in Szene 45 wechseln zwischen dem Heimkino im „Wohnzimmer. Innen, nachts“ und dem projizierten Amateurfilm:

Walt führt seinen Super-8 Film vor. Er sitzt neben dem Projektor, der auf dem Küchentisch steht. Travis und Anne sitzen auf dem Sofa, und Hunter schaut von hinter [sic] seinem Aquarium aus zu. Er ist allerdings mehr an den Fischen interessiert als an den Bildern auf der Leinwand.

[Super8:] *Man sieht Walt, Anne, Travis und den damals dreijährigen Hunter in einem Wohnmobil, unterwegs zum Meer. Alle sind ausgelassener Stimmung.*

[Heimkino:] Wie [sic] das erste Bild von Jane erscheint, schließt Travis für einen Moment erschrocken die Augen.

[Super8:] *Dann kommt eine Szene, in der der kleine Hunter auf Travis' Schoß sitzt und das Auto lenkt.“⁷*

[Heimkino:] Hunter (zu Travis): „Ich beim Autofahren.“ Travis: „Ja, du machst das schon gut.“

[Super8:] *„Alle fünf am Strand, offenbar von einem anderen Touristen gefilmt./Travis mit Jane und Anne in den Armen./ Walt und Anne, die mit Hunter herumalbern./ Jane dreht Pirouetten./ Travis baut mit Hunter eine Sandburg. Jane kommt hinzu und umarmt Travis./ Jane und Travis, die sich verliebt küssen./ Ein spielerischer Streit zwischen Travis und Jane, eine Art Boxkampf.*

[Heimkino:] Hunter beobachtet seinen Vater und sieht, wie sehr ihm die aufkommenden Erinnerungen zu schaffen machen.

[Super8:] *Hunter und Travis, die in der Abenddämmerung auf einem Landesteg zusammen herumtanzen.*

[Heimkino:] Der Film ist zu Ende. Walt schaltet das Licht wieder an. Travis sitzt benommen da, als ob er aus einem Traum aufwache. Hunter steht jetzt neben ihm und zum ersten Mal sieht er Travis an, als habe er ihn als seinen Vater akzeptiert.“⁸

Diese Szene bildet bekanntlich eine dramaturgische Schlüsselstelle für das gesamte Beziehungsgefüge, das in *Paris, Texas* entwickelt wird. Was hier interessiert: Ein knatternder Super8-Projektor liefert sprachlose Bilder von Ferienstimmung, Verliebtheit, Ausgelassenheit und kindlichem Spiel, Strand und Sonnenuntergang – Sinnbilder unbeschwerten Daseins, Zeichen von Harmonie und Glück [welches hier vor allem in der Vollständigkeit der bürgerlichen Klein-

familie liegt!]. Um nicht in puren Kitsch abzugleiten, ist die Intonation in die Vergangenheit verlagert und die Erzählung sichtlich fragmentiert. Der Prozess der Erinnerung verklärt, wirkt sentimental und nostalgisch, aber irgendwo auch authentisch. Dafür sorgt der Stil des Amateurfilms: Die Bilder sind verwackelt, falsch belichtet, verblasst und unscharf.

In Hinblick auf den sog. Familienfilm kann man an der zitierten Szene zwei elementare Bestandteile ablesen: zum einen findet die Filmvorführung im häuslichen Rahmen statt. Aber es handelt sich nicht einfach um Heimkino im Sinne einer schlichten Ortsveränderung der Projektion vom Lichtspieltheater ins Wohnzimmer, sondern um eine besondere kollektive Kommunikationssituation. Zum anderen werden nicht kommerzielle Unterhaltungsfilme im Kleinformat projiziert, sondern Ausschnitte aus der eigenen Biografie, die persönliche Erinnerungen darstellen und den Akt des Erinnerns stimulieren. Zwischen beiden Elementen – das ist vielleicht das entscheidende Charakteristikum eines Familienfilms – besteht personelle Kongruenz. Die Zuschauer vor und die Akteure auf der Leinwand sind – in zeitlicher Differenz – dieselben Personen. Aus ihrer Warte erscheint der Film wie ein Rückspiegel, der die eigene Vergangenheit reflektiert.

Dieser Widerschein löst kommunikative, interpersonelle Akte aus – eine Reaktion, die Wenders allerdings auf sehr unkonventionelle Weise filmisch aufgelöst hat, nämlich durch Blicke bzw. Blickrichtungen und die Kombination von Sonnenuntergang (im Super8-Vergangenheitstraum) mit der ersten physischen Annäherung des Kindes an den Vater. Diese filmisch dargestellten Reaktionen auf die Projektion sind realitätsfremd, denn Heimkino-Abende in der landläufigen Bildpraxis verlaufen ausgesprochen sprachintensiv. Allerdings artikuliert sich diese Sprachlichkeit nicht in geschlossener Satzbauf orm und Dialog, sondern als Folge fragmentierter Einwü rfe, spontaner Zwischenrufe und monologischer Kommentare, die mit den Bildern die Zwiesprache der Erinnerung halten.

Dieser kommunikative Rahmen hat eine starke Affinität zur privaten Diashow. Die Bedeutung der Bilder liegt bei beiden Formen in den visuellen Bruchstücken, die – sprunghaft und unsortiert – als Stichwortgeber funktionieren. Sie helfen der Erinnerung, der jeweils eigenen Erinnerung, auf die Sprünge. Jede weitergehende Interpretation, im Sinne einer geschlossenen Darstellung einer Begebenheit, würde über die visuelle Hilfestellung hinausgehen und damit die Funktion der Freiheit der Beteiligten einschränken, ihre individuelle Sicht auf die erinnerten Momente repräsentiert zu sehen. Darin liegt der Grund, warum weder Diavorführungen noch die sog. Familienfilme eine dramaturgisch durchdachte Bildfolge brauchen. Und warum die Filme meist lange Sequenzen haben und fast nie im eigentlichen Sinne [als Verkürzung der Time-line] geschnitten werden. Jede Komposition impliziert immer auch eine Interpretation, zumindest im Sinne einer Festlegung, wie man das Rohmaterial bewertet. Montage und vor allem Kommentarton sind bestens geeignet, den Konsens des Publikums im Heimkino [und das Harmo-

nie-Ideal der bürgerlichen Kleinfamilie] empfindlich zu stören. Oder umgekehrt gesagt: Der kollektive kommunikative Prozess funktioniert um so besser, je weniger in das Material eingegriffen wird. Dementsprechend tritt der Urheber des Familienfilms nicht als ein sonderlich kreativer Autor auf, der das Geschehen vor der Kamera zu einem erzählerischen Ablauf verarbeitet. Er – entgegen den Reklamedarstellungen war Amateurfilm früher fast ausschließlich Männersache – scheint lediglich ein Lieferant von authentischer Wiedergabe zu sein, einer, der zufällig den Spiegel dabei hatte, als das Material entstand.

Gerade diese unsortierten und ungekürzten Filmstreifen machen diese Art Amateurfilm für Außenstehende qualvoll langweilig. Das landläufige Urteil, es handele sich um schlecht gemachte Filme, geht jedoch an ihrer Funktion völlig vorbei. Die sog. Familienfilme wollen sich gar nicht an den Qualitätsstandards des kommerziellen Films messen. Sie sind sich als Stimuli genug, Erinnerungen wachzurufen und Teile der eigenen Biografie zu formulieren. Roger Odin, einer der renommiertesten Amateurfilm-Forscher, schließt aus dieser Nutzenanwendung, dass Familienfilme eher einen photographischen als einen kinematographischen Sinn hätten.⁹ Fraglich ist überdies, ob wir es überhaupt mit einem Sub-Genre zu tun haben, dessen Ziel die technische Reproduktion ist. Für die meisten Nutzer hat die Aufzeichnung ihren Zweck längst erfüllt, bevor sie auch nur eine Sekunde projiziert wird. Das Freizeitvergnügen, welches das Hantieren mit der Kamera bietet, wird im Akt der Aufnehmens realisiert, in den Momenten also, in denen der Filmer mit seiner Kamera in dokumentarischer Absicht im Kreis von Verwandten oder Bekannten agiert. Den Aufnahmen muss nicht unbedingt eine Wiedergabe folgen. Die Unmengen an Zelluloid-Filmen, die irgendwo zwischen Haushalt und Dachboden lagern, ohne jemals entwickelt worden zu sein, legen davon Zeugnis ab. Analoges steht für die zahllosen Videos zu vermuten, die in Kassettenform gesammelt werden und das eine oder andere biographische Ereignis konservieren.

Ein innerfilmisches Indiz für die These, dass der Akt der Aufnahme das entscheidende Vergnügen bereitet, sind die beobachtbaren Verhaltensweisen. Sie sind gekennzeichnet durch den unermüdlichen Versuch einer Interaktion mit der Kamera, als handele es um ein neues und besonders interessantes Gruppenmitglied. Der Apparat wirkt wie ein Katalysator, der Gruppenmitglieder integriert und Einzelne zu einer deutlichen Verhaltensänderung vor der Kamera animiert. Es ist der Vorgang des „Achtung Aufnahme“, der dokumentiert wird [und dessen Zeuge wir nach vielen Jahren noch werden können], und dieses Prozedere scheint sichtlich Vergnügen zu bereiten, jedenfalls zeigen private Filme ausgesprochen gern Menschen, die demonstrativ in die Kamera lächeln, freundlich oder jovial winken, herumalbern, Grimassen schneiden.

Solche Reaktionen beziehen ihren Sinn aus dem Bewusstsein, in einer apparativ dirigierten Situation des Shootings zu stehen. Interessante Anschauungsbei-

spiele für die subtile Wendung seriöser Bürger ins Infantile bieten die Filme des ansonsten sehr standesbewussten Kronberger Apothekers Julius Neubronner aus der Kaiserzeit. Gelegentlich, vor allem bei Kindern und in den Anfängen des Films, sieht man auch einmal die Reaktion „furchtsam auf den Apparat zugehen oder vor ihm Reißaus nehmen“. Meist überwiegt jedoch das demonstrative Glücklichein für das Auge der Kamera. Diese Attitüde hat zweifellos etwas spielerisches und funktioniert als Gesellschaftsspiel nicht nur im filmischen Kontext. Auch die Fotografie kennt ihre launigen Spaßmacherbilder, die gewissermaßen gemeinschaftlich geknipst werden. Lange vor der »Lomografie« hat Thomas Mann dieses Spaßverhalten im *Zauberberg* adäquat beschrieben.

Dass in der modernen privaten Bildpraxis eine gewisse Unernsthaftigkeit der Selbstdarstellung herrscht, merkt man sofort, wenn man in alten Amateurfilmen sieht, wie sich ein Dutzend Leute zum Gruppenbild arrangieren, als ob sie sich im Fotostudio und nicht vor einer Filmkamera mit Schwenkkopf befänden. Mit dem klassischen Ritual der steifen Pose ist ein Gefühl von Ernst für die Situation verbunden, aus der ein visuelles Dokument der eigenen Person hervorgehen soll. Johan van der Keuken hat diese unzeitgemäße Auffassung vom dokumentarischen Wert eines Bildes sehr anschaulich in seinem Film über das Fotostudio *To Sang* (1997) herausgearbeitet.

Die Affinität zwischen Knipsen und Shooting liegt nicht nur im Akt der Aufnahme, sondern auch in der eher traditionellen Art, den einzelnen Bildfragmenten eine Gesamtform zu geben. In den frühen Amateurfilmen wurde des öfteren eine handschriftliche Bildlegende als Zwischentitel eingeschoben. Ähnlich wie im Fotoalbum die Bilder mit Stichworten versehen werden, damit die Gedächtnisstütze auch funktioniert. Eine andere Version, sich des wertgeschätzten Materials zu versichern, besteht im Sammeln und in der physischen Kennlichkeit dieses Sammelns, etwa in Gestalt gleichförmiger (oft goldverzierter) Kassettenhüllen.

Die offenkundigste Parallele zwischen Foto und Film besteht im Motivbestand der privaten Bilddokumente: die Hochzeit, die Grundsteinlegung fürs Eigenheim, die Taufe und überhaupt die eigenen Kinder in allen Altersstufen, das neue Auto, die Urlaubsreisen – es sind die Stationen einer bürgerlichen Normalbiografie, die zum Kauf und zum Gebrauch einer Foto- oder Film-Kamera motivieren. Anders als der Begriff „Familienfilm“ nahe legt, wird gern auch der kollektive Frohsinn dokumentiert, Betriebsausflüge etwa oder der Verein. Ausschlaggebend ist aber immer die merkwürdige Gleichsetzung von dem persönlichen Motiv [eine Situation ist biographisch bedeutungsvoll] mit dem Bildmotiv [das Foto oder der Film zeigen diese Bedeutung]. Eben deshalb dürfen die Bilder ruhig verwackelt oder unscharf sein, solange man den Anlass wiedererkennt.

Das oft über Jahrzehnte hinweg gesammelte Potenzial, das in unzähligen Heimarchiven lagert, bildet Ausschnitte aus dem privaten Leben ab, aber es liefert

– entgegen einem verbreiteten Vorurteil, keine »Archive des Alltags«¹⁰. Denn Bilder von der Haus- oder Berufsarbeit, Krankheiten, Mahlzeiten, Ehekräche und andere Vorkommnisse des gewöhnlichen Lebens sind im Familienfilm nicht dargestellt. Dieser bietet, wie Bert Hogenkamp es formuliert hat, ausgesuchte Stücke von der Hoffnung auf Glück. Auch schamloser Art übrigens. Ein großer, wengleich tabuisierter Teil der privaten Bilder widmet sich nämlich dem menschlichen Körper und Akt in eindeutig pornographischer Absicht. Wer »Amateurfilm« in Internet-Suchmaschinen eingibt, wird der privaten Bildpraxis in Form von Pornografie unweigerlich begegnen.

Ambitionen auf gesellschaftliche Anerkennung

Die zweite Subkategorie des Amateurfilms kursiert in der Regel unter dem Begriff »Amateurfilm«. Gemeint ist damit der Filmende im ursprünglichen Sinne des Wortes als Liebhaber einer Sache, neudeutsch Hobby. Die hier gemeinte Art Freizeitkultur versteht sich nicht als selbstgenügsames Dokumentieren aus besonderem privaten Anlass, denn Hobbyfilmer verfolgen ein aus ihrer Sicht ernsthaftes Interesse. Im Unterschied zum biographisch motivierten Shooting wechseln diese das Sujet und suchen sich Themen jenseits von Lumières *Le repas du bébé* (1895). Damit ist eine gewisse Spezialisierung verbunden: Die heimische Landschaft samt Flora und Fauna, Tiere, lokales Geschehen, ferne Länder und exotische Sitten bilden die eindeutigen Schwerpunkte der Hobbyfilmer. Die Motivauswahl orientiert sich oft – wie auch bei den engagierten Amateurfotografen – am romantischen Ideal einer heilen, autobahnfreien und vorindustriellen Zeit.

Gewechselt wird auch das visuelle Erscheinungsbild und damit der Maßstab, der an das Freizeitvergnügen angelegt wird. Nicht umsonst muss Filip Mosz, die Hauptfigur in Krzysztof Kieslowskis Film *Der Amateur* (1979), seine Ehe opfern, als „es“ ihn packt. Er tritt in den Filmclub ein und lernt die Regeln, nach denen aus einzelnen Einstellungen fortlaufende Erzählungen werden. Ambitionierte Hobbyfilmer wollen also ein geschlossenes Ganzes vorzeigen können, einen „richtigen“ Film mit Titel und Abspann. An der Wahl ihrer Stilmittel und Darstellungsformen geben sie deutlich zu erkennen, an welchen Vorbildern sie sich orientieren, mit denen sie konkurrieren möchten: am Rhythmus der Videoclips und an Reportagen aus dem Fernsehen. Das zeigt sich an der Schnittfrequenz und an der ausgiebigen Unterlegung mit Musik oder an der fortlaufenden Kommentierung, gelegentlich sogar im On. Zitat aus der Ankündigung eines Clubabends der Amateurfilmer: „Wie beim großen Bruder Fernsehen hat er es geschafft, sich selbst als Kommentator in die laufenden Szenen einzublenden. Er überrascht mit rasantem Tempo und seinen ausgeklügelten elektronischen Tricks.“ Unverkennbar tritt hier das technische Leistungsvermögen als ästhetische Qualität auf.

Deutlich unterschieden vom Familienfilm ist auch der kommunikative Kontext. Als Ansprechpartner gelten Gleichgesinnte, die den Wert des technischen

Aufwandes schätzen können. Traditionell geschah dies durch Mitgliedschaft in einer Organisation, in der DDR waren dies Amateurfilmkollektive, bundesdeutsch ist es bis heute der Bund deutscher Amateur- und Videofilmer, BDFA. Der Gegenstandsbereich der Diskurse, wie sie auf Vereinsabenden und im Internet geführt werden, ähnelt einer ausgiebigen Warenkunde – und wird von der Industrie kräftig belebt durch die unablässige Einführung sogenannter technischer Verbesserungen [die sich oft als reine Spielerei herausstellen].

Umgekehrt werden ständig Artikel vom Markt genommen, nicht weil sie nicht benötigt würden, sondern weil sie nicht genügend Profit abwerfen. Wer je versucht hat, sich ältere Amateurfilme anzusehen, wird mit diesem Prinzip ganz praktisch konfrontiert, denn Super8-Technik wurde Ende der achtziger Jahre vom Markt genommen, und Projektoren für Normal8 gibt es noch nicht einmal mehr auf dem Gebrauchwarenmarkt von Ebay. Ambitionierte Hobbyfilmer – nicht anders als Hobbyfotografen – sind abhängig von den Entscheidungen der Bildindustrie. Aber sie hängen auch gern daran. Ein beredtes Zeugnis davon legt die ausgreifende Ratgeber-Literatur ab, die seit den zwanziger Jahren [damals erschien die erste Amateurzeitschrift *Film für alle*] Fragen der technischen Potenz erörtert: Wie eine Kamera in der Hand liegt, welche Auflösung die Bilder haben, welche Blenden, welches Filmmaterial, welches Zubehör usw. Diese Fixierung auf das technisch Machbare und privat Finanzierbare ist keineswegs überholt durch das digitale Zeitalter, wie ein Blick auf den aktuellen Zeitschriftenmarkt unschwer erkennen lässt. Die ausgiebige Erörterung der Frage, welche Kamera, welches Schnittsystem, welche Bildauflösung und Tonbearbeitung, diese Fragen sind mit der Umstellung von Zelluloid auf Magnetband und DV nicht ausgestorben.

Aus diesem Technikfetischismus heraus war das bloße Dokumentieren von persönlichen Erlebnissen schon immer streng verpönt. Ein Film darf nicht verwackelt, unscharf oder falsch belichtet sein, sondern muss, wie beim Profi, „sauber“, bildscharf, auf Anschluss und mit Stativ gedreht werden. Dieses Schönheitsideal gilt heute immer noch als Bewertungsmaßstab auf den Wettbewerben der organisierten Hobbyfilmer. Filmische Inhalte spielen in diesem Diskurs keine Rolle.

Als Gegenbewegung zur etablierten Kinoindustrie waren es aber gerade die vermeintlichen Defizite der Dilettanten, die der filmischen Stilgeschichte entscheidende Impulse gegeben haben. „Die Hoffnung der Filmkunst“, schrieb Robert Flaherty 1928, „ist der Amateur. Denn die Filmindustrie darf künstlerische Experimente nur in sehr beschränktem Maße wagen. Der Amateur arbeitet aus Liebhaberei. Seine Augen sind sehend, sein Herz ist unbeschwert von kommerziellen Erwägungen. Und deshalb kann er dem Wesen der Sache manchmal näher rücken, als jene, die davon leben müssen. Ich bin überzeugt, dass auch in der Filmkunst vom Amateur entscheidende Impulse ausgehen werden.“¹¹

Die leicht wackelnde Handkamera mit verzogener Schärfe, das zitternde Bild, die ausgebleichten Farben, diese „Erkennungszeichen“ eines Amateurfilms mit dem Charme des Provisorischen haben das *Direct Cinema* und *Dogma 95* genau so inspiriert wie *Broken Silence* (1995) oder *Blair Witch Project* (1999), und *Blaue Blumen* (1985) von Herbert Achternbusch ebenso wie *Buena Vista Social Club* (1999) von Wim Wenders. Allerdings handelt es sich in der Regel um ein Stilmittel, d.h. um das Bild von einem Amateurstil, der simuliert wird, um Lebensnähe und den Gestus des Dokumentarischen zu erzeugen. Mit den angeblichen Amateurbildern wird das Erzählgeschehen in den Niederungen der Realität verankert und als authentisches Dokument beglaubigt. Das klassische Beispiel für diese Funktion [in diesem Fall handelt es sich sogar wirklich um einen Amateurfilm] findet sich in *J.F.K.* (1991) von Oliver Stone.

Mit den wirklichen Filmen der Amateure haben diese experimentellen oder kommerziellen Verwendungsweisen vielleicht nichts mehr zu tun. Denn gegen das Risiko, verwackelte unscharfe und falsch belichtete Aufnahmen zu machen, hat die Industrie schon längst mit Belichtungsautomatik, Stabilisatoren, Autofokus und ähnlichem gerüstet. Während also Filmgeschichte geschrieben wird mit Werken, die so aussehen, als wären sie von Amateuren gedreht, drehen die Amateure Filme, die technisch makellos aussehen.

Statt eines Fazits: in der spärlichen Forschungsliteratur stehen Familienfilm und Hobbyfilm als Subgenres kategorisch gegenüber. Roger Odins setzt sogar einen fundamentalen Paradigmenwechsel an, indem er den Familienfilm zur Fotografie und den Hobbyfilm zur Kinematografie zählt. Die radikale Entgegensetzung entspricht jedenfalls dem Selbstverständnis der beiden mit dem Amateurfilm befassten Organisationen: auf der einen Seite stehen UNICA (Union internationale du Cinéma d'Amateur) und BDFA (Bund deutscher Film- und Videoamateure), die Aktivisten der traditionellen Amateurfilmbewegung. Bei ihren Veranstaltungen sind rein private Filmdokumente explizit nicht zugelassen. Auf der anderen Seite steht die kleine Organisation der Inédits, die 1993 gegründet wurde mit dem Ziel, alle am Amateurfilm Interessierten zusammenzuführen, namentlich allerdings Archive. Bei den Inédits sind die ambitionierten Hobbyfilme der UNICA jedoch nicht erwünscht.

Was auf Basis der vorgenannten Überlegungen anstünde, wären detaillierte historische Untersuchungen, die endlich einmal aufzeigen, wie die verschiedenen Bildpraxen tatsächlich ausgesehen haben. Dies beginnt mit der Erforschung des Amateurfilmwesens zur Zeit des frühen Kinos und dessen Rückbezug zur Amateurfotografie; auch die Ästhetik der alternativen Arbeiterfilmclubs in den späten zwanziger, frühen dreißiger Jahren wäre untersuchenswert. Desgleichen das »Nationale Zentrum Amateurfilm« der DDR, das 1960 gegründet wurde. Eine merkwürdige Forschungslücke entsteht ebenfalls durch die beharrliche Igno-

ranz der organisierten bundesdeutschen Hobbyfilmer im BDFA, dessen Archiv preisgekrönter Filme längst nicht nur Spielfilme in Pseudo-Kinoqualität beherbergt, sondern auch eine Vielzahl von spannenden Dokumentarfilmen, die einer genaueren Analyse wert wären. Hier könnte der Unterschied zu Inszenierungen im Sinne des fiktionalen Films, die sich an den Standards der Kino-Spielfilme messen wollen bzw. gemessen werden, besonders augenfällig werden, denn Amateurfilmen stehen nun einmal, wie es Maya Deren in ihrer Poetik des Films formuliert hat, „keine Ingrid Bergmann mit ihrem Talent zur Verfügung“ und keine Kulissenbauten, und „auch auf die Vorteile der Make-up-Maschinerie von Hollywood“¹² kann ein Amateur nicht zurückgreifen. Der Versuch, Hollywood nachzuahmen, ohne zugleich über dessen Mittel zu verfügen, führt zwangsläufig zu dem, was man gemeinhin mit einem Amateurfilm assoziiert – ein schlechtes Imitat. „Wenn man kommerziellen Produktionsweisen nachzueifern sucht, [hat man] am Ende ganz sicher ein kommerzielles Produkt, weil es immer ein Ford sein wird und nicht plötzlich ein Fahrrad, das auf dem Montageband der Fordwerke erscheint.“¹³ Um so bedeutender werden demgegenüber die mittlerweile kultur- und sozialgeschichtlich relevanten dokumentarischen Aufnahmen, die sich nicht am Unterhaltungskino messen wollten. Die *Erste Internationale Film-Zeitung* hat diesen *documentary value* bereits 1912 hervorgehoben mit den Worten: „[Der Film] lässt nicht nur die Menschen, sondern auch die Dinge des Einst wiedererstehen. Er zeigt Gärten, die der Spekulation, Villen, die der Spitzhacke zum Opfer fielen, Paläste, die der Entweihung zum Opfer fielen. Er zeigt Trachten und Spiele, Gebräuche und Launen, die Frau Mode schuf“¹⁴. Bliebe „nur“ noch der Hinweis, dass es in Deutschland bislang kein einziges Filmarchiv gibt (im Unterschied zu Luxemburg und den Niederlanden), das sich systematisch der gefilmten „Errettung der Wirklichkeit“ verschrieben hätte.

Anmerkungen:

¹ Dehner, Walter, Eckhard Schenke: „Amateurfilm“, S. 21-22. In: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Reinbek: Reclam 2002, hier S. 21.

² Vgl. dazu Hepp, Andreas: *Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen, Wiesbaden: Westdt. Verlag 1999. S. 33.

³ Vgl. die Bücher von Gernot Kemner und Alex Katelle.

⁴ So nennt sich ein Archiv von Amateurfilmen in Hilversum „Smalfilmmuseum“. Schmalere als 35mm jedoch sind auch die Kriegsbilder im 2. Weltkrieg und die Unterrichtsfilme der Landesbildstellen.

⁵ *Der Kinematograph*, Nr. 267 vom 07.02.1912.

⁶ Zimmermann, Patricia R.: „Geographies of Desire“. In: *Film History* 8/1996, S. 85-98, hier S. 86.

- ⁷ Sievernich, Chris (Hg.): *Paris, Texas*. Berlin, Nördlingen: Road Movies, Greno 1984, S. 43. – Der folgende Kurzdialog wird nach der Videoverision von *Paris, Texas* [Teil der Gesamtausgabe Wim Wenders] zitiert, da das Filmtranskript, obwohl nach der Endfertigung des Films angefertigt, deutlich abweicht.
- ⁸ Sievernich, Chris (Hg.): *Paris, Texas*. Berlin, Nördlingen: Road Movies, Greno 1984, S. 43 f.
- ⁹ Odin, Roger: *Il Cinema amatoriale*. In: Gian Piero Brunetta (Hg.): *Storia del cinema mondiale*. Bd. V. Turin: Giauli Einaudi editore 2001, S. 319-352, hier S. 345.
- ¹⁰ *FAZ* vom 06.11.2000.
- ¹¹ Zit.n. Kuball, Michael: *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland*. Reinbek: Rowohlt 1980, Bd.1, S. 99.
- ¹² Deren, Maya: „Mit dem Auge planen“. In: Dies.: *Poetik des Films*. Berlin: Merve, 1984, S. 19-30, hier S. 20.
- ¹³ Ebd., S. 23.
- ¹⁴ *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 21 vom 21.05.1912.

Oliver Demny / Stefan Neubacher

SchwarzSehen

*Am Anfang war das Bild. Und das Bild sprach:
„Ich bin der Diskurs der Moderne, der die Menschheit
nach Hautfarben einteilt. Was du noch auch siehst,
du siehst einen Schwarzen. Und um dieses Sehen herum
sind Vorstellungen gruppiert, was das sein soll: ein Schwarzer
und wie die Verhältnisse sein sollen zwischen schwarz und weiß“*

SchwarzSehen ist ein Forschungsvorhaben, welches die gesellschaftliche Bedeutung von Repräsentationsformen von African Americans/Schwarzen im us-amerikanischen Spielfilm untersucht will. Anhand der Trilogie¹ *In the Heat of the Night* (1967), *They Call Me MISTER Tibbs* (1970) und *The Organization* (1971) soll dies exemplarisch beschrieben werden.

Schwerpunkt und Erkenntnisinteresse des geplanten Forschungsvorhabens liegen nicht in dem wiederholten ideologiekritischen Aufzeigen, dass sich die in der Gesellschaft auffindbaren Stereotypen auch im Film wiederfinden lassen, sie somit nur einmal mehr reproduziert werden. Vielmehr gilt es, in den Filmen Repräsentationen aufzuspüren, die utopische und dystopische Brüche mit den Stereotypen in der Gesellschaft aufweisen. Die forschungsleitenden Fragen beziehen sich somit auf gesellschaftliche und filmspezifische Bedingungen, die zu Verschiebungen von Repräsentationen von Schwarzen im Kino führen, und ihre Verschränktheit zueinander. Die im Film vorgefundenen Repräsentationen sollen auf die Gesellschaft zurückbezogen werden mit der Frage, was sie über die us-amerikanische Gesellschaft und die Mythen, Wünsche und Ängste in ihr aussagen. Da es um die Dynamik der Repräsentationen geht, ist die daran anschließende Frage, wohin sich diese Mythen, Wünsche und Ängste verschieben.

Dieser Aufsatz soll eine kleine ‚Fingerübung‘ dazu sein. Aufgrund der Begrenztheit des Platzes beschränken wir uns auf eine – unsere – Lesart der Filme und machen nicht, wie es ansonsten nötig wäre, einen Lesartenmöglichkeitsraum auf.

Laut dem Standardwerk von Donald Bogle wurden schon in der Frühphase der Filmgeschichte stereotype Präsentationsregimes für Schwarze eingeführt. Das waren: Der Tom, der Sklave, der immer herzlich, unterwürfig, stoisch, großzügig, selbstlos und freundlich bleibt, niemals sich gegen seinen Massa wenden würde, auch wenn er beleidigt, gequält, verfolgt, gejagt und ausgepeitscht wird. Der Coon ist der unzuverlässige, leicht verrückte, faule ‚Nigger‘, der zu nichts anderem taugt

als Wassermelonen zu essen, Hähnchen zu stehlen oder die englische Sprache zu verunstalten. Von diesem gab es zwei Subtypen. Einmal den Pickaninny, das harmlose Kind, das mit großen Augen in die Welt schaut. Zum zweiten den harmlosen Uncle Remus, der sich durch seine wunderliche, naive und komische Philosophiererei auszeichnet. Diese drei sind also die Possenreißer. Der nächste ist der tragische Mulatte, der ein Opfer seiner gemischten Rasse ist. Die Mammy, die groß, fett und zänkisch ist, und die gekennzeichnet ist durch ihre grimmige Unabhängigkeit. Ein Ableger davon ist die süße, lustige und leicht angepasste Aunt Jemima, also höflicher und nicht so dickköpfig wie die Mammy. Die beiden letzten Typen sind kaum unterschiedliche Varianten. Es ist zum einen der barbarische Black Brute, der Verwüstung verursacht. Oft liegt seine Gewalttätigkeit in sexueller Unterdrückung begründet. Der verwandte Typ ist der Black Buck, der große ‚baadddd nigger‘, übersexualisiert und grausam, gewalttätig und rasend.²

Zeitsprung von den Anfängen des Films in das Jahr 1967: Es ist die Zeit, da die Bürgerrechtsbewegung die Segregation auf der legislativen Ebene beseitigt hatte, in der Martin Luther King seinen Traum eines auch auf der faktischen Ebene nicht mehr segregierten Amerikas gezwitschert hatte, in der Malcolm X von schwarzem Stolz und Militanz redete, in der in den Jahren 1965 bis 1967 die Ghettos in immer heftigeren Riots explodierten, wo die Parole ‚Black Power‘ ausgegeben wurde, ohne dass jemand ein Konzept davon gehabt hätte, in der die Black Panthers bewaffnete Selbstverteidigung und schwarze Maskulinität auf die Straße trugen. Zudem war eine relevante schwarze Mittelschicht entstanden. Und Schwarze waren als zahlungskräftiges Kinopublikum entdeckt worden.³

Eine Entsprechung hatte dies in Hollywood nicht erfahren. Der einzige schwarze Schauspieler, der sich bis dahin mit Hauptrollen als Star etablieren konnte, war Sidney Poitier.⁴ Er schuf, laut der Kritik, ein neues Stereotyp mit alten Wurzeln, das des ‚ebony saint‘. Dieser ist – laut Claudia Bialasiewicz – charakterisiert durch:

1.) Er war stets allein unter Weißen und trug in letzter Instanz dazu bei, deren Probleme zu lösen bzw. opferte sich sogar für sie auf. Der Grund dafür war seine inhärente Güte und moralische Überlegenheit. Der Zuschauer erfährt relativ wenig über die persönliche Vorgeschichte der von Poitier verkörperten Filmcharaktere.

2.) Er entsprach eindeutig nicht den alten Stereotypen des ‚schwarzen Nichtsnutz und Spaßvogels‘ [...], sondern wirkte auffallend steif. Nichts an ihm verriet sein afrikanisches Erbe; seine Bewegungen waren eher unrhythmisch, und er sprach keinen Dialekt. [...]

3.) [...] Obwohl er stattlich und gutaussehend war, schienen seine Filme absichtlich so gestaltet zu sein, daß sich für ihn keine Liebes- und Sexgeschichten ergaben oder ihm eine schwarze Partnerin vom Typ der ‚adretten Hausfrau‘ an die Seite gestellt wurde [...].⁵

Das lässt sich auch wie in einem Artikel aus der New York Times formulieren: „[...] a good guy in a totally white world, with no wife, no sweetheart, no woman to love or kiss, helping the white man to solve the white man’s problem.“⁶

Georg Seesslen schreibt über das Genre Krimi, bzw. über die Rolle von Schwarzen in diesem Genre:

Von den race movies der dreißiger und vierziger Jahre bis zur blaxploitation der Siebziger hatte es im marginalen schwarzen Kino der USA immer wieder auch schwarze Action-Helden gegeben: Cowboys, Gangster, Rebellen. Am wenigsten überzeugend schienen dabei stets die schwarzen Gesetzeshüter; in einer immer noch rassistisch geprägten Gesellschaft mußte einer solchen Rolle stets ein wenig vom Verräter in der Ghetto-Kultur, zumindest ausgesprochen widersprüchliche Züge zukommen. Zunächst waren schwarze Cops noch kaum denkbar, nicht nur, weil eine Karriere in einer kleinbürgerlichen, staatlichen Institution zur Durchsetzung der von Weißen bestimmten Regeln als Emanzipationsstrategie denkbar ungeeignet schien, sondern auch, weil sich das weiße Mainstream-Publikum gegen die schwarze Besetzung einer solchen Funktion nicht weniger widersetzte als der Darstellung ‚gemischtrassiger‘ Liebespaare auf der Leinwand.⁷

Und er schreibt weiter, die obige Charakterisierung von Sidney Poitier unterstützend: „Der richtige Darsteller, beide Tabus zu überwinden, war Sidney Poitier, ein mehr introvertierter als rebellischer Charakter, was seine Leinwand-Erscheinung anbelangt, ein Individualist eher als ein politischer Aktivist.“⁸

In the Heat of the Night

Die Story, die in *In the Heat of the Night* erzählt wird, ist eine genretypische Geschichte eines Mordfalles und des Verlaufs seiner Aufklärung. Ein bedeutender Fabrikant wird nächtens in einer Seitenstraße erschlagen aufgefunden. Verdächtig von der lokalen Polizeibehörde der Stadt Sparta, Mississippi, wird ein Schwarzer, der in der Warthalle des örtlichen Bahnhofs wartet. Er wird dort verhaftet. Ist nicht eine große Summe Bargeld in seiner Brieftasche Indiz seiner Schuld? Er erklärt, das sei aus seinen Einkünften als Polizeibeamter. Er ist nämlich der beste Detective des Morddezernats von Philadelphia. Er wird zur Hilfe bei der

Aufklärung überredet. Diese verläuft wechselhaft zwischen immer neuen falschen Verdächtigungen der örtlichen Polizisten, Widerlegungen durch wissenschaftlich-pathologisch-forensische Methoden des Detective, falsche Annahmen seinerseits. Letztendlich wird aber, wie in 95% aller Krimis, der wahre Mörder gefunden und überführt.

Unser Blickwinkel auf diesen Film ist einerseits geprägt durch die Frage nach der Konstruktion von Stereotypen von Black Americans und andererseits von Utopien/Dystopien über die ‚Rassen‘-Beziehungen zwischen Schwarzen und Weißen in den USA. Auch in dieser Hinsicht erweist sich *In the Heat of the Night* als ein sehr komplexer Film. Er ist vor allem eine Momentaufnahme von den Beziehungen zwischen Black und White Americans am Ende der 60er Jahre. Die Komplexität manifestiert sich in der Differenziertheit, mit der die ‚Rassen‘-Beziehungen im Film widerspiegelt werden. Bestimmte Rollenerwartungen, Stereotype von Black wie von White Americans werden an der einen Stelle erfüllt, wie an anderer Stelle unmissverständlich mit ihnen gebrochen wird.

Virgil Tibbs, der Detective, ist hier die zentrale Figur. Seine Rolle stellt sowohl einen Bruch mit den gängigen Stereotypen von Black Americans im Film dar, wie er als positiver Held für die Idee der Gleichberechtigung steht. Seine ruhige Art, seine deduktiven Fähigkeiten stechen aus einem Umfeld heraus, das durch vorschnelle Schlüsse und Aufgeregtheit gekennzeichnet ist. Tibbs stellt quasi den besseren Menschen dar.

Mit seiner Rolle als Cop verbinden sich geradezu unglaubliche Kompetenzen aus der Sicht weißer (Südstaaten-)Rassisten: ein Schwarzer erteilt Weißen Befehle, mischt sich in den Gang ihrer Ermittlungen ein; ein Schwarzer untersucht die Leiche eines Weißen, befragt sie, dringt quasi in sie ein.

Es stellt sich die Frage, wodurch er in diese machtvolle Lage versetzt wird, was sein Vorgehen legitimiert. Zum einen durch seine Stellung, seine Erfahrung, seine Kompetenz als bester Detective des Morddezernats von Philadelphia – Philadelphia, die nordstaatliche Stadt der ‚brüderlichen Liebe‘ – Nord gegen Süd, Aufklärung gegen Reaktion, Fortschrittlichkeit gegen alte, überholte Strukturen und Denkweisen, nördliche Dominanz gegen südliche Rückständigkeit – ökonomisch, politisch.

Zum anderen setzt sich die Frau des Opfers, die weiße Frau des Opfers, die kapitalistische weiße Frau des Opfers für ihn ein. Die Witwe hält die Polizei von Sparta für nicht besonders effektiv und unfähig den Mord aufzuklären. Daher will sie, dass Tibbs hinzugezogen wird, und droht, falls das nicht geschehe, mit der Aufschiebung der für die Stadt so wichtigen industriellen Pläne ihres toten Mannes. Sie, als Trägerin einer dominanten ökonomischen Position, ist es, die Tibbs letztlich ermächtigt und sie ist damit auch die machtvollere Verortung als er.

Die Zwiespältigkeit der ‚Rassen‘-Beziehungen spiegelt sich am deutlichsten im Verhältnis von Tibbs zu Chief Gillespie, dem örtlichen Sheriff. Zwischen ihnen keimt, von Rückentwicklungen durchzogen und durchkreuzt, fortlaufend mit der Kriminalhandlung, so etwas wie Freundschaft, oder – besser beschrieben – Achtung füreinander auf. Es ist Gillespie, der nach einer gelungen Annäherung im nächsten Moment wieder tief in die Stereotypenkiste greift und das entstandene Vertrauen wieder in Frage stellt. Es ist dieses Tändelnde, das möglicherweise stellvertretend für die us-amerikanische Gesellschaft am Ende der 60er Jahre steht.

Vorurteile ziehen sich durch den Film, sind durchgängiges Thema. Das beginnt bei der (stereotypen) Falschverdächtigung des Detectives Tibbs und ein Ende ist nicht abzusehen. Ein tragender Bestandteil dieser Reproduktion von Stereotypen sind die weißen Kollegen von Chief Gillespie. Ihre Haltung ist insgesamt tumb: so wie sie dem Ermittlungsprozess intellektuell kaum folgen können und ihn keineswegs weiterbringen, so ist auch ihr Verhalten gegenüber Tibbs. Sie verhalten sich ihm gegenüber in einer Art Überheblichkeit, deren Herkunft aus ‚Rassen‘-Ressentiments herrührt. Der Subtext ist hier unserer Meinung nach nicht misszuverstehen. Tibbs' Haltung ihnen gegenüber zeugt von menschlicher Größe und positioniert ihn als positiven Helden. Er weist sie zwar wieder zurecht und in ihre Schranken; gibt sich dabei zuweilen paternalistisch. Gleichzeitig legt er ihnen – wie fast allen gegenüber – eine distanzierte Höflichkeit an den Tag, die ihn moralisch unangreifbar macht. Leicht, sehr leicht freundschaftlich – im Sinne von: ‚ich bin dein Freund und helfe dir‘ – tritt er gegenüber den immer neuen falsch Verdächtigten und Verhafteten auf, verhilft ihnen durch seine Polizeiarbeit zur Widerlegung der Verdächtigungen gegen sie.

Tibbs ist aber kein bruchloser Held, auch das macht die Komplexität des Film aus. Er verdächtigt vehement den weißen rassistischen Reichen Eric Endicott des Mordes – wie sich erweist, zu unrecht. Der Verdacht beruht offensichtlich selbst auf stereotypen Mustern, die nun Tibbs an den Tag legt. Das Verhältnis zu Endicott ist eine Warnung an die Black Community vor umgekehrtem Rassismus. Auch ein Schwarzer kann aufgrund seiner Vorurteile zu falschen Zuschreibungen kommen. Aber: Poitier, hier wieder der ‚ebony saint‘, und zwar nicht der makel-freie, sondern der zur Selbstkritik und Reue fähige, kann sich seine Vorurteile eingestehen und sein Denken und Handeln ändern.

Mit dieser spezifischen Konstruktion der Rolle von Tibbs, seinen Fähigkeiten, die das Potenzial der Black Americans überhaupt repräsentieren, und mit seinem Schicksal, der Situation der er ausgesetzt wird, der dargestellten Handlungsmöglichkeit, ist der Film eine Analyse des status quo der ‚Rassen‘-Beziehungen in den USA. Der *melting pot*, diese Idee der Verschmelzung der Rassen und Ethnien zu einer neuen us-amerikanischen Identität, vielleicht gar zu

einem neuen Subjekt, ist faktisch widerlegt. Der Film spielt mit der Idee, mit der Hoffnung, widerlegt sie aber ebenso.

Der Film zeigt, dass es eben nicht zu einem *melting pot* in der historischen Entwicklung gekommen ist, sondern dass sich schwarz und weiß gegenüberstehen und die Beziehung vorbelastet, schwierig, konfliktgeladen ist.

Tibbs bekommt Anerkennung, wird zum Schluss geachtet, respektiert; das ist, was er erreichen kann. Und das auch nur, weil er gut, besser ist.

Und es gibt weitere Grenzen. Er fährt zurück nach Philadelphia, bleibt also nicht (wie in der späteren Fernsehserie) dauerhaft vor Ort. Er, als Stein des Anstoßes, ist kein dauernd präsenter und damit aktualisierender Stein des Anstoßes.

Die zwei folgenden Filme der Trilogie haben im Gegensatz zu *In the Heat of the Night* keine besondere medienwissenschaftliche Goutierung erfahren. Es sind dies *They Call Me MISTER Tibbs*, gedreht 1970 und *The Organization* aus dem Jahr 1971. Während *In the Heat of the Night* immer wieder als ein Schlüsselfilm in der Geschichte des Black American Cinemas dargestellt wird, finden sich kaum Bemerkungen und Einträge zu den Nummern zwei und drei der Trilogie. Wenn sie überhaupt erwähnt werden, dann als deutlich hinter der echten Nummer eins zurückbleibend⁹ – in der Regel zudem, ohne dies genau zu begründen.

Doch durch unsere Lesebrille betrachtet, bieten die Nachkömmlinge interessante Perspektiven an.

They Call Me MISTER Tibbs

Die Story von Teil zwei, die nun in San Francisco spielt, ist schnell zusammengefasst: Eine Prostituierte (deren Hautfarbe und ethnische Zugehörigkeit dem Publikum nicht deutlich wird) wird tot aufgefunden. Unser Held Virgil Tibbs wird zum Fundort der Leiche gerufen: ist der Mörder der Zuhälter der Prostituierten, der Hausmeister oder ein beliebter Prediger, der mitten im Kommunalwahlkampf steckt, und mit dem Inspektor Tibbs gut befreundet und per Du ist?

Am Ende der Ermittlungen entpuppt sich der Prediger als Täter, zu dem Virgil Tibbs (Gott sei's gedankt) immer eine professionelle Distanz behalten hat.

Dieser Film fällt hinsichtlich seiner Komplexität der Story und der Personenkonstellationen in der Tat deutlich hinter *In the Heat of the Night* zurück. Das Lamento der Filmwissenschaft ist also auf den ersten Blick gerechtfertigt.

Durch unsere analytische Stereotypenbrille betrachtet, die den Fokus auf die Thematisierung der Lebensbedingungen von Black Americans in den USA setzt, offenbart dieser Film aber eine völlig andere Geschichte von der Situation der Black Americans, als sein Vorgängerkfilm. *They Call Me MISTER Tibbs* ist ein

utopischer Film, der die Auflösung rassistischer Grenzen zwischen Schwarzen und Weißen in den USA im Jahr 1971 wahr werden lässt.

Ein einfaches und beliebtes Vorgehen macht dies offenbar: In diesem Film ist eine (Hautfarben-)Inversion möglich. Bekannt, weil wirklich treffend, wurde dieses Verfahren durch Bücher wie *Die Töchter Egalitas*. Nichts bringt die Perversität von Stereotypen offener zu Tage, als ihre Umkehrung: Männer mit Frauenzuschreibungen sind einfach skurril und die Konstruktionsmerkmale von Geschlechtern werden offensichtlich. Diese Methode ist auch auf rassistische Stereotype anwendbar. Interessant ist jedoch bei diesem Film, würde das Verfahren angewandt und schwarze durch weiße Schauspieler ausgetauscht und weiße durch schwarze, dies ohne jeden Effekt blieb. Alle Personenkonstellationen sind so gestrickt, dass Hautfarbe keine Rolle spielt (im Gegensatz zu Geschlecht beispielsweise). Die handelnden Personen aus der Gruppe der Black Americans werden stereotypenfrei dargestellt. Diese Formulierung ist ein wenig missverständlich: selbstverständlich sind die handelnden Personen durch Merkmale gekennzeichnet: allerdings solche, die sie alle der Gruppe der weißen MittelklasseamerikanerInnen zuordnen. Die Realität dieser antrassistischen Utopie, die hier präsentiert wird, ist die der weißen Mittelschicht in den USA.

Mit dieser spezifisch utopischen Konstruktion seines schwarzen Helden hinsichtlich Hautfarbe und der Situation, in der er sich bewegt, bietet der Film keinerlei Anschlussmöglichkeit mehr für Perspektiven jenseits der weißen Mittelschicht. Dadurch, dass sein utopisches Potenzial so normal daherkommt, so absolut selbstverständlich und unauffällig, bleibt Black Americans nichts übrig, als zu sagen: „ja, so soll es einmal sein“. Er ist kein aufrüttelnder Film, der sich anklagend gegen die gesellschaftliche Situation von Schwarzen in den USA wendet. Die Story spielt in der Jetztzeit der 70er Jahre. Die Vorstellung einer Gesellschaft, die keine rassistischen Kategorien mehr kennt und für die Hautfarben egal sind, scheint schon hier erfüllt. Einerseits wird damit die Machbarkeit einer solchen Gesellschaft zum Zeitpunkt der Filmproduktion hervorgehoben. Tibbs ist zwar ein schwarzer Bulle und damit ein möglicher positiver Held für das *Black Consciousness Movement*. Aber er ist gleichzeitig so weiß, dass es weißer nicht geht.

Möglicherweise ist in dieser Verschiebung, weg von der Anklage, hin zur alltäglichen Utopie, auch ein Grund zu sehen für die geringe Bedeutung, die diesem Film in der Filmgeschichte beigemessen wird: er polarisiert nicht mehr, er klagt nicht mehr an, sondern stellt seine Utopie als Normalität dar, die von der gesellschaftlichen Realität erst auf den anderthalbsten Blick als different erkannt wird.

Zwei der Hauptthemen dieses Films sind (neben der Lösung des Falls), durch die Stereotypenbrille gesehen, Loyalität und Familie. Die Loyalitätenzwickmühle ist

ein Szenario, das gerade im Genre der Kriminalfälle gern gewählt wird. Nicht zuletzt deshalb, weil es die ZuschauerInnen so direkt mit der Frage konfrontiert: wie würden sie entscheiden? Kopf oder Bauch, das ist hier die Frage. Diesen Zwiespalt löst unser Krimiheld mit Bravour durch die Kopfseite. Unbeirrbar trennt er zwischen persönlicher Bekanntschaft, ja Freundschaft und ‚Dienst ist Dienst‘. Und diese Eindeutigkeit in der Entscheidung für ein ‚professionelles‘ Umgehen mit der Situation hat im Kontext der ‚Hautfarbenrelevanz‘ einen deutlichen Subtext: Mit der Vehemenz, mit der sich Tibbs über persönliche Beziehungen hinwegsetzt, wird er sich auch über Loyalitäten durch rassische Zugehörigkeit hinwegsetzen. In diesem Sinn ist er sowohl positiver Held, der sich richtig verhält, wie auch in diesem Zusammenhang wieder dem Duktus der gelungenen Auflösung von rassischen Identitäten das Wort geredet wird.

Das Familienleben nimmt im zweiten Film einen großen Raum ein. In keiner anderen Hinsicht ist dieser Film so eindeutig middle-class-orientiert, wie in der Darstellung des Familienlebens des Virgil Tibbs. Und da die weiße Mittelklasse in den USA patriarchal organisiert ist, wundert es kaum, dass der Film bei aller Utopie hier nur schnöde Affirmation zu bieten hat – die Utopie ist eben eine perfekte Kopie der weißen Mittelklasse. Tibbs ist der Familienernährer, seine Gattin die Hausfrau. Tibbs stellt den Beruf über alles und ist in der spärlichen Zeit, die ihm die Ermittlungen lassen, sowohl der gute und sorgende Vater als auch noch einen guten (und sexuell befriedigender) Ehemann. Dabei wird allerdings kein reines Familienidyll gezeichnet. Der frühpubertierende Sohn stellt Tibbs vor einige pädagogische Probleme, die deutlich machen, dass hier nicht alles Friede, Freude, Eierkuchen ist.

Aber trotzdem: Die Geschlechterstereotypen sind insgesamt so eindeutig, dass es einem die Tränen in die Augen treibt.

Hier sei ein kurzer ein Einschub erlaubt. Sydney Poitiers Rolle als begehrender Mann deckt sich so gar nicht mit dem Charakter, der ihm ansonsten filmwissenschaftlich zugeschrieben wird. Der steife und asexuelle Poitier muss hier mit seiner angestammten Rolle brechen, weil das zum männlichen Part einer guten patriarchalen Familie dazugehört.

Insgesamt ist es so, dass gerade der Familienpart eindrücklich die Beschränktheit der Utopie aufzeigt, die in *They Call Me MISTER Tibbs* verkauft wird: sie ist eine rein rassistisch orientierte, die für die Kategorien Geschlechter und Klassen keinen Ansatzpunkt für eine emanzipatorische Sichtweise bietet.

Dieser zweite Film mit Detective Tibbs ist 1970 gedreht. Wie beschrieben, setzt er einen ganz anderen Focus auf die Lebenssituation von Black Americans: rassische Zugehörigkeit und Hautfarbe spielen keine tragende, überhaupt keine Rolle

mehr. Dieser Film nimmt die Aufbruchstimmung der frühen 70er Jahre auf und formuliert auf dieser Basis eine Utopie. Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen sind zwar weit von im Film dargestellten Status entfernt. Diese Vorstellung wird aber nun formulierbar, sie scheint in absehbarer Zeit verwirklicht zu sein. Der Film ist keine Science-Fiction, die Hautfarbeninversion des schwarzen Helden gelingt vollkommen, es gibt nicht die kleinste ironische Brechung dieser Sichtweise einer nicht mehr existenten Diskriminierung.

Dieser Film konnte nur als zweiter Film gedreht werden: erst musste mit dem Film *In the Heat of the Night* der Rassismus in den USA offen thematisiert werden. Die ZuschauerInnen wissen, dass Tibbs durch die Hölle der Südstaaten gegangen ist und nur mit diesem Bewußtsein läßt sich die Utopie verschwundener Rassen im Jahr 1970 in Szene setzen.

The Organization

Der dritte und letzte Film der Virgil Tibbs-Trilogie ist *The Organization*. Kurz zum Plot: Eine multiethnische Gruppe von Frauen und Männern begeht einen Einbruch, um auf die Drogenverbindungen einer Möbelfirma aufmerksam zu machen. Das ganze läuft schief, weil ‚Die Organisation‘, ein internationaler Drogenring, im Kielwasser dieser Aktion ein Mitglied liquidiert. Die ‚Guten‘ stehen jetzt im Verdacht, einen Mord begangen zu haben; alle Indizien, die auf eine Verbindung der Möbelfirma zum Drogengeschäft hinweisen sind vernichtet.

Setzen wir zum letzten Mal die Stereotypen-Lesebrille auf und betrachten durch sie die Story des Films *The Organization*. Dieser letzte Film in der Tibbs-Trilogie ist eine konsequente Fortsetzung von *They Call Me MISTER Tibbs*. Die Figur und Rolle des Detective sind etabliert, das gesamte Setting ist eindeutig wiedererkennbar. Ein Bruch, wie er im Übergang von *In the Heat of the Night* zu *They Call Me MISTER Tibbs* deutlich wurde, ist hier nicht erkennbar.

Dies gilt auch für die grundlegenden Aussagen, die für die Konstruktion der Person Virgil Tibbs im zweiten Film getroffen wurden. Sie bleiben auch in *The Organization* gültig: stereotype Darstellungen von Tibbs, die ihn als Black American charakterisieren würden, fehlen weiterhin. Auch hier ist Tibbs wieder ein ‚weißer‘ Bulle, dessen Eigenschaften sich an den typischen Zuschreibungen eines Cops orientieren und nicht an Hautfarbentypen.

Die Beschäftigung mit rassistischer Diskriminierung in den USA und die Formulierung von Perspektiven ihrer Überwindung erfährt in diesem Film eine erneute Erweiterung. Nach der Thematisierung des US-Rassismus gegenüber Black Americans im ersten Film und der Formulierung einer weißen Mittelklasse-Utopie

für Black Americans im zweiten wird das Thema im dritten von der schwarz/weiß Dichotomie losgelöst und um ProtagonistInnen weiterer rassistischer und ethnischer Gruppen der USA, der Hispanics und der Asians erweitert (darauf, dass die indigene Bevölkerung der USA hier nicht repräsentiert ist, sei an dieser Stelle nur kurz hingewiesen). Durch unsere Lesebrille der ‚Hautfarbenstereotypen‘ ist die multiethnische Anti-Drogenallianz der eindeutige Hauptprotagonist. Das Credo lautet: gesellschaftliche Probleme, wie das der Drogen, betreffen alle AmerikanerInnen und müssen Rassen- und Ethnien-übergreifend angegangen werden. Die Anti-Drogenallianz zeichnet damit ein positives Bild aller rassistischen und ethnischen Gruppen, die sich ihrer gesellschaftlichen Verantwortung bewusst sind und als gute AmerikanerInnen im Interesse der Allgemeinheit handeln. Dieses Zusammenfinden in Wahrnehmung gesellschaftlicher Verantwortung ist die positive Utopie dieses Films.

Vor dem Hintergrund dieses Settings spielt die Figur Tibbs als schwarzer Bulle auch nicht mehr allein die zentrale Rolle; zumindest durch unsere Stereotypie-Lesebrille betrachtet. Anzumerken ist an dieser Stelle noch, dass ‚die Bösen‘ allein von Weißen repräsentiert werden, die in der international operierenden Drogenorganisation, auch im asiatischen Raum (vermutlich Türkei), das Heft in der Hand haben. Was Repräsentation angeht, bleiben rassistische und ethnische Minderheiten auf der Seite der Opfer und Aufklärer und werden nicht in den Schmutz von Beschuldigungen gezogen. Ein absoluter PC-Punkt für diesen Film.

Der Film *The Organization* greift filmisch die politischen Diskussionen der sogenannten ethnischen Minderheiten auf, die sich nicht mehr vereinzelt als Gruppe der Schwarzen, Chicanos, Asians unterdrückt von *The Man* sahen, sondern sich kollektiv als *People of Color* in Opposition zum weißen Unterdrückungssystem begriffen. Es findet sich hier eine radikalere Vision der Regenbogenkoalition Jesse Jacksons, der 1984 einen Versuch unternahm, bei der Nominierung bei einer der beiden großen Parteien zum Präsidentenamt aufgestellt zu werden.

Interessant ist, dass sich der Film antizyklisch zu den politischen und sozialen Bewegungen verhält. Anfang der 70er Jahre waren diese in ihrem Niedergang begriffen, die Bürgerrechtsbewegung hatte ihre legalistischen Ziele erreicht, die Vietnamkrieg-GegnerInnen dümpelten vor sich hin, die Black Panther Party war durch Repression und innere Querelen praktisch nicht mehr existent. Der Film greift also eine Hoffnung von Ende der 60er Jahre auf.

Resümee

Bekannt und hochgelobt ist der erste Film *In the Heat of the Night*, die beiden anderen Folgen werden nicht erwähnt, vergessen, kritisiert. Das ist möglicherweise auch gerechtfertigt, wenn wir uns die Komplexität der Story und die Gestaltung der Widersprüchlichkeit der Personenkonstellationen ansehen. Allerdings ist hier

dann von einem stetigen Abstieg zu sprechen, Folge zwei ist immer noch komplexer als Folge drei.

Ein anderes Urteil muss allerdings gefällt werden, wenn die Trilogie durch unsere Lesebrille der Hautfarbenstereotypen gelesen wird. Dann zeigt sich in den Filmen eine sehr interessante Entwicklung. Die Trilogie spielt die Möglichkeiten der Rassenbeziehungen in den USA durch. Die drei Filme stellen dabei sehr unterschiedliche Auseinandersetzungen und Thematisierungen des us-amerikanischen Rassismus und gesellschaftlicher Perspektiven von sogenannten ethnischen Minderheiten in den USA dar:

- 1.) die (beschränkten) Möglichkeiten des (schwierigen) Umgangs im verhinderten *melting pot*;
- 2.) die vollkommene Irrelevanz der Hautfarbe;
- 3.) eine Regenbogenkoalition.

An die scharfe Anklage gegen den Rassismus (nicht nur der Südstaaten) gegenüber Black Americans, schließt sich die Utopie einer weißen Mittelschicht auch für Schwarze an, die zur Unsichtbarkeit der Hautfarben führt, bevor im Abschluss die Regenbogenkoalition als Variante präsentiert wird. Die Trilogie weist unserer Auffassung nach eine konsequente Entwicklung auf, die die Filme inhaltlich zusammenhält und trotz weniger Komplexität absolut spannend macht.

Interessant ist, dass mit einem Film wie *They Call Me MISTER Tibbs* die Postmoderne und ihre Vorstellungen vom Ende der Ethnizität und in *The Organization* die Thematisierung des zu Beginn des 21. Jahrhunderts auftauchenden Schlagworts ‚Transkulturalität‘ zu Beginn der 70er Jahre schon bzw. noch auf die Spitze und an ihr Ende getrieben wurde.

Inhaltlich wurden im Black American Cinema in den darauf folgenden Jahren die Darstellung von gesellschaftlichen Perspektiven des Zusammenlebens der us-amerikanischen Rassen und Ethnien wesentlich weniger rosig ausgemalt, als dies noch in *The Organization* getan wurde und getan werden konnte.

In der Beschäftigung mit und Darstellung der Lebensrealität von Black Americans sind die meisten Filme wieder irgendwo zwischen *In the Heat of the Night* und *They Call Me MISTER Tibbs* angelangt. Es geht wieder um Darstellen der Lebensrealität von Schwarzen in den USA, um bloße Repräsentation. Filme wie Spike Lees *Crooklyn* (1994) sind weit davon entfernt noch irgendeine Perspektive jenseits einer diskriminierenden Gesellschaft überhaupt aufzeigen zu wollen. Ihnen geht es allein darum, dass sich Black Americans mit ihrem Leben in ästhetischen Produkten, also Kunst und Kultur, wiederfinden, dass sie repräsentiert werden.

Die Trilogie dient somit „der Entdeckung des Latenten hinter dem Manifesten, des Nicht-Sichtbaren durch das Sichtbare hindurch. Hier findet sich der Stoff für eine andere Geschichte, die freilich nicht den Anspruch erhebt, ein so wohlgeordnetes und rationales Ganzes wie DIE Geschichte zu bilden; sie trüge eher zu dessen Verfeinerung oder Zerstörung bei.“¹⁰

Und weitergedacht: die drei Filme zeigen nicht nur ‚wirkliche‘ Wirklichkeitsmodelle, d.h. solche, die der außerfilmischen Realität ‚abgeguckt‘ worden sind, sondern auch – so Niklas Luhmann – „das, was durch die Realisierung von Bestimmtem in den Status von bloß Möglichem abgedrängt worden ist.“¹¹

Die Trilogie zeigt somit (wie Film überhaupt) auch auf, dass die Welt, so wie sie ist, nicht zu sein braucht – in ‚positiver‘ wie in ‚negativer‘ Hinsicht, utopisch und dystopisch.¹²

Die Filme ‚spielen‘ etwas durch, was in der außerfilmischen Realität seit dem letzten Zensus aus dem Jahr 2000 noch mal mehr utopisch erscheint. Dort wurden – in sehr abstruser Form – die Rassenkategorien festgezurr. Eine Kategorie ‚Multiracial‘ wurde vom zuständigen Bundesamt abgelehnt. Stattdessen mussten sich alle US-AmerikanerInnen in der Matrix der Rassen- und Ethnikategorien selbst verorten und bezeichnen.

Anmerkungen:

- ¹ Es handelt sich nicht im strengen Sinne um eine Trilogie, da sich der jeweils folgende Film nicht auf den vorherigen bezieht, ihn nicht fortsetzt. All drei Filme eint nur der Hauptdarsteller Sidney Poitier, die von ihm verkörperte Figur des Detective Virgil Tibbs und das Genre Kriminalfilm.
- ² Vgl. Bogle, Donald: *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks, An Interpretative History of Blacks in American Films*, Oxford: Roundhouse 1994, S. 4-10, 13.
- ³ Schwarze stellten 1967 einen Publikumsanteil von 30% in den Premieretheatern der City-Zentren. Vgl. Bialasiewicz, Claudia: *Stationen afroamerikanischer Filmgeschichte*, Alfeld/Leine: Coppi 1998, S. 87.
- ⁴ Wir lassen Sammy Davis Jr. und Harry Belafonte hier der Einfachheit halber außer Acht und würdigen sie nicht entsprechend ihres Werkes.
- ⁵ Bialasiewicz, 1998, S. 69.
- ⁶ Zitiert in: Bialasiewicz, 1988, S. 76.
- ⁷ Seesslen, Georg: *Copland, Geschichte und Mythologie des Polizeifilms*, Marburg: Schüren 1999, S. 232.
- ⁸ Ebd.
- ⁹ Das *Lexikon des internationalen Films* (CD-Rom, München: Rowohlt 1996) z.B. urteilt über *They Call Me MISTER Tibbs*: „unausgegoren, streckenweise geschmacklos und nur mäßig spannend“.

- ¹⁰ Ferro, Marc: *Der Film als „Gegenanalyse“ der Gesellschaft*, in: Bloch, Marc, Fernand Braudel, Lucien Febvre, u.a.: *Schrift und Materie der Geschichte, Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 247-271, hier: S. 256.
- ¹¹ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 2 Bände, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 352.
- ¹² Vgl. Engell, Lorenz, Oliver Fahle: *Film-Philosophie*, in: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz: Bender 2002, S. 222-240, hier: S. 222.

Katja Franz

Mailing-Listen-Kommunikation als kommunikative Aneignung von Fernsehserien

Das Internet bietet mit Foren, Newsgroups und Mailing-Listen zahlreiche Möglichkeiten, sich in gesprächsähnlicher Kommunikation über spezielle Themen auszutauschen und mit anderen Interessierten in Kontakt zu treten. Die Mailing-Liste *AllyDe@yahoogroups.de* stellt für Fans der amerikanischen Fernsehserie *Ally McBeal* eine solche Plattform dar: Hier stehen Inhalte einzelner Folgen ebenso zur Diskussion wie Informationen und Klatsch.

Die in Bezug auf face-to-face-Situationen beschriebenen Formen kommunikativer Aneignung von Fernsehtexten¹ lassen sich, teilweise modifiziert, auch in der computer-vermittelten Kommunikation wiederfinden. Bewertungen, Inszenierungsdiskussionen und vertiefende Diskurse ermöglichen Einblicke in das Vergnügen der Fans an der Serie und deren Aneignung der Medienaussagen.

I. Einleitung

Dann hält er inne, weil nämlich irgendwo in der Kulisse, also weit hinten in den vorvorletzten Bänken der SPD-Fraktion im Plenarsaal, ein kleiner Mann aufgestanden ist. Wenn man die TV-Serie Ally McBeal mag, denkt man unwillkürlich an den Chef von Allys Kanzlei, der von der ebenso hübschen wie garstigen Anwältin Ling immer als der „komische kleine Mann“ bezeichnet wird, auch weil der oft auftaucht, wo man ihn gar nicht erwartet hat. Der kleine Mann also, und man muss schon zweimal hinsehen, um ihn in der Tiefe des Raumes zu erkennen, ist der Bundeskanzler Gerhard Schröder.²

Nur selten ist das Ergebnis einer Medienaneignung so offensichtlich wie das Beispiel des „Kleinen Mannes“. Es zeigt, dass ein Medientext, in diesem Fall die amerikanische Fernsehserie *Ally McBeal*, von den Autoren des zitierten Artikels Nico Fried und Kurt Kister angeeignet, also mit der eigenen Lebenswelt verknüpft und mit einer persönlichen Bedeutung versehen wurde.

Andreas Hepp versteht die Aneignung von Medienprodukten auf Grundlage des Aneignungskonzepts der Cultural Studies als einen Prozess, „durch den Menschen [beispielsweise] Fernsehsendungen in ihren spezifischen alltagsweltlichen Sinnzusammenhängen für sich nutzbar machen“.³ Dabei spielen Gespräche eine

zentrale Rolle. Gerade im kommunikativen Austausch mit anderen werden der alltagsweltliche und der mediale Diskurs miteinander in Beziehung gesetzt.

Ich werde im Folgenden zunächst die Fernsehserie *Ally McBeal* als Medienausgangsmaterial vorstellen, danach beschreibe ich die dazu entstandene Mailing-Liste und im Anschluss stelle ich anhand einiger Beispiele diese Mailing-Liste als einen Ort der kommunikativen Aneignung von Fernseherzeugnissen vor.

II. *Ally McBeal*

Ally McBeal (AMB) ist eine von David E. Kelley produzierte und mehrfach prämierte Comedy-Fernsehserie, die das berufliche und private Leben der Anwältin Ally und ihrer Kollegen und Kolleginnen in einer Bostoner Kanzlei beschreibt. Sie ist 1997 in den USA, 1999 in Deutschland angelaufen. Insgesamt wurden bis 2001 fünf Staffeln produziert, bevor die Serie wegen sinkender Quoten eingestellt wurde.

Nach kurzer Anlaufschwierigkeit wurde AMB sehr populär und errang eine Art Kultstatus. Die TV-Serie erreichte wöchentlich eine große Gruppe⁴ von FernsehzuschauerInnen⁵, löste einen hohen Grad emotionaler Beteiligung und unterschiedliche Formen der Beschäftigung mit ihr aus. Das wird veranschaulicht durch zahlreiche Fan-Homepages, *Ally McBeal*-Partys und sogar Veranstaltungen auf höchster politischer Ebene.⁶ Darüber hinaus zollten auch Kritiker und Kritikerinnen seriöser Tages- und Wochenzeitungen der Serie Respekt.⁷

Diese Verweise und Zitate sind Zeichen der Popularität der Sendung. Aber auch darüber hinaus scheint sich die Serie geradezu zur Verknüpfung mit der persönlichen Lebenswelt der Rezipienten anzubieten, so dass sich die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit teilweise verwischen: Zur „Generation Ally“ erklärte Katja Kullmann⁸ in ihrem Buch eine ganze Generation von Frauen, deren „Lifestyle“ beschrieb jetzt Birgit Hamm⁹ in einer eigenen Publikation. Auch von wissenschaftlicher Seite bezieht man sich auf die Serie: Eine britische Studie zu Problemen berufstätiger Frauen spricht von einem „Ally McBeal-Syndrom“¹⁰.

Grundlage dieses Erfolgs ist unter anderem die Mehrschichtigkeit der Serie: Während sich *Ally McBeal* auf formaler Ebene innovativ zeigt, mit frechen Dialogen und Computereffekten, entsprechen die in ihr präsentierten Werte vor allem in Bezug auf romantische Liebe eher traditionellen Vorstellungen. Viele ZuschauerInnen schätzen gerade diese Mischung aus Melodrama und Comedy. Die Figuren sind durchgängig mit individuellen Macken charakterisiert, was Vertrautheit schafft und zur Identifikation einlädt. Normalität ist bei *Ally McBeal* etwas verrückt. Auch die oftmals gerade in Hinblick auf das deutsche Rechtssystem skurrilen Gerichtsfälle fallen aus dem Rahmen alltäglicher Fernsehunterhaltung.¹¹ Die aus Seifenopern bekannte Pluralität der Konfliktpositionen reicht von der politischen Unkorrektheit des Kanzleichefs Richard Fish bis zur Vorsitzenden des

„Vereins tugendhafter Frauen“. Bei aller Ironie und Überspitzung wird keine Seite wirklich lächerlich gemacht, aber auch nicht als einzig Richtige ausgewiesen.

III. Die Mailing-Liste zur Serie

Die große Anhängerschar der Serie spiegelt sich unter anderem in der deutschsprachigen Mailing-Liste *AllyDe@yahoogroups.de* (unter www.McBealis.de). Sie stellt einen Ort im Internet dar, an dem Interessierte über *Ally McBeal*, angrenzende Themen und sogenannte „off-topics“¹² diskutieren können. Weitere Plattformen bilden beispielsweise das Gästebuch des Senders Vox, das Forum Newsgate und der listennahe Chat „Unisex-Toilette“¹³.

Um auf die Mailing-Liste Zugriff zu haben, muss man sich bei *yahoogroups* mit seiner Mail-Adresse anmelden. Insgesamt befinden sich zwischen 250 und 300 Teilnehmer und Teilnehmerinnen in der Liste, die Zahl ändert sich täglich. Von ihnen beteiligt sich nur ein kleiner Teil regelmäßig an der Kommunikation. Die überwiegende Anzahl der Angemeldeten – sogenannte *lurker* – verhält sich passiv und liest lediglich mit.

Die *Ally McBeal*-Mailing-Liste wird von drei männlichen Webmastern, die sich selbst aktiv am Austausch beteiligen, moderiert. Es gibt verschiedene Regeln zu Form und Inhalt der Beiträge („Nettiquette“), deren Einhaltung bzw. Nichteinhaltung immer wieder zum Thema von Metadiskursen wird. Eine regelmäßig monatlich versandte Datei erinnert an die „do’s and don’ts“ der Liste: Thematisch soll *Ally McBeal* im Vordergrund stehen, die TeilnehmerInnen sollen höflich miteinander umgehen, sinnvolle Betreffzeilen benutzen, verschiedene formale Vorgaben beachten und anderes mehr. Verstöße werden geahndet, meistens durch Beschwerden der ListenteilnehmerInnen selbst, sie können aber auch bis hin zum Listenausschluss führen (seitdem ich die Liste beobachte,¹⁴ ist das ein Mal vorgekommen). Häufige Gründe für Beschwerden sind sogenannte „Spoiler“¹⁵ oder das volle Zitieren anderer Postings, was zu langen und oftmals unübersichtlichen Texten führt.

In einer Mailing-Liste verläuft die Kommunikation im Gegensatz zu face-to-face-Kommunikation oder Chats im Internet asynchron, das heißt, die TeilnehmerInnen befinden sich nicht nur an unterschiedlichen Orten, sondern sie beteiligen sich an voneinander unabhängigen Zeiten am Austausch. Die sprachliche Gestaltung der Kommunikation per Mail ist insgesamt gekennzeichnet durch eine Tendenz zur Vereinfachung: Kleinschreibung, verknappte Sätze, orthographische Fehler, Abkürzungen werden eingesetzt. Dies bewirkt eine Annäherung an gesprochene Alltagssprache und steigert aufgrund des informellen Charakters die Nähe zwischen den KommunikationspartnerInnen.¹⁶ Mit Hilfe von Quotings¹⁷ können Dialogstrukturen entstehen, die face-to-face-Konversationen ähneln. Im Beispiel „Marks Platz“ geht es um die Figur Mark, einen Anwalt, der erst am Ende der dritten Staffel zur Serie gestoßen ist.

Ich hab mich übrigens immer noch nicht an den neuen Anwalt gewöhnt. Er ist ein billiger Billy-Ersatz.

Ja, da gebe ich dir Recht. Ehrlich gesagt sehe ich in der Figur auch nicht das geringste Potenzial (...) Jedenfalls wüsste ich nicht, welche Nische er besetzen könnte.

>Ehrlich gesagt sehe ich in der Figur auch nicht das geringste Potenzial.

Die nächste Totgeburt? IMHO nicht ganz, denn bis jetzt hatte Mark noch gar keine Gelegenheit, sich als eigenständiger Charakter zu positionieren, weil andere Dinge im Vordergrund standen

>Jedenfalls wüsste ich nicht, welche Nische er besetzen könnte.

Dann lass dich mal überraschen :-)¹⁸

IV. Kommunikative Aneignung

1. Warum sprechen Menschen über Medien und in welchen Gesprächsformen bewegen sie sich?

Bernd Holly¹⁹ untersuchte auf gesprächsanalytischer Grundlage Gruppengespräche beim gemeinsamen Fernsehen und kam zu dem Ergebnis, dass Menschen aus verschiedenen Motiven über Medienprodukte sprechen: Um dem Gesehenen einen Sinn zu geben, um das eigene Wirklichkeitskonzept, die eigene Wahrnehmung zu überprüfen und um auf der Basis des Medienmaterials individuelle und Gruppenidentitäten auszubilden und zu stabilisieren. Holly fasst zusammen:

Die Gruppe unterstützt die Verstehens- und Deutungsprozesse, die der einzelne aus mindestens zwei Gründen nicht alleine bewältigt, weil er Aufmerksamkeits- oder Wissenslücken hat oder weil der Fernsehtext sie erst schafft. Man kann die Gruppe aber auch als die „normale“ soziale Instanz ansehen, die zur Wirklichkeitskonstruktion benötigt wird, individuelle Kognitionsmuster sind zu unsicher um als viabel zu gelten. Umgekehrt braucht die Gruppe hinreichend unverbindlich-verbindlich symbolisches Material, um ihr Wertesystem zu bearbeiten und Spielraum für individuelle Identitäten zu schaffen.²⁰

Die von Holly beschriebenen Gesprächsaktivitäten wie „Identifizieren“, „Bewerten“ und „Aushandeln“ lassen sich in der Kommunikation der Mailing-Liste ebenfalls nachweisen.

Identifizieren – Lücken füllen

Bei der Rezeption von Medienprodukten entstehen vom Text intendiert oder aufgrund anderer Ursachen Verständnislücken, die interaktiv geschlossen werden können, etwa durch das Identifizieren von Personen, Zeiten oder Orten.

Im ersten Beispiel geht es um eine Szene der ersten Folge der vierten Staffel: Larry Paul, der vermeintliche Nachfolger von Allys Therapeutin Dr. Tracy, trifft Ally in einer Toilette und erläutert ihr unter anderem, dass er ebenfalls Anwalt ist. Wie bereits oben erwähnt, ist die Unisex-Toilette der Kanzlei ein überaus kommunikativer Ort, an dem häufig erhoffte oder aber unerwartete Begegnungen stattfinden. Somit würde sich aufgrund des Serienwissens anbieten, die genannte Szene dort zu verorten, was aber Fragen nach der narrativen Logik aufwirft.

Beispiel: Larry in der Unisex-Toilette

Nur an einer Stelle war – und bin ich noch immer – verwirrt. Und zwar als Larry bei Ally ins Klo reinplatzt. Ich kann nicht so ganz nachvollziehen, was der da gemacht hat. Schließlich arbeitet er nicht in der Kanzlei und – befand sich Tracys Büro wirklich im gleichen Haus? Hm... (Chevy, 5.9.01)

Darauf gibt es zwei Antworten, die sich mehr oder weniger ernsthaft um Erklärungen bemühen:

Das ist mir auch aufgefallen, aber als ich mir dann die Toilette mal näher angeschaut habe, überlegte ich mir, ob das wirklich die UST war, oder ob das einfach eine Toilette bei Tracy war.

Ausserdem wäre es theoretisch auch möglich, dass das Büro tatsächlich im selben Gebäude ist, denn das ist ja nahe beim Gericht, also hats dort auch viele Anwälte -> Praxis in ihrer Nähe = viel Geld :-)

Wobei dann doch noch die Frage zu klären wäre, was LP in der Bürointernen UST zu suchen hätte... (Stilo, 5.9.01)

Larry will nachsehen, wie es Ally geht, nachdem er sie nicht gerade mit Samthandschuhen angefasst hat. Die Adresse der Kanzlei, wo Ally arbeitet, wird er vermutlich Tracys Akte entnommen haben. Weshalb er ausgerechnet auf der Unisex auftaucht, kann eigentlich nur auf Elaines „Boshaftigkeit“ zurückzuführen sein, die ihm Allys Aufenthaltsort verraten haben muss ;-)
*(Logisch ist sein Auftreten dort aber nicht wirklich *g*) (nihil 5.9.01)*

Vergleichen / Lesart Aushandeln

Ein typisches Merkmal der meisten Medienthematisierungen ist die Verknüpfung des Medientextes mit der Erfahrungswelt und Lebenssituation der Rezipienten. Sie geben eigene Deutungen, die sie je nach ihren Wissensvoraussetzungen und jeweiligen Interessen ausbilden.

Beispiel: Ally und Brian

In einem Handlungsstrang zu Beginn der vierten Staffel geht es um die Beziehung zwischen Ally und Brian. Am Anfang der Folge inszeniert Brian eine romantische Situation und fragt Ally, ob sie zu ihm ziehen möchte. Am Ende der Folge trennt sich Ally von ihm.

Dieses Ende der Beziehung nimmt einen verhältnismäßig großen Raum in der Listen-Kommunikation ein. Die thematische Sequenz wird von der Feststellung ausgelöst, dass die Trennung „aber doch irgendwie ziemlich plötzlich“ kam. Darauf folgen 18 Postings von 12 Absendern, die versuchen, Allys Verhalten zu verstehen und zu erklären. Dabei wird einerseits auf das *Serienwissen* über die Figur Ally zurückgegriffen („Und wir wissen doch mittlerweile, dass Ally Angst vor wirklich festen Bindungen hat... *seufz*“), andererseits werden *eigene Erfahrungen* herangezogen („Wenn mich der Mann, den ich liebe fragen würde...“) oder es werden *anscheinend allgemeingültige Verhaltensweisen* angeführt („Da würde doch jeder über diese Beziehung nachdenken.“).²¹

Die gemeinsame Analyse bleibt nah am Medientext. Vor allem die Anfangsszene wird genauer beleuchtet: Wollte Brian eigentlich einen Heiratsantrag machen und hat dann kalte Füße bekommen? Oder war Ally lediglich enttäuscht, in dieser Situation keinen Heiratsantrag zu bekommen und ist damit ihre ablehnende Haltung zu erklären? Dafür wird auch der Dialog in der amerikanischen Originalfassung betrachtet.

Eine weitere zentrale Frage innerhalb dieser Sequenz zielt auf die Beeinflussbarkeit Allys: Ist ihre Entscheidung, sich zu trennen, lediglich aus den Kommentaren der Freundin und des vermeintlichen Therapeuten entstanden? Hierzu gibt es unterschiedliche Standpunkte. Während ein Absender das Verhalten als „schäbig“ bezeichnet, sieht eine andere statt einer Beeinflussung eher „einen Rat, der sie [Ally] zum Nachdenken anregt“. Die Sequenz endet ohne eine gemeinsame Lesart.

Wertungen

Bewertungen des Medienmaterials sollen zum einen die Kommunikationsbasis und Gemeinschaftsidentität einer Gruppe stabilisieren unter dem Motto: „Uns

gefällt das Gleiche!' Zum anderen dienen sie der Darstellung und Stabilisierung der individuellen Identität: ‚Mir gefällt das, ich bin so eine!‘

Darüber hinaus können die positiven Wertungen („mir hat gefallen“, „meine Highlights waren“, „ich musste lachen“ etc.) auch in Hinblick auf das Vergnügen der Rezipienten an der Serie betrachtet werden. Dann geben sie Auskunft darüber, warum ein bestimmter Medientext rezipiert wird.

Beispiele:

Larry Paul ist der Hit, der bringt wieder richtig Pep in die Serie.

Ich finde diesen Larry auch toll. Der kann so schöne Antworten geben ...

*Meine Highlights neben Larry: Johns Nasenpfeifprojektionen und die Musik!!!
Und natürlich Renées Kleid in der Bar sowie Elaines Frisur.*

Positiv fand ich zudem, dass es Ally geschafft hat, einen klaren Schlussstrich zu ziehen. Das kennt man sonst ja nicht unbedingt von ihr.

Ich denke so ist Ally nun mal, unverbesserlich romantisch – sie wartet auf Ihren Traumprinzen der sie auf einem weißen Pferd abholt, sie zum lachen bringt, gut aussieht und Ihr treu ist bis in den Tod! Aber das macht sie doch auch so liebenswert!!

Lästersequenzen

Eine Untergruppe der Bewertungen ist der Klatsch über Figuren oder Darsteller. Als Beispiel dazu einige Anmerkungen zur neuen Frisur der Anwaltssekretärin Elaine

Elaine – tolle Frisur, die sie besser wirken lässt!

was sollte eigentlich diese Frisur?

Sag jetzt bloss nicht, sie hat dir nicht gefallen!?!?

hmmmmmm.... irgendwie konnte ich damit nichts anfangen. (...) mich würde nur interessieren, ob sie damit wieder so eine „ich werde jetzt seriös“-Attacke andeuten will.

Elaines neue Frisur ist mir – ehrlich gesagt – nicht aufgefallen, aber Allys Frisur fand ich nicht so toll. Ihre – spärlichen – Stirnfransen sahen aus, als hätten Mäuse daran genagt.

Ich finde Elaines neue Frisur toll. Jetzt hat sie nicht mehr so einen Friseurinnen-Touch. (Friseure sollten sich jetzt nicht auf den Schlips getreten fühlen ;-)

2. *Worüber* wird gesprochen?

Marie Gillespie beschreibt in einer Analyse der Kultur Jugendlicher aus einem multiethnischen Vorort Londons, dass diese bevorzugt über verschiedene Beziehungsformen in Seifenopern sprechen.²² Auch andere Studien²³ zeigen, dass häufig das Verhalten der Figuren im Mittelpunkt der Gespräche über Medienprodukte steht. In der Mailing-Liste sind die Beziehungswünsche, -anbahnungen und -gestaltungen der Figuren ebenfalls Thema und führen teilweise sogar zu längeren Gesprächssequenzen (wie im Beispiel von Ally und Brian). Allerdings verbleibt die Kommunikation selten auf der Handlungsebene; die Figuren, ihr Verhalten und die DarstellerInnen werden bewertet, Inszenierung und Dramaturgie hinterfragt. Dabei bringen die TeilnehmerInnen ihr umfangreiches Wissen über Produktion und Ausgestaltung von Serien im Allgemeinen und ihr Wissen über die Figuren, Geschichten und stilistischen Mittel von *Ally McBeal* im Besonderen ein.²⁴

Diese ‚Kompetenz der Fans‘ zeigt sich auch in Hinblick auf Intertextualität: Sie kennen zahlreiche informative Internet-Adressen und versorgen sich gegenseitig mit Meldungen, Artikeln und Links zur Serie und zu ihren DarstellerInnen. Darüber hinaus sehen die meisten der ListenteilnehmerInnen neben *Ally McBeal* eine Reihe weiterer Serien wie *Sex and the City*, *Friends*, *Buffy* und *Emergency Room*, auf die sie sich in ihren Beiträgen beziehen.

Beispiele zu Inszenierungsdiskussionen und Intertextualität:

a) Handlungsstränge

Insgesamt schien die Folge mit 3 Handlungssträngen einfach überfrachtet, was keiner Storyline wirklich gut tat.

Eigentlich ist es doch schade, dass 3 laepische Handlungsstraenge schon zuviel sind. :-)

DEK scheint wohl nicht in der Lage zu sein, sich auf mehrere Dinge gleichzeitig zu konzentrieren... Wenn ich dabei bedenken, dass bei „ER“ regelmaessig ein Dutzend (!!!) Handlungsstraenge in einer Folge abgehandelt werden! Und trotzdem wird es nicht unuebersichtlich!

b) Joss Whedon

Was mich allerdings noch interessiert, ist, wie die Geschichte mit Mark und der Frau (ich hab ihren Namen vergessen) weitergeht. (...). Bei JW wuerde ich jetzt endlos spekulieren, aber bei DEK denke ich, dass das ganze Problem in einer Folge abgehandelt werden wird.

Dann lass dich noch mehr als einmal von DEK überraschen ;-)

Äh, bitte um Nachhilfe: wer (oder was?) ist denn JW?

*JW ist der Buffy-„Gott“ (und Schöpfer) Joss Whedon. Jedenfalls IMO upp, das mit dem Gott *grins* sei dahingestellt, aber den meinte ich.*

Na ja, Joss Whedon schreibt ja ausschließlich „phantastische“ Geschichten, da hat er natürlich viel mehr Optionen und der Zuschauer kann munter spekulieren.

Die Gerichtsfälle der Anwaltsserie, die sich mit Themen wie „sexuelle Belästigung durch eine Frau“ für tiefer gehende inhaltliche Auseinandersetzungen geradezu anbieten würden, werden fast ausschließlich im Rahmen der Dramaturgie erwähnt: „Der Fall war irgendwie langweilig“, „Der Fall hatte Längen“, „Das Thema hatten wir schon“ oder „Fälle sind total wichtig, sonst unglaublich als Anwaltsserie“.²⁵

V. Mailing-Liste als Ort kommunikativer Aneignung

Die Mailing-Liste zeichnet sich im Gegensatz zu alltäglichen Konversationen über Medien unter anderem dadurch aus, dass die KommunikationspartnerInnen auf Basis der gemeinsamen Definition als ‚Fan von Ally McBeal‘ gewählt werden. Im Unterschied dazu müssen Familienmitglieder, Freunde oder Kolleginnen weder dieses spezielle Programm kennen, noch die eigene Begeisterung dafür teilen.

Als ListenteilnehmerIn besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass die eigenen Ansichten und Bewertungen auf positive Resonanz stoßen und somit bestätigt werden. Unterschiedliche Wertungen und Einschätzungen fußen auf der Basis der grundsätzlich geteilten Zustimmung zur Serie und stellen somit keine schwerwiegenden Differenzen dar. Dies trägt zur Stabilisierung der individuellen Identität bei, die bereits mit der Selbstdefinition als AnhängerIn von *Ally McBeal* konstituiert wird. Das Motto der Liste lautet dementsprechend: „Sind wir nicht alle ein bisschen ... bealy?“

Darüber hinaus erlaubt der Austausch mit anderen ‚Eingeweihten‘ eine tiefere Auseinandersetzung mit dem gesehenen Material. Bei der Beurteilung des

Verhaltens einzelner Figuren, des Verlaufs der Handlung oder der Inszenierung können die Fans im Gegensatz zur „Mehrheit der Bevölkerung“²⁶ auf das geteilte Serienwissen zurückgreifen.

VI. Ausblick

Kommunikation im Internet bietet, wie am Beispiel der Mailing-Liste zu *Ally McBeal* vorgestellt, einen möglichen Ort der interaktiven Aneignung von Medientexten. Kommunikationsinhalte und -formen spiegeln teilweise Ergebnisse von Untersuchungen zu alltäglichen Mediengesprächen wider, weisen aber auch Spezifika des Kommunikationsmediums und der Zusammensetzung der Beteiligten auf.

Für medien- und gesprächsanalytische Studien besitzt diese Form der Kommunikation – trotz kritisch zu hinterfragender Einschränkungen wie Anonymität und quasi frei wählbarer Identität – eine besondere Attraktivität: Die sonst oftmals nur mühsam zu erhebenden Daten zu Rezeptionsmotivation und Aneignungsverhalten sind öffentlich zugänglich und sogar bereits schriftlich niedergelegt.

Anmerkungen:

- ¹ Vgl. dazu Holly, Werner: „Fernsehen in der Gruppe – gruppenbezogene Sprachhandlungsmuster von Fernsehrezipienten.“ In: Holly, Werner und Ulrich Püschel (Hg.): *Medienrezeption als Aneignung. Methoden und Perspektiven qualitativer Medienforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S.136-150 und Hepp, Andreas: *Fernsehaneignung und Alltagsgespräche. Fernsehnutzung aus Sicht der Cultural Studies*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998.
- ² Zitat aus der *Süddeutschen Zeitung* vom 14.2.2003. Es geht um eine Bundestagsdebatte zum damals noch bevorstehenden Irak-Krieg. Der CDU-Politiker Wolfgang Schäuble wendet sich an den Bundeskanzler, der sich nicht an seinem Platz befindet.
- ³ Hepp: *Fernsehaneignung*, S. 203.
- ⁴ Einschaltquoten: Folge 4.1 (September 2001) 1,27 Mill., 6,3% bzw. 14-49J. 1,12 Mill., 11,4%. 5.Staffel (18.3.2003) 14-49 J. 0,78 Mill., 7,6% – durchschnittlicher Marktanteil von Vox 5,7%.
- ⁵ *Ally McBeal* wird häufig als „Frauserie“ beschrieben und tatsächlich scheinen Frauen zwischen 20 und 40 Jahren die intendierte Zielgruppe zu sein. Aber sowohl in der Zusammensetzung der Mailing-Liste als auch in Rezensionen von Männern wird deutlich, dass sie beide Geschlechter fasziniert – und das nicht nur als „gezwungene Mitgucker“.
- ⁶ Abgeordnete verschiedener Bundestagsfraktionen trafen sich in Berlin zu einem gemeinsamen *Ally McBeal*-Fernsehabend; die damalige Justizministerin Herta Däubler-Gmelin nannte Ally McBeal „eine Schwester im Geiste“.
- ⁷ Uwe Jean Heuser von der *Zeit* schrieb beispielsweise: „Wohl wahr, dass mit *Ally McBeal* die Qualität zum Knüller wurde.“ *Die Zeit*, 23.8.2001 „Surfen statt Zappen. Das Netz als Waffe gegen TV-Einerlei und Preistreiberei“.

- ⁸ Kullmann, Katja: *Generation Ally. Warum es heute so kompliziert ist, eine Frau zu sein*. Frankfurt/Main: Eichborn 2002.
- ⁹ Hamm, Birgit: *Generation Ally Lifestyle-Guide*. Frankfurt am Main: Eichborn 2003.
- ¹⁰ Betzl, Doris: „Karrierefrauen: viel Arbeit, wenig Spaß. Britische Studie nimmt „Ally McBeal-Syndrom“ unter die Lupe“. In: *Oberhessische Presse*, 10.8.2001.
- ¹¹ Es werden beispielweise Männer vertreten, die sich für den Weihnachtsmann halten oder Einhörner sehen. Ehen sollen aus verschiedensten Gründen annulliert werden und ein Unternehmer wird verklagt, weil er einmal in der Woche einen „Strandtag“ im Büro abhält.
- ¹² „Off-topics“ sind Themen, die in keiner direkten Verbindung zur Serie stehen.
- ¹³ Ein Zitat aus der Serie selbst: in der Unisex-Toilette von Ally McBeals Kanzlei werden wichtige Gespräche geführt und belauscht. Siehe auch Kapitel IV.1.
- ¹⁴ Ich beobachte die Liste seit Juni 2001.
- ¹⁵ Vorwegnahmen von Informationen zu noch ausstehenden Folgen.
- ¹⁶ Vgl. u.a. Runkehl, Jens et al.: *Sprache und Kommunikation im Internet. Überblick und Analysen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S.28ff.
- ¹⁷ Quotings sind die zitierten Teile der Mail, auf die man sich bezieht. Sie werden je nach Mailprogramm mit spitzen Klammern, blauen Linien etc gekennzeichnet.
- ¹⁸ Mit meiner Zitierweise orientiere ich mich an der „Ethics Policy“ von Rafaeli, Sheizaf et al.: „Appendix: ProjectH Overview: A Collaborative Quantitative Study of Computer-Mediated Communication“. In: Sudweeks, Fay et al. (Hg.): *Network & Netplay. Virtual Groups on the Internet*. Cambridge, Massachusetts und London, England: The MIT Press 1998, S.286: Alle Zitate aus der Mailing-Liste, die mehr als ein bis zwei Sätze beinhalten, sind namentlich gekennzeichnet, von den AutorInnen wurde das Einverständnis eingeholt.
- ¹⁹ Holly: „Fernsehen in der Gruppe“.
- ²⁰ Ebd. S.149.
- ²¹ Alle Zitate aus der Mailing-Liste.
- ²² Gillespie, Marie: „Fernsehen im multiethnischen Kontext.“ In: Hörning, Karl H. und Rainer Winter (Hg.): *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 292-338.
- ²³ Zum Beispiel. Hobson, Dorothy: „Soap Operas at Work.“ In: Seiter, Ellen et al. (Hg.): *Remote Control: TV Audiences and Cultural Power*. London, New York: Routledge 1989, S. 150-167.
- ²⁴ Viele von ihnen sehen AMB auch im Original.
- ²⁵ Zitate aus der Mailing-Liste.
- ²⁶ Zitat aus der Mailing-Liste.

Simon Frisch

Die Kultur der Cinéphilie. Wegbereiter der Nouvelle Vague

Cannes 1959: Ein Generationswechsel im französischen Film

Im April 1959 beschimpfte Godard in der Kunstzeitschrift *Arts* die Riege der etablierten französischen Regisseure, die Vertreter der sogenannten ‚Tradition der Qualität‘¹:

*Jedesmal, wenn wir eure Filme sehen, finden wir sie so schlecht und so weit entfernt, ästhetisch und moralisch, von dem, was wir erhofften, dass wir uns unserer Liebe zum Kino fast schämen. Wir können euch nicht verzeihen, dass ihr nie Mädchen gefilmt habt, so wie wir sie mögen, Jungen, denen wir täglich begegnen, Eltern, wie wir sie verachten oder bewundern, Kinder, die uns überraschen oder gleichgültig lassen, kurz, die Dinge, so wie sie sind.*²

Anlass des Artikels war die offizielle Auswahl von Truffauts erstem Spielfilm *Les quatre cents coups* als Beitrag für das Festival in Cannes. Godard und Truffaut waren befreundete Filmkritiker der renommierten Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma*. In Godards Artikel heißt es weiter:

*Heute nun haben wir den Sieg davongetragen. Es sind unsere Filme, die in Cannes beweisen werden, dass Frankreich ein hübsches Gesicht hat, filmisch gesprochen. Und das nächste Jahr wird es genauso sein. Da könnt ihr sicher sein. Fünfzehn neue, mutige, ernsthafte, bewußte, schöne Filme werden wieder den konventionellen Produktionen den Weg versperren. Denn wenn wir auch eine Schlacht gewonnen haben, der Krieg ist noch nicht vorbei.*³

Das Ziel ist deutlich benannt: es ging darum, die alten Regisseure zu verdrängen. Truffaut gewann im Mai mit seinem Film in Cannes den Regiepreis und die Nouvelle Vague erregte in den folgenden zwei Jahren die internationale Aufmerksamkeit. Eine neue Generation von Filmemachern war scheinbar über Nacht aufgetaucht und verlieh dem französischen Film ein neues Gesicht.

Man kann die Entwicklungen in der Geschichte des französischen Films Ende der fünfziger Jahre nicht verstehen, wenn man sich nur die Filme dieser Zeit ansieht. Die Impulse für ein neues Kino gingen von einer höchst lebendigen Subkultur aus, der Kultur der Cinéphilie, im wesentlichen Filmkritiker und Betreiber von Filmclubs. Diese haben sich die Filme ihrer Zeit sehr genau angesehen, haben

über sie geschrieben, sie vorgeführt; oder sie haben, aus Unzufriedenheit, über andere Filme geschrieben und andere Filme vorgeführt, aus anderen Ländern oder aus anderen Zeiten, um zu zeigen, dass Kino auch anders möglich sei. Die Nouvelle Vague entstand – so meine These –, als Cinéphile die Filme, die sie zeigten, auch selbst gedreht haben.

Die wichtigsten Impulse für den Generationswechsel gingen bekanntlich von den *Cahiers du cinéma* aus. Aber auch diese Zeitschrift war nicht aus dem Nichts entstanden. Der Gründung der *Cahiers du cinéma* gingen heftige Auseinandersetzungen in der französischen Cinéphilenszene voraus und die erste Nummer der Zeitschrift 1951 markierte einen Punkt der Konzentration, in dem neue Kräfte der französischen Filmkritik unter einem Dach zusammenfanden.

Die Wochenzeitschrift *Arts*, in der Godard seinen eingangs zitierten Artikel veröffentlichte, war seit 1954 zu einer Art Pendant der *Cahiers du cinéma* geworden. Zu *Arts* waren die jungen Filmkritiker im Frühjahr 1954 gekommen, als Truffaut in der Ausgabe 31 der *Cahiers du cinéma* seinen Artikel „Une certaine tendance dans le cinéma français“⁴ veröffentlicht hatte. Dort hatte er mit dem Satz: „ich kann an eine friedliche Koexistenz der ‚Tradition der Qualität‘ und des ‚Autorenfilms‘ nicht glauben.“⁵ den Krieg gegen das französische Kino eröffnet, von dem Godard 1959 noch sprach. Durch den Artikel war der Chefredakteur von *Arts* auf Truffaut aufmerksam geworden und hatte ihn für die Filmseite der Zeitschrift engagiert. Truffaut führte in *Arts* einen erbitterten Feldzug ausdrücklich gegen die renommiertesten Regisseure Frankreichs in Artikeln, die geprägt waren von Wut und persönlichen Beleidigungen. Später öffnete er die Seite für seine Freunde aus der Redaktion der *Cahiers du cinéma*. Das Engagement bei *Arts* war ein Glücksfall: die *Cahiers du cinéma* konnten selbst im Kampf gegen die bestehenden Verhältnisse im französischen Kino ein gewisses Niveau halten, während die unsachlicheren Töne, die der gleichen Sache dienten, wöchentlich von *Arts* ausgegeben wurden.

Der französische Film der fünfziger Jahre in der Filmgeschichte

Die von Truffaut und seinen Kollegen attackierten und diffamierten Regisseure Claude Autant-Lara, Jean Delannoy oder René Clément kennt man heute kaum noch. Ihre Nachfolger Francois Truffaut, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette und Eric Rohmer hingegen sind feste Größen der internationalen Filmgeschichte. Die Filmgeschichtsschreibung hat sich nach dem Durchbruch der Nouvelle Vague lange gehütet, sich einer als Irrweg stigmatisierten Epoche zuzuwenden.⁶ Wirtschaftlich, aber auch in der internationalen Anerkennung schienen die fünfziger Jahre allerdings auf dem richtigen Weg zu sein. Man hatte es geschafft durch bestimmte Regelungen und Abkommen – unter anderem eine Vorführquote – die große Konkurrenz, die nach der Befreiung aus Hollywood nach Frankreich kam, einzudämmen. Der französische Film setzte die Erfolge aus

den dreißiger und vierziger Jahren fort mit ambitionierten Problemfilmen, meist Adaptionen anspruchsvoller Literatur, bei denen man höchsten Wert auf sorgfältig gestaltete Bilder legte. Man sprach daher von einer „Tradition der Qualität“⁷. Die Zuschauer besuchten in Massen die französischen Filme und auf den internationalen Festivals wurden regelmäßig französische Filme ausgezeichnet. Die Franzosen waren stolz auf ihr Kino von hohem inhaltlichen und ästhetischen Niveau.

Woher kam also seit Mitte der fünfziger Jahre diese Wut und woher der Wille, ein anderes Kino zu machen, als eines bei dem man sich, wie Godard schrieb, seiner Liebe zum Kino schämte? Und warum erfasste diese Wut immer weitere Kreise, bis Mitte der fünfziger Jahre auch staatliche Stellen Maßnahmen zu einer Veränderung im Kino ergriffen?

Im folgenden soll es darum gehen, wie sich der Widerstand gegen das französische Kino nach dem Krieg formiert hat und zunehmend an Einfluss gewinnen konnte. Die Gründe sind vielfältig, ich werde mich hier auf die Entwicklungen in der französischen Filmkritikerszene konzentrieren. Zuerst muss ich aber als Rahmenbedingung die wirtschaftliche und institutionelle Situation des französischen Kinos seit den vierziger Jahren skizzieren.

Die französische Cinéphilie nach dem Krieg

Rahmenbedingungen: Wirtschaftliche Situation und staatliche Maßnahmen

Es ist schwer zu sagen, was aus dem französischen Kino ohne die Besatzungszeit durch die Deutschen und die Befreiung durch die Amerikaner geworden wäre, sicher aber stellen beide Ereignisse wichtige Faktoren für die Entwicklung der cinéphilen Szene in Frankreich dar.

Da ist zuerst die Situation während der Besatzungszeit: Zensur und politische bzw. rassistische Verfolgung brachte die Filmindustrie um einige ihrer besten Leute⁸ und die im Land gebliebenen Regisseure, darunter Guitry, Pagnol, Gance, Grémillon, Carné, Delannoy, Daquin, Cayatte, Autant-Lara, Becker, Clouzot usw. fanden traumhafte Bedingungen vor. Auf Grund der Einfuhrverbote während des Krieges gab es keine Konkurrenz aus Hollywood. So hatte das französische Publikum die Wahl zwischen italienischen, deutschen und französischen Filmen und es sah sich vor allem letztere an. Der französische Film hatte praktisch keine Konkurrenz. Das Kino war aus vielen Gründen beliebt: es gab wenige alternative Freizeitangebote, Kinosäle waren zudem, anders als Wohnungen, geheizt und schließlich boten sie sich als diskrete Treffpunkte an. Von 1941-44 erlebte das französische Kino außerordentliche Zuschauerzahlen. Allein der national Markt amortisierte damals die Kosten aufwändiger, teurer Produktionen wie *Die Kinder des Olymp*. (Marcel Carné, 1945).

Nach der Befreiung kamen neue Filme auf französische Leinwände: da waren einmal die Filme der vergangenen vier Jahre aus Hollywood, zweitens waren die Stummfilme aus der Pionierzeit des Films in einer Sonderschau in der Cinéma-thèque zu sehen, drittens kamen die ersten neorealistischen Filme aus Italien in die französischen Kinos.

Die Konkurrenz aus Hollywood alarmierte den Staat. Die französische Regierung nahm erstmals den Film als Wirtschaftsfaktor ernst und erließ eine Reihe von Gesetzen zum Schutz des nationalen Kinosektors. Schon unter der Vichyregierung waren eine Reihe von Strukturierungsmaßnahmen für das Kino ergriffen worden, die nach dem Krieg ausgebaut wurden. 1940 war das *Comité d'organisation des industries du cinéma* (COIC) eingerichtet worden, nach dem Krieg abgelöst durch das *Centre National de la Cinématographie* (CNC), das einem Ministerium zugeordnet war: während des Krieges: Informationsministerium, seit 1947: Ministerium für Industrie und Handel, 1959: Ministerium für Kultur. Berufsausweise und ein Kreditsystem für Filmproduktion wurde eingeführt und die Filmhochschule, das *Institut des hautes études cinématographiques* (IDHEC) wurde gegründet (heute FEMIS). Filme machen durften fortan nur noch Inhaber von Berufsausweisen. Jedes Filmprojekt musste beim CNC beantragt werden.

Mit den Maßnahmen reagierte die Regierung auf die Situation in den dreißiger Jahren, als Filme unter chaotischen und ärmlichsten Bedingungen produziert worden waren. Produktionsfirmen existierten häufig nur für einen einzigen Film, die Beschäftigten hatten überhaupt keine Rechte oder Sicherheiten, die meisten Verträge wurden nicht eingehalten.⁹ Von staatlicher Seite existieren keine Reglements für die Filmindustrie, die als solche gar noch nicht ins Bewusstsein getreten war.

Die cinéphile Szene

Die cinéphile Szene hatte sich unabhängig von staatlichen Organisationen formiert. In den zwanziger Jahren war in Frankreich die Ciné-Club-Bewegung entstanden. Filmclubbetreiber wie Louis Delluc, Ricciotto Canudo oder Herausgeber von Filmzeitschriften, wie Jean-Georges Auriol bemühten sich um eine Wahrnehmung des Kinos als Kunst und versuchten, die intellektuelle Künstlerszene für das Kino zu begeistern. Mit der Besetzung durch die Deutschen wurde die gesamte Szene zum Erliegen gebracht. Nach der Befreiung kam es zu einer Renaissance der Filmclubs und eine Reihe von Filmzeitschriften erschienen bereits im Jahre 1945 wieder in neuer Folge.

L'Écran Français, die ersten Hollywoodisten und die Anfänge der Nouvelle Critique

Die wichtigste Filmzeitschrift in den vierziger Jahren war der kommunistisch geprägte *L'Écran Français*, der wöchentlich erschien. Hier schrieben ungeachtet seiner politischen Ausrichtung Autoren unterschiedlichster Richtungen: der Linkskatholik André Bazin, der Kommunist Georges Sadoul, die Philosophen Jean Paul Sartre und Merleau-Ponty, Literaten, wie Paul Eluard oder Boris Vian. Im *L'Écran Français* rührten sich auch die ersten „Neo-Hollywoodisten“¹⁰, meist junge Kritiker, die aus ihrer Liebe zum zeitgenössischen amerikanischen Film keinen Hehl machten. Für die etablierte Kritik ein Affront im Land, in dem das Kino erfunden worden war. Bald schon tobten in der Zeitschrift die ersten Grabenkämpfe der Cinéphilie. Auf der einen Seite die Verteidiger des französischen Prestigefilms, die im literarischen Anspruch die Überlegenheit gegenüber den amerikanischen Filmen sahen; hier spielte ein kulturell begründeter Anti-Amerikanismus hinein. Auf der anderen Seite vor allem junge Leute, die den amerikanischen Film wegen seiner unbeschweren Frische vorzogen. Hinzu kamen die Filmkritiker aus dem kommunistischen Lager. Aus Prinzip anti-amerikanisch, verteidigten sie Filme mit sozialem Ansatz oder revolutionäre Filme.

Der erste Streit entbrannte um *Citizen Kane* von Orson Welles.¹¹ Jean-Paul Sartre hatte den Film in New York gesehen und schrieb, dass der Film für Amerika ein beachtliches Problembewusstsein aufweise, gemessen an europäischen Verhältnissen sei er jedoch höchstens durchschnittlich. In Frankreich gebe es eine ganze Hand voll Regisseure, die derartige Filme machten. „*Citizen Kane* ist für uns kein Vorbild“¹², urteilte Sartre.

Der junge Filmkritiker Roger Leenhardt antwortete zum Start des Films in Paris 1946 heftig auf Sartre. Nicht im Sujet des Films liege sein Wert, sondern in seiner Ästhetik, die Sartre als formale Spielerei abgetan hatte. Wenn der Stil der Inszenierung im Einsatz von extremen Kameraperspektiven und Tiefenschärfe nur ein Bluff sei, so Leenhardt, so wünsche er sich mehr Bluffs dieser Art im Kino. Bei *Citizen Kane* sah eine Gruppe von jungen Filmkritikern, die sich auf die Filmästhetik konzentrierte, den Einsatz der ureigensten Mittel des Films, dessen, was später als „mise en scène“ zu einem fast fetischisierten Schlagwort der *Cahiers du cinéma* wurde. Mit der Vorliebe für den amerikanischen Film regten sich erste Anzeichen einer Filmkritik, die den Kunstwert des Kinos nicht mehr in Parallelen zu anderen Künsten, wie der Literatur oder der Malerei sahen, die ihre Liebe zum Kino nicht im Stoff oder in schönen Bildern suchte, sondern die danach suchte, wo sich das Kino von den anderen Künsten unterschied. André Bazin würdigte wenig später in einem theoretischen Text die Technik von *Citizen Kane*.¹³ Dass der Film eine Kunst sei wie die klassischen Künste wurde nicht mehr mit Verweis auf sein Thema oder gelungene Bilder begründet, dennoch hielt man fest an Filmen, die einen Anspruch und ein gewisses ästhetisches Niveau

hatten, wie die Meisterwerke der klassischen Künste. Die Regisseure, in denen die jungen Filmkritiker dieses Ideal verwirklicht sahen, waren neben Welles Jean Renoir, Roberto Rossellini oder William Wyler.

1947 kam die von Jean Georges Auriol geleitete *Revue du cinéma*, die in den zwanziger Jahren bereits erscheinen war, in neuer Folge heraus. Anders als der *L'Écran Français*, der wie ein offenes Forum funktionierte, verfolgte man in der *Revue du cinéma* eine bestimmte Linie. Hier sammelten sich die Vertreter der Nouvelle Critique: Pierre Kast, Alexandre Astruc, André Bazin oder Jacques Doniol-Valcroze. In der *Revue du cinéma* wurde explizit an der Positionierung in der Kritikerszene gearbeitet. Doniol-Valcroze entwarf 1947 ein Profil der Nouvelle Critique. Diese müsse sich gegen zwei Richtungen behaupten:

1. die alten Stummfilmnostalgiker, die dem schönen Bild huldigten
2. Kommunisten, die Filme von ihrem Thema und dem Stil her bewerteten und nicht-engagierte Filme als Formalismus verdammt.

In seinen Privataufzeichnungen umriss Doniol-Valcroze eine Doktrin für die Zeitung mit folgenden Eckpunkten: Kampf gegen die Gegner, Bildung einer strategischen Allianz, Formulierung einer Idee des Kinos und Erarbeitung eines Kanons von Regisseuren für die gekämpft werden sollte; als Beispiel nannte er Renoir, Rossellini, Wyler, Welles.¹⁴

Doniol-Valcroze wollte die *Revue du cinéma* zu einem Stützpunkt für die Nouvelle Critique machen. Man erkennt in dem Vorhaben, einen Kanon von bevorzugten Regisseuren zu erarbeiten, Ansätze zu einer „politique des auteurs“. Doch kam es in der *Revue du cinéma* nicht dazu.

Krise der Nouvelle Critique 1949-51

Etwa um 1948/50 wurde der *L'Écran Français* auf die Linie der kommunistischen Partei gebracht und alle Mitarbeiter, die nicht der Parteilinie entsprachen wurden entlassen. 1949 wurde die *Revue du cinéma* von Gallimard eingestellt und Doniol-Valcrozes Projekt war zunächst gestorben. Zwischen 1949 und 1950 entstanden eine Reihe von kurzlebigen Zeitschriften, die das Bemühen bezeugen, Ersatz für das entstandene Loch zu finden. Aber nur die wenigsten erlebten eine Laufzeit von mehr als 10 Nummern.

Die plötzlich auf die Straße gesetzte Nouvelle Critique organisierte sich in einem Filmclub *Objectif 49*, gegründet von Pierre Kast, André Bazin, Alexandre Astruc und Jacques Doniol-Valcroze. Der Club hatte einflussreiche Schirmherren: Jean Cocteau, Jean Grémillon, Robert Bresson, Roger Leenhardt, Raymond Quenau und René Clément. *Objectif 49* versammelte die wichtigsten Persönlichkeiten der französischen Filmszene. Die Ansprüche der Betreiber waren sehr ambitioniert: man wollte anknüpfen an die große Tradition der Filmclubs der zwanziger Jahre. Der Filmclub funktionierte wie eine Kunstgalerie: er richtete

den Blick vor allem auf Gegenwart und Zukunft des Kinos. Gezeigt wurden neben einigen Klassikern, vor allem neue Filme. Hier waren z.B. die ersten Filme von Alain Resnais zu sehen. Wichtig war den Betreibern die persönliche Anwesenheit von Regisseuren bei den Vorführungen, z.B. Rossellini, Welles, Cocteau, Bresson. Beliebt waren die Podiumsdiskussionen. Berühmt geworden sind Bazin gegen Sadoul, oder Astruc gegen Daquin, die beinahe handgreiflich wurden.¹⁵ Der Club gab sich elitär und suchte den Anschluss an die Hochkultur, was ihm auch gelang. Von außen warf man ihm Snobismus und Elfenbeinturmentalität vor. *Objectif 49* betrieb aber keine eigene Zeitschrift. Vor allem Doniol-Valcroze drängte darauf, ein publizistisches Organ als Nachfolge der *Revue du cinéma* ins Leben zu rufen.

„Festival du film maudit“: Formierung der „Cinémanen“

1949 veranstaltete *Objectif 49* ein Filmfestival gegen Cannes: das *Festival du film maudit* in Biarritz. Gezeigt wurden u.a. Filme von Visconti, Bresson, Montgomery, erstmals die unzensurierte Fassung von *L'Atalante* von Jean Vigo oder eine Preview von Orson Welles' *The Lady from Shanghai*. Ganz Saint-Germain-des-Prés reiste an die baskische Küste. Das Festival wurde ein Erfolg bei der internationalen Presse. Die erhofften Debatten und Auseinandersetzungen blieben zur Enttäuschung der Organisatoren weitgehend aus. Das Festival markierte aber die Geburt einer Generation von ganz jungen Cinéphilien. Aus Paris reisten kaum 20-jährige Filmfanatiker an. Mit ihrem letzten Geld finanzierten sie sich die Fahrt und die Übernachtung im Schlafsaal einer Schule. Unter ihnen: Jacques Rivette, Francois Truffaut, Claude Chabrol, Jean Douchet, Charles Bitsch, Jean-Luc Godard, Jean Gruault, Paul Gégauff, usw. Sie lernten sich in den Kinos kennen, diskutierten nächtelang und solidarisierten sich gegen die väterlichen Blicke der Vertreter der Nouvelle Critique.

Die „Cinémanen“ gegen die Nouvelle Critique

Im September 1950 fand das zweite Festival in Biarritz statt. Man konnte nicht an den Erfolg vom Vorjahr anknüpfen, aber innerhalb der Nouvelle Critique kam es zu Neuorientierungen. Rivette, Godard, Truffaut und andere hatten sich inzwischen in Paris zu einer festen Clique formiert und zum Teil in der Zeitschrift *Gazette du cinéma*, einer kleinen Zeitschrift, die von Eric Rohmer herausgegeben wurde (und gerade einmal fünf Nummern erlebte) erste Artikel veröffentlicht. Diese 20-Jährigen kamen nun erneut nach Biarritz und rebellierten gleichermaßen gegen die alte Garde der Filmkritik wie gegen ihre Väter der Nouvelle Critique Astruc, Bazin, Doniol-Valcroze usw., die ihrerseits erst um die 30 Jahre alt waren.

Stellvertretend standen sich in dieser Konfrontation 1950, wie es bei dem Filmhistoriker Antoine de Baecque heißt „der junge Jacques Doniol-Valcroze“ und „der sehr junge Jacques Rivette“¹⁶ gegenüber. Ausgangspunkt der Auseinandersetzung war die Nummer 3 der *Gazette du cinéma*. Doniol-Valcroze veröffentlichte dort ein Resumée zum zweiten Festival in Biarritz. Er beschrieb *Objectif 49* als Sammelbecken einer jungen Opposition gegen die alte Garde der Filmkritik und schilderte die Entstehung der Bewegung als kontinuierlichen Verlauf: eine Gruppe junger Kinobegeisterter habe sich nach der Befreiung kennen gelernt. Die Flut von Filmen, die plötzlich zu sehen war, habe ihre Liebe zum Kino entflammt und sie hätten das Kino als Ausdrucksmittel entdeckt. Zu ihrer großen Verwunderung hätten die etablierten Kritiker andere Ansichten vom Kino als sie gehabt. Es sei daher ganz natürlich, dass sich diese Jungen zusammengetan hätten wie ein Geheimbund:

*Sie mögen unterschiedliche Ideen über das Verhältniswahlrecht oder die Agrarreform haben, aber sie sind sich einig darüber, dass eine gemeinsame Linie den Überschlag des Kaninchens in La règle du jeu mit dem Tanz der Agnès in Les Dames du bois du boulogne und dem Tanz auf dem Ball der Ambersons verbindet. Mehr noch: unter einigem Spott und viel Schulterzucken fühlen sie noch geheimnisvollere Entsprechungen: Gilda, Newsky, La Vipère, L'Espoir, The Rake's Progress passen im Herz einer neuen Avantgarde gut zusammen.*¹⁷

Aus dem Festival zog Doniol-Valcroze positive Bilanz und empfahl allen glühenden Filmfreunden, sich der Bewegung um *Objectif 49* anzuschließen.

In der folgenden Nummer der *Gazette du cinéma* wehrte sich Rivette gegen den Versuch einer korporativen Vereinnahmung mit einem heftigen Widerspruch gegen das von Doniol-Valcroze so harmonisch gezeichnete Bild einer jungen cinéphilen Einheitsbewegung. Er griff die Vorliebe der Wortführer von *Objectif 49* für kunstvoll konstruierte Filme an. Die Bevorzugung von Filmen mit raffinierter Kameraarbeit und Erzähltechnik verharre letztlich in einem an der Literatur orientierten Kultursnobismus und führe wiederum zu einer Verachtung der Eigenheiten des Films.¹⁸ Rivette plädierte für ein kunstloses Kino aus reinen Gesten und einfacher Handlung, trocken und geradlinig konstruiert.¹⁹ Den zwei Gallionsfiguren der Nouvelle Critique Welles und Wyler setzte er Hitchcock und Hawks entgegen. Auf dem Festival, schreibt Rivette, habe sich Selbstzufriedenheit und belangloses Geplauder mit Cocktails und Apéritifs zu einer Verachtung des Kinos gemischt.

In der letzten Nummer der *Gazette du cinéma*, im November 1950, reagierte Doniol-Valcroze erstaunt über die Wut der Jungen, die gerade einmal acht Jahre jünger waren als er. Für solche Cinémanen, wie sie sich selbst nannten, die sich *La Règle du jeu* oder *Le Jour se lève* 20 bis 30 Mal angesehen hätten, hätte man

schließlich *Objectif 49* als eine neue Form des Ciné-Clubs gegründet.²⁰ Doniol-Valcroze wollte die Lager zusammenhalten und gab sich versöhnlich. Als 1951 die *Cahiers du cinéma* gegründet wurden, sahen sich Bazin und Doniol-Valcroze in der Verantwortungssposition von Chefredakteuren gemeinsam mit einigen Alterskollegen, die noch kurz zuvor Furore gegen ihre Vorväter gemacht hatten, aus den Reihen der eigenen Redaktion von den jungen Cinémanen attackiert und als blasierte Akademiker beschimpft. (Wobei Bazin fast immer geschont wurde.) Diese jungen Cinémanen bildeten als „École Schérer“ – so genannt, weil sie aus der *Gazette du cinéma* hervorgegangen waren – eine eigene Gruppe innerhalb der *Cahiers du cinéma*.

Cahiers du cinéma

In den ersten Nummern der *Cahiers du cinéma* verfolgte die Redaktion den eingeschlagenen Kurs der Nouvelle Critique nach der Vision von Doniol-Valcroze. Aber erst Truffauts Artikel „Une certaine tendance dans le cinéma français“ gab der Zeitschrift 1954 ein bestimmtes Profil; nicht zuletzt deshalb, weil er seinem düsteren Urteil über den französischen Film die Vision eines Autorenfilms gegenüberstellte. Ausgehend von diesem Artikel betrieben Truffaut und seine Freunde, die bald von Bazin „Hitchcockow-Hawksianer“ genannt wurden²¹, eine *politique des auteurs*, in der sie systematisch Regisseure amerikanischer B-Pictures bevorzugten. Zum Teil stießen sie auch in den eigenen Reihen auf heftigen Widerstand, jedoch konnten sie sich letztlich immer der Protektion durch die Chefredaktion sicher sein, denn in der Wut der Jungen erkannten diese ihren eigenen Kampf.

Ende der fünfziger Jahre war der Einfluss der neuen Kritik so groß geworden, dass auch offizielle Stellen sich die Rede von der Misere des französischen Kinos zu eigen machten. In einem Sonderheft der *Cahiers du cinéma* zur Situation des französischen Kinos äußerte sich Jacques Flaud, der Direktor des CNC, besorgt, dem französischen Film fehle es an Herz und Imagination bei gleichzeitiger wirtschaftlicher Gesundheit.²² „Wenn wir nicht aufpassen“, warnte Flaud, „wird daraus eine Gefahr entstehen, vielleicht erst auf lange Sicht, aber ganz sicher eine Schwächung und ein schleichender Tod des Kinos.“²³

Zusammenfassung: die Macht der Filmkritik

Rivette, Truffaut, Chabrol und Godard hatten schon früh versucht, selbst Filme zu machen. Seit Mitte der fünfziger Jahre probierten sie sich auf dem Feld des Kurzfilms. Alexandre Astruc und Roger Leenhardt hatten in den vierziger Jahren auch Filme gemacht, aber daraus ist keine Nouvelle Vague und kein Generationswechsel im Kino entstanden. Die Debatten im *L'Écran Français* hatten nicht ausgereicht, um eine Breitenwirkung zu erzielen. Mit *Objectif 49* erst war es der

Nouvelle Critique gelungen, große Kreise der Intellektuellenszene anzuziehen, nicht zuletzt wegen des elitären kulturellen Anspruchs, den Rivette so heftig attackiert hatte. Aber aus *Objectif 49* ist letztlich die Zeitschrift *Cahiers du cinéma* hervorgegangen, die von Anfang an nicht mit den kurzlebigen Blättern jener Zeit zu vergleichen war. Die jungen Cinémanen fanden hier ein gemachtes Nest vor und es ist wohl der Umsicht der Chefredakteure der Zeitschrift zu verdanken, dass sie die jungen Kritiker in dieses Nest einziehen ließen.

Verschiedene Faktoren, die hier unerwähnt geblieben sind, kamen Ende der fünfziger Jahre noch hinzu. Die Presse entdeckte die Jugend: in einer soziologischen Studie, in dem Jugendmagazin *L'Express* wurde das Label „Nouvelle Vague“ erfunden, das den Lebensstil der 20-Jährigen beschrieb; 1959 wurde die V. Republik gegründet und ein Ministerium für Kultur eingerichtet; der erste Kultusminister war André Malraux, der sich sehr für den jungen Film engagierte; die Filmförderung war seit 1956 umstrukturiert worden, und schließlich darf auch die Arbeit von Henri Langlois, dem Leiter der Cinémathèque Française nicht unerwähnt bleiben, der mit seiner besonderen Art der Programmgestaltung neue Seherfahrten ermöglichte. Als Chabrol und Truffaut 1958 und in den Jahren darauf Godard, Rivette und über hundert andere junge Regisseure ihre ersten Spielfilme drehten, war das Umfeld bereit, die Filme der neuen Generation, nämlich der Nouvelle Vague, begeistert zu feiern. Vielleicht ist die Nouvelle Vague, das ist zumindest die hier vertretene These, ein Zeugnis für die Macht der Filmkritik. Vielleicht ist die Nouvelle Vague aber nur deshalb in Frankreich möglich gewesen, weil nirgends die Filmkritik je so mächtig war.

Anmerkungen:

- ¹ Vgl.: Barrot, Jean-Pierre: «Une Tradition de la qualité.» In: Agel, Henri et al. (Hg.): *Sept ans de cinéma français*. Paris: Edition du Cerf 1953. S. 26-37. Und: Truffaut, François: «Une certaine tendance dans le cinéma français.» In: *Cahiers du cinéma* 1954, No. 31, S. 15-29.
- ² Jean-Luc Godard: «Exclu l'an dernier du Festival, Truffaut représentera la France à Cannes avec «Les quatre cents coups». Le jeune cinéma a gagné.» In: *Arts* 22.-28. April 1959, Nr. 719. Zit. nach: Godard, Jean-Luc: „Mit *Les 400 coups* vertritt Truffaut Frankreich in Cannes.“ In: Grafe, Frieda (Hg.): *Nouvelle Vague*. Wien: Viennale 1996. S. 17-18. Hier: S. 18.
- ³ Ebd.
- ⁴ Truffaut, François: «Une certaine tendance dans le cinéma français.» In: *Cahiers du cinéma* 1954, No. 31. S. 15-29.
- ⁵ «[J]e ne puis croire à la coexistence pacifique de la *Tradition de la qualité* et d'un *cinéma d'auteurs*.» Truffaut: «Tendance», S. 26. (Übers.: SF).
- ⁶ Vgl. hierzu: Billard, Pierre: *L'Âge classique du cinéma français. Du parlant à la Nouvelle Vague*. Paris: Flammarion, 1996. S. 563.
- ⁷ Vgl.: Barrot, Jean-Pierre: «Une Tradition de la qualité.» In: Agel, Henri et al. (Hg.): *Sept ans de cinéma français*. Paris: Ed. du Cerf 1953, S. 26-37.

- ⁸ Jeancolas, Jean-Pierre: *Histoire du cinéma français*. Paris: Nathan 1995, S. 53.
- ⁹ Douchet, Jean: *Nouvelle Vague*. Paris: Nathan 1998, S. 77.
- ¹⁰ De Baecque, Antoine: *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*. Band 1: *L'Assaut du cinéma. 1951-1959*. Paris: Cahiers du cinéma 1991, S. 36.
- ¹¹ De Baecque: *Cahiers du cinéma*, S. 26.
- ¹² „Citizen Kane n'est pas pour nous un exemple à suivre.“ Jean-Paul Sartre: «Quand Hollywood veut faire penser. Attaque courageuse contre G.[sic] H. Hearst le magnat fasciste de la presse américaine, n'est pas un exemple à suivre.» In: *L'Écran Français* 1.8.1945. Dt.: Jean-Paul Sartre: „Wenn Hollywood Problemfilme macht“ In: Ders.: *Mythos und Realität des Theaters. Schriften zu Theater und Film. 1931-1970*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991. (Gesammelte Werke Band 9.) S. 195–200. Hier: S. 199 f.
- ¹³ Bazin, André (1947): «La technique de Citizen Kane.» In: *Les temps modernes*. 1947, No. 17, S. 943-949.
- ¹⁴ Vgl.: De Baecque, Antoine: «Avant-propos.» In: De Baecque, Antoine (Hg.): *La Revue du cinéma. Anthologie*. Paris: Gallimard 1992, S. III-XV. Hier: S. XIII.
- ¹⁵ Vgl. de Baecque: *Cahiers du cinéma*, S. 22.
- ¹⁶ „le jeune Jacques Doniol Valcroze“ und „le très jeune Jacques Rivette“. De Baecque: *Cahiers du cinéma*, S. 45. (Übers.: SF).
- ¹⁷ „Ils pouvaient bien avoir des idées différentes sur la représentation proportionnelle ou la réforme agraire, mais ils avaient en commun le sentiment qu'un même ligne joint le roulé-boulé du petit lapin de *La règle du jeu* à la danse ciculaire d'Agneès dans *Les Dames* [...] et la danse du bal des Ambersons. Mieux encore: sous quelques risées et beaucoup d'indifférence, ils pressentirent des correspondances plus mystérieuses: Gilda, Newsky, La Vipère, L'Espoir, The Rake's Progress cousinaient au sein d'une avant-garde nouvelle.“ Zit. nach: De Baecque, *Cahiers du cinéma*, S. 46. (Übers.: SF).
- ¹⁸ «Il nous faut bien dénoncer comme fort pernicieux les leitmotifs qui avaient jusqu'ici été les mots de passe d'*Objectif 49*: substituer le personnage à l'acteur, le scénario aux simples actes dont l'enchaînement et la succession forment une *action* [...] tout cela en mettant délibérément le cinéma à la remorque de la pire littérature – ceci en attendant le tout simple mépris du cinéma, complaisamment affiché aux terrasses des cafés.» Zit. nach: De Baecque: *Cahiers du cinéma*, S. 46. (Übers.: SF).
- ¹⁹ Vgl.: De Baecque: *Cahiers du cinéma*, S. 46.
- ²⁰ «devant cette génération de huit à dix ans ma cadette, génération de Rivette et autres „cinémanes“ pour reprendre le terme que fait imprimer sur ses cartes de visite un des plus curieux spécimens de l'espèce qui a vu vingt ou trente fois *La Règle du jeu* ou *Le Jour se lève* et qui, à Biarritz, inscrivait „film pornographique“ sur les affiches de certains films sans doute pour nous faciliter le travail. C'est pourtant en grande partie pour cette cohorte passionnée que nous avons créé *Objectif 49* et mis au point une formule qui s'écartait délibérément de la formule classique des ciné-clubs d'alors.» Zit. nach: De Baecque: *Cahiers du cinéma*, S. 47. (Übers.: SF).
- ²¹ Bazin André: «Comment peut-on être hitchcockow-hawksien?» In: *Cahiers du cinéma*, No. 44, 1955.
- ²² «Nous parlerons donc de l'Aide au cinéma, principal source de cette prospérité... mais aussi des défilances sur d'autres plans, de la routine, du manque d'imagination, de coeur.» André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze: «Entretien avec Jacques Flaud.» In: *Cahiers du cinéma* 1957, No. 71, S. 4-15. Hier: S. 4. (Übers.: SF).
- ²³ «Si l'on n'y prend garde, cela créera un danger, peut-être à long terme, mais certain de dévitalisation et de mort lente du cinéma.» Ebd. (Übers.: SF).

Lisa Gotto

Wo wird das Andere zum Selbst?

Ort und Verortung hybrider Identität in Neil Jordans *The Crying Game*

Diskurse des Hybriden, so scheint es, haben Hochkonjunktur. Insbesondere die kulturwissenschaftlichen Debatten der vergangenen Jahre haben sich vermehrt eines Konzepts bedient, das die Opposition des „entweder-oder“ mit der Logik des „sowohl-als-auch“ zu beantworten sucht und ein Denken in Überkreuzungen und Überschneidungen favorisiert. Die Bandbreite dieser Bezeichnungspraxis, die sich über gesellschaftlich-politische, künstlerisch-ästhetische und wissenschaftlich-theoretische Aspekte erstreckt, charakterisiert Irmela Schneider folgendermaßen:

Die Metaphorik des Hybriden innerhalb von Medientheorien und Theorien der Postmoderne bezieht sich auf Prozesse der Theoriebildung wie der Medienkultur, auf Entwicklungen in der Kunst und im Alltag. Die Metapher referiert auf Vermischungen von Materialien, Verkettungen von Codes, die Kombination unterschiedlicher Modellbildungen in Theoriediskussionen.¹

Konzeptioniert wurde der Begriff zunächst als Gegenprogramm zu Vorstellungen von monolithischer Einheitlichkeit und Homogenität, wobei als zentraler Anspruch eine Denkform gefordert wurde, die nicht an linearen Überlegungsmustern ausgerichtet ist, sondern Möglichkeiten der Vermischung und Vernetzung von heterogenen Formationen fokussiert. In letzter Zeit haben vor allem Theoretiker aus dem Bereich der *Gender* und *Cultural Studies* eine Entwicklung forciert, die vorherrschend-generalisierende Unterscheidungen wie männlich versus weiblich, dominant versus marginal oder naturalisiert versus technisiert hinterfragt und Schwankungen und Unsicherheiten in Bezug auf traditionelle Identitätskonzeptionen thematisiert.² Der Begriff des Hybriden umfasst in seinen unterschiedlichen Verwendungsformen einen polysemantischen Problemkomplex, der auf unterschiedliche Formen der Verschiebung und Vermischung verweist. Als interkulturelle Denk- und Argumentationsfigur bezeichnet das Konzept Orte, an denen Inkommensurables hervor tritt, basal gesetzte Dichotomien brüchig erscheinen und starre Grenzziehungen permeabel werden.

Neil Jordans Film *The Crying Game* (GB 1992) erprobt die Durchlässigkeit einer rigiden kulturellen Trennung auf mehreren Ebenen. Innerhalb der Filmkritik wurde das sowohl in Europa als auch in den USA überaus erfolgreiche Werk vor allem unter dem Aspekt des Transvestismus und der Geschlechtertransgression diskutiert und in eine Reihe von Filmen eingeordnet, die die bislang als selbstverständlich unterstellte Verbindung von biologischen und kulturellen

Geschlechtsmustern subversiv unterlaufen. Die von vielen Kritikern verfolgte Konzentration auf die Problematik der sexuellen Identität hängt zweifellos mit Jordans bemerkenswertem Zugang zu diesem Themenkomplex zusammen. Anders als konventionelle Crossdressing-Filme, die den Kleidertausch mit komödiantischen oder kriminalistischen Narrationsmustern verknüpfen, verzichtet *The Crying Game* auf derartige genrespezifische Rechtfertigungsstrategien. Der im Film präsentierte Transvestismus wird weder parodistisch überformt noch pathologisch verzerrt und nimmt somit einen besonderen Status innerhalb der Tradition der Crossdressing-Filme ein. Majorie Garber zufolge kommt dem Transvestiten in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu, da eine seiner wichtigsten Funktionen darin besteht, den Ort einer „Kategorienkrise‘ anzuzeigen – das Aufbrechen kultureller, gesellschaftlicher und ästhetischer Dissonanzen.“³ Garber definiert diesen Terminus an anderer Stelle genauer und erläutert: „Mit ‚Kategorienkrise‘ meine ich ein Misslingen von definitiver Distinktion, eine Grenzlinie, die durchlässig wird und Grenzübertritte von einer (dem Anschein nach distinkten) Kategorie zu einer anderen erlaubt.“⁴ Dabei versteht Garber das Überschreiten solcher Grenzen als eine Form der Disruption, die dem komfortablen System etablierter Dichotomien seine Festigkeit nimmt. Derartige Mechanismen der Verschiebung involvieren somit das Infragestellen des Originären und der stabilen Identität. Dass dabei die Verunsicherung, die mit der Erschütterung binärer Symmetrien verbunden ist, keineswegs auf die Kategorie der sexuellen Formation beschränkt bleibt, hebt Garber deutlich hervor. Sie betont, „dass der Transvestismus einen Raum des Möglichen bildet, der die Kultur strukturiert und durcheinanderbringt: das disruptive Element, das interveniert, nicht einfach eine Kategorienkrise des Männlichen oder Weiblichen, sondern ganz allgemein die Krise der Kategorie.“⁵ Der Effekt der Verstörung, der sich durch Grenzüberschreitungen manifestiert, dehnt sich Garber zufolge auf alle Kategorien des soziokulturell Zugewiesenen oder Angenommenen aus – so stellt die Frage nach sexueller Ambiguität zugleich neue Fragen nach weiteren kulturellen Konstrukten wie Rassen- oder Klassensystemen. Expressiv kristallisieren sich derartige Krisensituationen in Momenten, in denen mehrere Formen der kulturellen Differenz zusammenfallen, sich wechselseitig kommentieren und gegenseitig in Frage stellen. Als Beispiel nennt Garber den schwarzen Transvestiten, dessen signifikante Repräsentationsform eine kulturelle Rhetorik des Unterschieds als eines zweifachen darstellt. Die besondere Wirkung eines schwarzen Transvestiten besteht darin,

[...] dass er der Unmöglichkeit der Taxonomie, der verhängnisvollen Begrenzung der Klassifizierung als Segregierung, und der Unvermeidlichkeit von ‚Rassenmischung‘ als einer Fehlbezeichnung einen Vordergrund liefert. Die Möglichkeit, Grenzen zwischen den Rassen zu überschreiten, entfacht Ängste vor der Möglichkeit, Geschlechtergrenzen zu überschreiten, und vice versa.⁶

Die Verflechtung kultureller Parameter zeigt sich in *The Crying Game* durch die Verschiebung und Ausdehnung der Identitätsproblematik von der Achse des Geschlechts auf die Achsen Ethnizität und Nationalität. Dies wird bereits zu Beginn des Films verdeutlicht, der den ersten Schauplatz der Handlung nach Irland verlegt und damit emblematisch eine nationale Krise mit langer Tradition vorführt. Auch wenn der durch die Geiselnahme eines britischen Soldaten vorgeführte Fanatismus der IRA zunächst eine Blickrichtung auf starre, national definierte Grenzziehungen nahe zu legen scheint, so wird dieses Beharren auf rigiden Strukturen von Anfang an durch Verweise auf Überkreuzungsmuster hinterfragt. Jody, das Ziel des extremistischen Angriffs und Opfer der Geiselnahme, präsentiert als schwarzer englischer Soldat die Intersektion von Ethnizität und Nationalität, weiterhin deutet Fergus' Identitätstransformation vom irischen Untergrundkämpfer zum schottischen Arbeiter, als der er sich in London ausgibt, auf nationale Grenzverwischung hin und letztendlich kann der Ausgang der Geiselnahme, bei der Jody zwar die Flucht vor den IRA-Terroristen gelingt, er jedoch durch die Intervention eines britischen Befreiungskommandos zu Tode kommt, als zynischer Hinweis auf die Absurdität eines ideologisch-oppositionalen Patriotismus verstanden werden. Der Film legt somit ein Verständnis von ‚Nation‘ nahe, dass die Wirkungskraft dieser Kategorie als authentischem Bezugsort anzweifelt und vielmehr auf die Konstruktion und Vieldeutigkeit des nationalen Verständnisses aufmerksam macht. Homi Bhabhas Konzept der Nation als einer Form der textuellen Zugehörigkeit ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich:

Die narrative und psychologische Kraft, welche das nationale Sein auf die kulturelle Produktion und politische Projektion ausübt, ist jedoch das Ergebnis der Ambivalenz der ‚Nation‘ als einer narrativen Strategie. Als Apparat symbolischer Macht bewirkt sie ein andauerndes Flottieren von Kategorien wie Sexualität, Klassenzugehörigkeit, territoriale Paranoia oder ‚kulturelle Differenz‘ im Akt des Schreibens einer Nation. In dieser Deplazierung und Wiederholung tritt die Nation als Maß der Liminalität der kulturellen Moderne zutage.⁷

Bhabhas Ansatz zeigt den Versuch, den Begriff der Nation seiner historischen Zuverlässigkeit und empirischen Größe zu entheben und ihn vielmehr als Ort zu begreifen, der die kulturelle Identifikation des Subjekts durch unterschiedliche diskursive Referenzen strukturiert. Der Film bestätigt diesen Eindruck beispielsweise durch die ironische Darstellung von Sportarten als klassischen Repräsentationssystemen eines dezidierten Nationalbewusstseins. Sowohl Jody, der als begeisterter Cricketspieler präsentiert wird, als auch Fergus, der hingegen das „Hurling“ favorisiert, bestätigen mit ihren sportlichen Präferenzen die Klischees nationaler Identifizierung, wobei Cricket als Garant des Britischen

und Hurling als Signifikant des Irischen vorausgesetzt werden. Wie beliebig die Kategorien der Zugehörigkeit und des Ausschlusses gesetzt werden bzw. wie schnell sie sich innerhalb eines Ordnungsgefüges verschieben können, zeigt sich besonders deutlich an Jodys sportlicher Aktivität. Marie-Hélène Gutberlet argumentiert: „Cricket steht [...] für eine Tradition und Praxis, die englische Eigenschaften und deren Werte pflegt und fortführt. Von Schwarzen gespielt, ist das Spiel kein englisches mehr, sondern synkretisch [sic], Zitat des Originals, dessen Pervertierung.“⁸ Inmitten der Sinnstrukturen nationaler Identitätskonstitution taucht der schwarze Cricketspieler Jody als das Signum des ausgeschlossen-eingeschlossenen Subjekts auf, dessen Präsenz der simultanen Inklusion und Exklusion sowohl die Bestätigung als auch die Widerlegung nationaler Identifikationsmuster nahe zu legen scheint. Der von Gutberlet angesprochene Begriff des Synkretismus verweist jedoch auf ein Spannungsfeld, in dem Ursprung und Abbildung, Substanz und Aneignung nicht mehr als distinkte Größen erkennbar sind, sondern als performative Artikulationen fungieren, die im wechselseitigen Verweis jegliche Vorstellungen von Ursprünglichkeit und originärer Einheit widerlegen.

Auf einer weiteren Ebene gewinnt dieses ambivalente Verhältnis von Ursache und Auswirkung Gestalt, nämlich in Zusammenhang mit der kolonialen Beziehung von Dominanz und Subordination. Die narrative Ausgangssituation, die den weißen Geiselnnehmer Fergus mit dem schwarzen Opfer Jody kontrastiert, scheint zunächst eine konventionelle Machtrelation von weißer Über- und schwarzer Unterlegenheit zu suggerieren. Die Brüchigkeit dieser Grenzziehung zeigt sich jedoch nachdrücklich im weiteren Verlauf des Films, dessen visuelle Inszenierungsmechanismen eine sukzessive Verwischung etablierter Machtstrukturen bewirken. Auffällig ist beispielsweise die zentrale Positionierung Jodys während der Geiselhaft, die sich sowohl auf der Dialogebene als auch auf dem bildlichen Level der Montage manifestiert. Jodys selbstbewusste Eloquenz divergiert mit Fergus' hilflosem Schweigen, und auch die Auswahl der Close-ups, die Jody deutlich mehr Einstellungen in Großaufnahme als seinen Peinigern zugesteht, spricht für eine Aufweichung traditioneller Dominanzschemata. Des weiteren wird Fergus' Status als autarker Machtinhaber dadurch angezweifelt, dass er, ähnlich wie Jody, einer sozialen Minderheit angehört. Dies wird einerseits durch seine Zugehörigkeit zu der irischen Untergrundbewegung IRA angedeutet; andererseits durch die verbale Diskriminierung seines Chefs in London demonstriert, der ihn als „Paddy“ beschimpft – eine pejorative Zuweisung, die deutlich an Jodys abfällige Bezeichnung als „Nigger“ erinnert. Zum Ende des Films wird Fergus' anfängliche Position als Erpresser durch die Verfolgung seiner ehemaligen IRA-Mitkämpfer ins Gegenteil verkehrt und er wandelt sich vom Unterdrücker zum Unterdrückten. Die gegenseitige Durchkreuzung der Kategorien Superiorität versus Minorität verweist auf die fragile Existenz der kolonialen Relation, die nicht durch ein antagonistisches Gegeneinander von Herr und Sklave, sondern viel-

mehr als ein mehrdeutiges Nebeneinander von unterschiedlichen Parametern des Machtverhältnisses strukturiert wird. Homi Bhabha betont:

Demzufolge ist die koloniale Präsenz immer ambivalent und zwischen ihrem ursprünglichen und autoritativen Anschein und ihrer Artikulation als Wiederholung und Differenz gespalten. Sie ist eine Disjunktion, die innerhalb des Äußerungsaktes als spezifisch koloniale Artikulation jener beiden in einem Missverhältnis stehenden Orte des kolonialen Diskurses und der kolonialen Macht produziert wird.⁹

Mit seiner Konzeption der ambivalenten Autoritätsrepräsentation verdeutlicht Bhabha, dass die koloniale Situation niemals als eine distinktive Konfrontation von Selbst und Anderem verstanden werden kann, sondern vielmehr eine diskursive Position darstellt, in die sich die Andersheit des Selbst als diffuses Bild der Identitätskonstitution einschreibt. Die Vorstellung einer homogenen Basis kolonialer Vormachtstellung wird somit einem Kollaps ausgesetzt, denn das, was als stabilisierende Norm, als monolithischer Grund der Selbstwahrnehmung existieren soll, ist selbst nichts anderes als die Reflexion des Anderen. Diese Form der Delokalisierung beschreibt Claudia Breger wie folgt: „Als Signifikant der Entstellung kolonialer Identität steht ‚Hybridität‘ dafür, dass koloniale Spiegel immer gespaltene Bilder von Identität produzieren: Bilder des Selbst und zugleich seiner Verdopplung.“¹⁰

Die Überlagerung und Vermischung bzw. die Unentwirrbarkeit der strukturellen Komponenten des Autoritätsverhältnisses zeigt sich nicht nur im Widerhall der kolonialen Situation, sondern auch im visuellen Repräsentationsmodus der ethnischen Identität, deren kulturelle Determinanten sich vorrangig durch die Hautfarbe als visuellem Signifikationsmechanismus manifestieren. In ihrer Analyse des Films *The Crying Game* geht Lola Young davon aus, dass die Problematik der Rassenzugehörigkeit dem Blickfeld des Betrachters entzogen wird: „Racial themes are so unelaborated that they constitute a structuring absence.“¹¹ Der Kanon filmwissenschaftlicher Kritik, der die Priorität der sexuellen Grenzüberschreitung vor anderen Kategorien der kulturellen Identität proklamiert, wird an andere Stelle reartikuliert, wenn Young konstatiert: „*The Crying Game* selfconsciously presents us with the disruption of sexual binarism whilst evading and failing to address racial binarisms.“¹² Diese Behauptung verliert jedoch nicht nur in Bezug auf die Inszenierung der Beziehung zwischen Fergus und Jody innerhalb des ersten Segment des Films an Argumentationskraft, sondern wirkt auch in Hinblick auf die signifikante Präsentation des schwarzen Transvestiten Dil wenig überzeugend. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass diese Figur nicht allein den Binarismus etablierter Geschlechtszuschreibungen durchbricht, sondern darüber hinaus auch die von Marjorie Garber hervorgehobene Intersektion von sexuellen

und ethnischen Klassifikationsmustern demonstriert. Die Ambivalenz kultureller Kategorien als einander überschneidende, nicht mehr distinktiv voneinander abgrenzbare Größen, zeigt sich in Dils äußerer Gestalt durch die polyvalente Überkreuzung von sexuell und ethnisch konditionierten Bedeutungsträgern. Dabei wird nicht nur die Geschlechts-, sondern auch die Rassenzugehörigkeit über einen Performanzdiskurs thematisiert, wie die Beleuchtungsstrategien des Films verdeutlichen, die Dils Hautfarbe als ein ständiges Oszillieren zwischen hellen und dunklen Schattierungen präsentieren. Während Dils Gesichtsfarbe bei ihrem Auftritt im gleißenden Scheinwerferlicht noch heller als die des sie beobachtenden Fergus' erscheint, wirkt sie in der darauffolgenden Sequenz auf einer nächtlichen unbeleuchteten Straße sehr viel dunkler. Die Instabilität ethnischer Kategorisierungen wird im weiteren Verlauf des Films durch visuelle Inszenierungsmechanismen angedeutet, die die Vorstellungen von essentiellen körperlichen Strukturen erschüttern und in Frage stellen. Judes offen artikulierter Rassismus scheint zunächst eine Form der Diskriminierung nahe zu legen, die sich an traditionellen Zuschreibungen der ethnischen Differenz orientiert. Sie beleidigt die Geisel Jody nicht als britischen Soldaten, als Repräsentant der hegemonialen Staatsmacht Großbritannien, sondern diffamiert ihn aufgrund seiner Rassenzugehörigkeit. Dies zeigt sich z.B. daran, dass sie Jody wiederholt als triebhaftes Tier beschimpft und damit eine Art der Devaluation demonstriert, die die entwürdigenden Phantasmen der bestialischen schwarzen Sexualität reformulieren. Ironischerweise erfolgen Judes brutalste Attacken jedoch genau in den Momenten, in denen Jodys Hautfarbe dem Betrachter verborgen bleibt, also immer dann, wenn sein Gesicht durch einen übergestülpten Sack verdeckt wird. Die einzige Situation, in der Jody versucht, sich körperlich gegen die Angriffe Judes zu wehren, beantwortet sie mit einer Geste der Abwehr und des Ekels, die den Versuch darstellt, den physischen Kontakt durch eine Art Abstreifen und Abwaschen rückgängig zu machen. Die ambivalente Verbindung von der Präsentation der Materialität des Körpers einerseits und der Darstellung von Rasse als performativem Äußeren andererseits, als einer Hülle, die an- und wieder abgelegt werden kann, zeigt sich hier besonders deutlich. Amy Zilliax konstatiert:

While her [Jude's] frantic washing underscores the film's characterization of race as a superficial coating, one that could literally wipe off on another, it also points to the vulnerability of Jude's 'self' to such bodily encroachments, and to a profound link between her racism, which could only conceive of as a psychic structure, and her body itself.¹³

Die Darstellung von Ethnizität als physischer Externalisierung bleibt jedoch nicht auf eine dem Rassismus inhärenten Projektion auf das ethnisch Andere beschränkt, sondern wird auf signifikante Weise auch auf dasjenige übertragen,

was der dominanten Ideologie zufolge der rassischen Markierung widersteht, also auf den weißen Körper. Dies wird beispielsweise in einer Einstellung deutlich, die Fergus auf einer Baustelle, seiner neuen Arbeitsstätte in London, präsentiert, wobei sein Gesicht und sein Körper von einer feinen weißen Staubschicht überzogen sind. Diese Illustration erweckt, ähnlich wie bei Jody, den Eindruck einer Veräußerlichung ethnischer Signifikanten, indem sie rassische Bedeutungsträger nicht als eine substantielle Unveränderlichkeit, sondern vielmehr als eine Form der externen Bedeckung, als eine übergestreifte Hülle präsentiert.

Nach Judith Butler ist die Relation von Körpern und kulturellen Bezeichnungspraktiken als ein sich ständig wiederholendes zitاتفörmiges Verfahren zu verstehen, das keine Hierarchie des Vorgängigen und Nachfolgendem erlaubt. Butler betont:

Der als dem Zeichen vorgängig gesetzte Körper wird immer als vorgängig gesetzt oder signifiziert. Diese Signifikation produziert als einen Effekt ihrer eigenen Verfahrensweise den gleichen Körper, den sie nichtsdestoweniger zugleich als denjenigen vorzufinden beansprucht, der ihrer eigenen Aktion vorhergeht.¹⁴

Kulturelle Variablen der Identität, also etwa sexuelle oder ethnische Kategorien, manifestieren sich Butler zufolge als leibliche Einschreibungen, die jedoch nicht als substantielle Essenz, sondern vielmehr als Illusion einer vorgängigen Innerlichkeit betrachtet werden müssen:

Wenn man [...] die Identifizierung als inszenierte Phantasie oder als Einverleibung versteht, wird deutlich, dass die Kohärenz begehrt, erwünscht und idealisiert wird und dass diese Idealisierung der Effekt einer leiblichen Bezeichnung ist. Anders formuliert: die Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn auf der Oberfläche des Körpers, und zwar durch das Spiel der bezeichnenden Abwesenheiten, die zwar auf das organisierende Identitätsprinzip hinweisen, aber es niemals enthüllen.¹⁵

In Bezug auf die Darstellung sexueller Dichotomien und deren körperlicher Manifestation entwirft der Film *The Crying Game* ein ambivalentes Modell der Subversion und gleichzeitigen Affirmation stabilisierender Normen. Während die Präsentation des Transvestiten Dil zunächst eine Transgression des binären Rahmens der Geschlechtsidentität nahe zu legen scheint, suggeriert die Reaktion des Protagonisten Fergus während der Enthüllungssequenz eine signifikante Unsicherheit im Hinblick auf das System der flexiblen Identität, das der Film zuvor entworfen hat. Dils Aneignung von feminin konnotierten Attributen, ihre Maske-

rade der stilisierten Weiblichkeit demonstriert eine Form der Zurschaustellung von kulturell konstruierten Signifikanten, die die Naturalisierung einer rein physisch verorteten Geschlechtsidentität in Zweifel zieht. Dennoch wird im weiteren Verlauf des Films deutlich, dass die Reichweite einer solchen Verunsicherung kohärenter Geschlechterkonzepte von dem Kontext und der Rezeption abhängen, die eine derartige Eruption sowohl zu fördern als auch zu unterlaufen vermögen. Dils Geschlechtermaskerade beschränkt sich – anders als bei professionellen Drag-Künstlern – nicht auf die situative Performanz eines Club-Auftritts, sondern erstreckt sich auf den privaten Bereich des Alltagslebens. Im Gegensatz zur öffentlich proklamierten Travestie, die das Spiel mit der Unterscheidung zwischen der Anatomie des Darstellers und der dargestellten Geschlechtsidentität zum zentralen Thema und unmittelbaren Anlass der Komik instrumentalisiert, wird Dils Art der Geschlechtsaneignung als subjektive Identitätsformation präsentiert. Wie problematisch die fließende Verschiebung und Rekontextualisierung sexuell determinierter Signifikanten rezipiert werden kann, demonstriert der Film durch eine Abfolge von ostentativen Verweisen auf den Körper. Dazu gehört nicht nur der dezidierte Kamerablick auf Dils entblößtes männliches Genital, sondern auch Fergus' korrespondierende Reaktionen, die als explizit physische Erschütterungen präsentiert werden. Dies zeigt sich zum einen in dem körperlichen Reflex des Erbrechens, zum andern in dem hilflosen Abwehrmechanismus des Schlagens, der eine erneute physische Reaktion, nämlich Dils blutende Nase, hervorruft. Somit inszeniert der Film die Exponierung sexueller Signifikanten als eine Form des körperlichen Spektakels, die die hybride Organisation der kulturellen Identität einerseits als entnaturalisierte Parodie der hegemonialen Geschlechteridentifikation, andererseits als bedrohliches Szenarium der Inkonsistenz dominanter Sexualitätsnormen demonstriert.

Neil Jordans Präsentation der Überschneidung von ethnischen und geschlechtlichen Bezeichnungsmustern wurde von vielen Kritikern als konventionelle Repräsentationsform der Andersartigkeit bewertet. Somit werde das subversive Potenzial der Geschlechtertransgression durch die Verschiebung der Blickachse auf das ethnisch Andere seiner Eruptionskraft beraubt:

The problems inherent in not acknowledging the transvestic performance as a privileged space and how that space is transacted by issues of proximity and spectatorship are further complicated when the transvestite in question is clearly typecast as a racial Other: we participate in the ethnographic gaze, the imbalanced power dynamics of observer and observed.¹⁶

Weiterhin werde durch die Darstellung eines gefährlich-verführerischen exotischen Liebesobjekts keine Erschütterung dominanter Wertevorstellungen erreicht; vielmehr zeige sich in der Übernahme der fetischisierenden Ikonografie von

schwarzer Sexualität als pathologischer Bedrohung eine subtile Bestätigung traditioneller Dominanzrelationen: „[Jordan’s] films share romantic intrigue exoticized by a savage, black, female sexuality and the unfulfilled intimation of interracial sex. Black women, though, are relegated to the roles of serving whites.“⁴⁷ Solche Interpretationen erliegen der Gefahr, einen Essentialismus zu bestätigen, den der Film nicht nur konsequent anzweifelt, sondern durch seine explizite Thematisierung der hybriden Identitätskonstitution auch mehrfach unterläuft. Während der impliziten Feststellung, dass die Vorurteile von ethnischen Minderheiten eng mit dem System der ideologischen Geschlechterhierarchie verbunden sind, grundsätzlich zugestimmt werden kann, zeigt sich jedoch die kulturelle Arbitrarität jener Identifikationsmuster durch die Inszenierung der Enthüllungssequenz besonders deutlich. Nach der kurzen Einstellung, die Dils entblößten Körper präsentiert, wird Fergus’ Gesicht mit den vor Überraschung und Entsetzen geweiteten Augen in Großaufnahme gezeigt, wodurch der potenzielle Voyeurismus eines ethnographischen Blicks in seiner Wirkungskraft gebrochen wird. Tatsächlich scheint die unterschiedliche Länge der beiden Einstellungen nahe zu legen, dass nicht der exotische Körper, sondern vielmehr die Wahrnehmung und Bewertung desselben durch den Protagonisten im Mittelpunkt des Interesses steht. Damit rückt der Film auf selbstreferentielle Weise den Blick auf die Perzeption sexueller Signifikanten bzw. auf die Konstruktion der Geschlechtsidentität durch eben diesen Mechanismus. Die Brüchigkeit eines hegemonialen Bedeutungsmusters, das die Vorstellung des geschlechtlichen Seins an die ontologische Festigkeit einer physischen Essenz koppelt, wird dadurch besonders deutlich. Letztendlich fungiert die entlarvende Präsentation von Fergus’ Irritation und Verunsicherung als weiterreichender Kommentar der sexuellen Identitätskonstitution, deren physische Verortung sich als eine Illusion erweist, als eine kulturell konstruierte Fiktion, deren Reichweite und regulative Funktion durch den im Film dargestellten Störmechanismus obsolet und wirkungslos erscheinen. Auch die Logik eines kolonialen Modells, das die Verteilung von Machtstrukturen mit der Darstellung eines überlegenen weißen Mannes und einer unterlegenen schwarzen Frau verbindet, wird durch die Enthüllungssequenz neu verhandelt. Dils physische Repräsentation durchbricht nicht nur konventionelle erotische Erwartungshaltungen, sondern wirft gleichzeitig den dominant kolonialistischen Blick auf sich selbst zurück.

Bemerkenswerterweise verhandelt der Film *The Crying Game* die Thematik der ambivalenten Identitätskonstitution nicht allein auf der Ebene der Figurenkonstellation, sondern kommentiert die Verunsicherung stabiler kultureller Formationen auch durch extradiegetische Metadiskurse. Dies zeigt sich durch ein musikalisches Zitatverfahren, das eine collagenartige Kombination unterschiedlicher Kulturzitate präsentiert. Der Film beginnt mit Percy Sledges Song „When a man loves a woman“, einer Parabel über die Schmerzen und Verunsicherung eines Mannes, der der trügerischen Kraft der Liebe erliegt. Wenn ein Mann eine Frau liebt, so Percy Sledge, dann ist er einer emotionalen Kraft ausgeliefert, deren

Reichweite und Bedrohung ihm verborgen bleibt: „Loving eyes can never see“. Sowohl Jody, der Judes erotischer Verführung erliegt und damit zum Geiseloper wird, als auch Fergus, der sich zunächst durch Dils Äußeres täuschen und verunsichern lässt, werden im weiteren Geschehen die von Sledge besungene Erfahrung vollziehen. Der Film führt den Zuschauer somit nicht unvorbereitet in die Handlung ein, sondern etabliert ein durch den assoziativen Kontext des Songs ein Geflecht von Vorverweisen, die das Kommende bereits andeuten und gleichzeitig kommentieren. Dieses Verfahren wird durch weitere Elemente des Soundtracks ergänzt und erweitert, etwa durch den Track „Stand by your man“, der jedoch, entgegen der konventionellen Erwartungshaltung, nicht von einer Frau, sondern von dem Countrysänger Lyle Lovett vorgetragen wird. Die Aussageintention des Songs wird durch die Interpretation Lovetts einer ähnlichen Maskerade und Verschiebung ausgesetzt wie die transvestitische Figur Dil. Starre Grenzen und rigide Definitionen der kulturellen Kategorien ‚Mann‘ bzw. ‚Frau‘ werden einer identifikatorischen Flexibilität unterzogen, die der Film zum aussagekräftigen Motiv und signifikanten Leitthema moduliert. Wie zentral dieser Zugang für den gesamten Film ist, zeigt sich letztendlich an dem Song, der auch als Filmtitel fungiert: *The Crying Game*. Seine expressive Aussagekraft wird einerseits durch Dils Performance in einem Londoner Club, andererseits durch die erneute Aufnahme während des Filmabspans demonstriert. Auffälligerweise handelt es sich bei der Wiederholung jedoch um eine von den Pet Shop Boys produzierte und von Boy George gesungene Cover-Version, eine Transformation, die durch den expliziten Hinweis auf transvestitische bzw. homosexuelle Künstler dem Konglomerat variabler Kulturzitate eine weitere Bedeutungsschicht zufügt. Die damit verbundene ästhetische Kollision unterschiedlicher Wirkungsdynamiken deutet in diesem Zusammenhang erneut auf die Konstitution der Identität als Ort der Ambivalenz und Ambiguität. Somit bedient sich der Film qua Musik eines reichhaltigen Repertoires an Geschlechtsstereotypen, um Identitätstropen neu zu verteilen und den Prozess der Verschiebung und Überkreuzung kultureller Signifikanten offen zu legen.

Der Film *The Crying Game* demonstriert durch seine vielschichtige Inszenierung unterschiedlicher kultureller Variablen, dass Identität nicht als eine homogene Konstante der Subjektivität verstanden werden kann, sondern dass sich ihr konstruktiver Charakter erst durch die hybride Formation einander überschneidender Bezugsrahmen erschließen lässt. Durch die Thematisierung normativer Erwartungshaltungen wird verdeutlicht, dass kulturelle Signifikationssysteme sozialen und mentalitätsgeschichtlichen Regularien unterliegen; andererseits wird die Hegemonie binären Differenzdenkens durch die zahlreichen Verweise auf Überkreuzungen und Überschneidungen von scheinbar distinkten Bezugsgrößen kritisch hinterfragt. Die gegenseitige Verflechtung unterschiedlicher kultureller Parameter verweist auf einen relationalen Wirkungsmechanismus, dessen katalytischer Impuls sich durch eine Form der Überlagerung und wechselseitigen Kommentierung konstituiert. Homi Bhabha konstatiert: „Solche ‚Interdeterminiertheit‘

ist das Kennzeichen des konfliktgeladenen, aber produktiven Raums, in dem die Arbitrarität des Zeichens der kulturellen Signifikation innerhalb der regulierten Grenzen des sozialen Diskurses entsteht.“¹⁸ Dadurch, dass der Film Transgressionen und Grenzverwischungen als eine indexikalische Grundkonstante präsentiert, wird verdeutlicht, dass die Konstruktion der Identität in ein vielschichtiges Feld heterogen verknüpfter Kategorien eingebunden ist. Dieses Spannungsfeld verweist auf eine Form der Auseinandersetzung, in der das ‚Andere‘ und das ‚Selbst‘ nicht als disjunktive Determinanten operieren, sondern vielmehr einen Raum der konfliktuellen Koexistenz darstellen, in dem die Ambivalenz und Inkongruenz kultureller Bezeichnungspraktiken wahrnehm- und darstellbar wird.

Anmerkungen:

- ¹ Schneider, Irmela: „Von der Vielsprachigkeit zur ‚Kunst der Hybridation‘. Diskurse des Hybriden“. In: Schneider, Irmela und Christian W. Thomsen (Hg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*. Köln: Wienand 1997, S. 56-57.
- ² Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main: Campus 1995, Bronfen, Elisabeth et al. (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusedebatte*. Tübingen: Stauffenburg 1997.
- ³ Garber, Majorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1993, S. 30.
- ⁴ Ebd., S. 31.
- ⁵ Ebd., S. 32.
- ⁶ Ebd., S. 385.
- ⁷ Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 209.
- ⁸ Gutberlet, Marie-Hélène: „The Crying Game. Zur Melancholie des weißen Mannes – Spielvarianten“. In: *Frauen und Film* 1997, 60, S. 161.
- ⁹ Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, S. 159.
- ¹⁰ Breger, Claudia: „Gekreuzt‘ und queer. Überlegungen zur Rekonzeptualisierung von gender, Ethnizität und Sexualität“. In: Röttger, Kai und Heike Paul (Hg.): *Differenzen in der Geschlechterdifferenz. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung*. Berlin: Erich Schmidt 1999, S. 70.
- ¹¹ Young, Lola: „‚Nothing is as it seems‘: Re-viewing *The Crying Game*“. In: Kirkham, Pat und Janet Thumim (Hg.): *Me Jane. Masculinity, Movies and Women*. London: Lawrence & Wishart 1995, S. 281.
- ¹² Ebd., S. 284.
- ¹³ Zilliax, Amy: „The Scorpion and the Frog: Agency and Identity in Neil Jordan’s *The Crying Game*“. In: *Camera Obscura* 1995, 35, S. 36.
- ¹⁴ Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin-Verlag 1995, S. 54.
- ¹⁵ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 200.
- ¹⁶ DuttaAhmed, Shantanu: „‚I thought you knew!‘: Performing the Penis, the Phallus, and Otherness in Neil Jordan’s *The Crying Game*“. In: *Film Criticism* 1998, 23, S. 64.
- ¹⁷ James, Joy: „Black Femmes Fatales and Sexual Abuse in Progressive ‚White‘ Cinema: Neil Jordan’s *Mona Lisa* and *The Crying Game*“. In: *Camera Obscura* 1995, 36, S. 35.
- ¹⁸ Bhabha: *Die Verortung der Kultur*, S. 256.

Evelin Haible

Die Lust an der Unsicherheit und das Bemühen um Kontrolle: Spannungserleben im Film

Wie Filme wirken, was Zuschauer während und nach der Rezeption fühlen, ist eine komplexe Angelegenheit und bleibt letztlich interindividuell verschieden. Gleichzeitig gibt es aber auch Reaktionen auf Filme, die nicht nur bei einzelnen Zuschauern auftreten, sondern von der Mehrheit eines Publikums geteilt werden. Spannung ist eine solche Filmwirkung, eine überaus wichtige zudem, weil sie in Verbindung mit den unterschiedlichsten Filmen in Erscheinung tritt und die Aussicht auf Spannung für die meisten Zuschauer eine entscheidende Rezeptionsmotivation darstellt. Spannung ist jenseits einzelner Genres eine wichtige Qualität des Filmerlebnisses. Sie stellt für den Zuschauer ein bedeutsames Auswahl- und Bewertungskriterium seiner Rezeption dar und kann somit über den Erfolg eines Medienprodukts mitentscheiden. „Ein Film muss spannend sein, sonst taugt er nichts“¹, so Wuss.

Im Folgenden geht es nicht darum, weshalb sich Zuschauer von spannenden Filmen so gut unterhalten fühlen oder wie sich der Genuss von Spannung erklären lässt. Stattdessen sollen Ansatzpunkte dazu geliefert werden, wie Spannung überhaupt zustande kommt, welche Bedingungen Spannung konstituieren, welche Prozesse mit dieser Filmwirkung verbunden sind und wie sich diese beschreiben lassen. Davon ausgehend, dass Spannung das Ergebnis eines interaktiven Prozesses zwischen Zuschaueraktivitäten und Text darstellt und nur als solcher erklärbar ist, nehme ich folgende drei Komponenten bei der Spannungserzeugung für unverzichtbar an:

1. Die narrativen Werkmerkmale, die die Rezeption vorgeben
2. Die kognitiven Zuschaueraktivitäten
3. Die emotionalen Zuschaueraktivitäten

Alle drei Ebenen sind eng miteinander verbunden und wirken beim Spannungserleben unmittelbar zusammen. Um aber erklären zu können, inwiefern diese Komponenten am Spannungseffekt beteiligt sind, möchte ich sie an dieser Stelle getrennt voneinander betrachten und mit den Werkcharakteristika beginnen.

Zentral für viele spannende Filme ist der Konflikt, der aus dem Aufeinandertreffen zweier entgegengesetzter Kräfte resultiert. Hegel verwendet in diesem Zusammenhang nicht den Konflikt-Begriff, sondern spricht von einem „kollidierenden Handeln“², das die Grundlage für jede dramatische Handlung bilde. In *Das Schweigen der Lämmer* (1991, Jonathan Demme) kollidieren etwa die Interessen zwischen der FBI-Agentin Clarice Starling und dem Serienkiller Buffalo Bill.

Die Protagonistin will dem Massenmörder das Handwerk legen, er wiederum versucht als Antagonist ihre Pläne zu durchkreuzen. Die sich widerstreitenden Kräfte müssen jedoch nicht zwingend menschlich sein, damit Spannung entsteht. In *Lohn der Angst* (1953, Henri-Georges Clouzot) entwickelt sich der Konflikt zwischen vier Männern und einer Ladung hochexplosivem Nitroglyzerin, das sie ungesichert auf Lastwagen transportieren. Auch zerstörerische Naturgewalten wie in *Der Sturm* (2000, Wolfgang Petersen) oder bössartige Tiere wie in *Der weiße Hai* (1975, Steven Spielberg) haben im Laufe der Filmgeschichte immer wieder für reizvolle Konflikte gesorgt. Der Konflikt treibt die Handlung voran, führt zu dramatischen Kollisionen und wirkt spannungsinduzierend.

Bei den genannten Filmbeispielen handelt es sich um prototypische Spannungsfilme. Prototypisch sind sie, weil die kollidierenden Interaktionen in einer physischen äußeren Handlung zum Tragen kommen und die antagonistischen Kräfte infolgedessen deutlich erkennbar sind. Vorderer bezeichnet solche Filme als „action texts“ und stellt sie den „experience texts“³ gegenüber, die sich mehr auf die inneren Situationen der Figuren konzentrieren. An dieser Stelle soll auf Klassifikationen wie „action texts“ und „experience texts“ oder auf Bezeichnungen wie „episch“, „dramatisch“ und „lyrisch“⁴ verzichtet werden. Stattdessen sei darauf hingewiesen, dass der Grad der Konflikthaltigkeit in Filmen variiert, je nach dem wie offensichtlich die Kollision der antagonistischen Kräfte ausfällt.

Wenn von spannenden Filmen die Rede ist, geht man oft nur von Filmen aus, deren Konflikthaltigkeit wie in den oben genannten Beispielen sehr ausgeprägt ist. Es sei hier jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass sich das Spannungsphänomen nicht auf einen solchen Filmkorpus eingrenzen lässt. Auch andere Filme, in denen die Figuren, wenn überhaupt, wenig klare Ziele verfolgen, es mehr handlungsarme als handlungsreiche Momente gibt und der Grad der Konflikthaltigkeit als sehr niedrig einzustufen ist, können spannend wirken. *Die mit der Liebe spielen/Das Abenteuer* (1960, Michelangelo Antonioni), *In the Mood for Love* (2000, Wong Kar-Wai) oder *Die Klavierspielerin* (2001, Michael Haneke) sind Beispiele für Filme, die es einem nicht so einfach machen, die kollidierenden Kräfte zu benennen. Spannend sind sie dennoch, wenn auch auf eine andere Art und Weise als Filme mit deutlich erkennbarer Konflikthaltigkeit.

Abstrahiert man von konkreten Situationen und Figurenkonstellationen und orientiert sich nicht an den Begrifflichkeiten der traditionellen Dramaturgie, sondern mehr an den Erzähltheorien von Todorov und Greimas, lässt sich der Konflikt ein wenig anders als oben fassen, nämlich als ein Zustand des Ungleichgewichts oder der Disharmonie. Nach Todorov beginnt die ideale Erzählung mit einer Phase der Ruhe, in die eine Kraft störend eingreift. Das führt zu einem Zustand des Ungleichgewichts.⁵ Greimas schreibt in diesem Zusammenhang von der „Dichotomie des *vor* und *nach*“⁶, also von einem Vorherzustand, den es in einen Nachherzustand zu transformieren gilt. Spannung entsteht nun während des

Ungleichgewichts bzw. zwischen dem Vorher- und Nachherzustand. Den Konflikt auf diese Weise zu begreifen, hat den Vorteil, nicht nur Filme mit prototypischen Spannungssituationen darunter fassen zu können, sondern auch solche Filme, deren Konflikthaltigkeit und Spannung eher als unterschwellig, als wenig erkennbar zu beschreiben ist. Dabei muss sich der Zustand des Ungleichgewichts nicht immer nur auf die narrativen Strukturen beziehen. Auch ein formales Ungleichgewicht in den audiovisuellen Gestaltungsmitteln ist in der Lage, spannungsinduzierend zu wirken. Das kann z.B. ein ungewöhnlicher Schnittrhythmus, eine besondere Musik oder eine bestimmte Kameraposition sein. Obwohl die visuellen und auditiven Gestaltungsmittel zum Teil erheblich zur Narration beitragen, sollen sie an dieser Stelle nicht näher betrachtet werden.

Ich habe zuvor Filme wie *Das Schweigen der Lämmer*, *Lohn der Angst* oder *Der Sturm* als für den Spannungseffekt prototypisch bezeichnet. Prototypisch sind sie nicht allein wegen ihres hohen Grads der Konflikthaltigkeit und den deutlich erkennbaren kollidierenden Interessen, sondern auch, weil ihre Protagonisten einer ernsthaften Gefahrensituation ausgesetzt sind. Die Bedrohung ist so massiv, dass ihr Leben in Gefahr schwebt. Psychische und physische Bedrohungen der Protagonisten oft in Form von Gewaltakten sind werkseitige Merkmale vieler Spannungssituationen.⁷ Gewaltakte sind jedoch keine notwendige Voraussetzung für Spannung. Carroll etwa verwendet den Begriff „melodramatic suspense“⁸ und meint damit eine Spannungsform, die sich darauf bezieht, ob eine Liebesbeziehung noch eine Chance hat, ob ein Paar zusammen kommt oder die Beziehung auseinander bricht. Spannung entsteht außerdem nicht nur, wenn die Protagonisten etwas zu verlieren haben, sondern auch dann, wenn es für sie etwas zu gewinnen gibt. Spannende Filme müssen sich also nicht zwingend mit negativen Ausgängen beschäftigen.⁹ Eine notwendige Bedingung für Spannung ist jedoch die Bedeutsamkeit der Ereignisse für die Figuren. Es muss für sie etwas auf dem Spiel stehen.

Die Protagonisten in spannenden Filmen befinden sich in der Regel in einer Situation der Unbestimmtheit und versuchen diese zu beseitigen bzw. unter Kontrolle zu bringen. Viele Protagonisten gehen dabei relativ systematisch vor. Als in *Das Schweigen der Lämmer* die FBI-Agentin Starling sicher weiß, dass sich der Killer nur im Keller seines Hauses aufhalten kann, sichert und kontrolliert sie mit vorgehaltenem Revolver einen Kellerraum, einen Winkel nach dem anderen und minimiert somit die Anzahl der Räume und Ecken, in denen sich der Killer noch befinden kann. In *Lohn der Angst* versuchen die Protagonisten ebenfalls mit geeigneten Kontrollmaßnahmen auf ihre Situation der Unbestimmtheit zu reagieren. Damit überhaupt eine Chance darauf besteht, das hochexplosive Nitroglycerin und sich selbst sicher an den Zielort zu bringen, reduzieren sie z.B. das Fahrtempo und überprüfen die Tiefe einer Ölpfütze. Solche Kontrollmaßnahmen dienen Protagonisten dazu, gefährliche Situationen zu regulieren und Kontrollkompetenz zu gewinnen.

Für den Spannungseffekt interessant sind vor allem die Momente, in denen Protagonisten ihre Kontrollkompetenz verlieren. Das ist etwa dann der Fall, wenn die FBI-Agentin Starling, nachdem plötzlich das Licht ausgegangen ist, blind und mit zitternden Händen durch den dunklen Keller stolpert, während der Serienmörder direkt vor ihr steht und dank seines Nachtsichtgeräts über die volle Kontrollkompetenz verfügt. Entscheidend für den Spannungseffekt ist hier auf der Werkebene die Unbestimmtheit des Handlungsverlaufs für die Figuren. Spannung entsteht, wenn der Verlauf der Ereignisse für sie nicht abzusehen ist.¹⁰ Die Männer aus *Lohn der Angst* versuchen zwar angestrengt, das Nitroglycerin an den Zielort zu transportieren und so mit dem Leben davon zu kommen, aber ob es ihnen tatsächlich gelingt, das wissen sie nicht. Spannung ist der Zustand, der den offenen Verlauf der Ereignisse begleitet.¹¹

Man kann die Lage der Protagonisten in spannenden Filmen nicht nur als Konfliktsituation oder als einen Zustand des Ungleichgewichts begreifen. Ihre Situation ähnelt gleichzeitig einer Problemsituation, die sich erst auflöst, wenn sie ihr Ziel erreicht und die antagonistischen Kräfte überwunden haben oder eben doch kapitulieren mussten. Das dramatische Geschehen mit offenem Handlungsverlauf stellt dabei nicht nur für die Figuren eine Problemsituation dar. Weil auch für den Zuschauer unklar ist, wie das Geschehen ausgeht, wird er ebenfalls in die Problemsituation einbezogen.¹² Ähnlich wie die Protagonisten haben die Zuschauer das Bedürfnis, die Problemsituation durch Kontrollmaßnahmen zu überwinden. Rainer Oesterreich spricht in diesem Zusammenhang von einem Primärbedürfnis des Menschen, Umweltereignisse zu kontrollieren.¹³ Aber wie kann der Zuschauer auf die Geschehensabläufe im Film Einfluss nehmen? Von aktiven physischen Kontrollmaßnahmen, wie sie Protagonisten ausüben, bleibt der Zuschauer ausgeschlossen. Der Zuschauer ist in physischer Hinsicht passiv.

Aber er kann – und tut es in der Regel – psychisch aktiv sein, indem er versucht, die kommenden Ereignisse und den Ausgang des Geschehens zu antizipieren und auf diese Weise den Grad der Unbestimmtheit abzubauen. Wuss meint hierzu:

Diese psychische Aktivität ist zwangsläufig. Sie entstammt dem menschlichen Bedürfnis nach praktischer Beherrschung von Lebenssituationen, das die Bestrebung einschließt, künftiges Geschehen besser vorausszusehen, um darauf angemessen reagieren zu können.¹⁴

Hiermit habe ich die Werkebene verlassen und bin direkt bei den kognitiven Zuschaueraktivitäten angelangt. Ein wichtiger kognitiver Moment des Zuschauers beim Spannungserleben ist seine Unsicherheit über die kommenden Ereignisse. Er ist sich z.B. unsicher darüber, ob die Männer in *Lohn der Angst* den waghalsigen

Transport des Nitroglycerins überleben. Die Unsicherheit entsteht, während der Zuschauer den Protagonisten über marode Fahrwege und durch eine unwirtliche Landschaft folgt. Solange die Unsicherheit besteht, bleibt der Zuschauer gespannt. Sobald er sich aber über den Ausgang des Geschehens absolut sicher ist, verschwindet die Spannung. „Uncertainty is a necessary condition for suspense. When uncertainty is removed from a situation, suspense evaporates“¹⁵, so Carroll.

Unmittelbar mit dem Moment der Unsicherheit verknüpft sind die Antizipationen und Hypothesen, die der Zuschauer hinsichtlich des Fortgangs der Geschichte aufstellt und die er Schritt für Schritt verifiziert oder falsifiziert. Der Zuschauer bemüht sich um diese „Entwurfstätigkeit“¹⁶, weil er wissen will, wie die Geschichte weitergeht. Zuschaueraktivitäten wie die Vorwegnahme kommender Geschehnisse stellen für den Rezipienten eine Möglichkeit der Vorausschau und somit der Erweiterung seiner Kontrollkompetenz dar. Spannung ist eine Wirkung, die während und durch diese zukunftsorientierte kognitive Erwartungstätigkeit entsteht. Carroll spricht in diesem Zusammenhang von den Zuschauern als „question-formers“¹⁷ und meint damit, dass sie unbewusst Fragen aufstellen und unbewusst Antworten auf ihre Fragen erwarten. Der Zuschauer fragt sich z.B. am Ende von *Das Schweigen der Lämmer*, ob die FBI-Agentin Starling von Buffalo Bill erschossen wird. Kurz darauf erhält er die Antwort; nicht die Agentin, sondern der Killer wird tödlich von der Kugel getroffen.

Wie konkret die kognitiven Antizipationsprozesse des Zuschauers ausfallen, das kann stark variieren und ist davon abhängig, wie die narrativen Strategien den Zuschauer durch das Geschehen lenken, ob sie ihn fest an die Hand nehmen oder ihm einen großen Spielraum in seinen Prognosen einräumen. Handelt es sich wie bei *Das Schweigen der Lämmer* um einen Genrefilm und verfügt der Zuschauer über ein entsprechendes Genrewissen, sind seine Erwartungen relativ fest umrissen. Er kann in einem solchen Fall z.B. davon ausgehen, dass die Protagonistin überlebt und der Antagonist für seine Verbrechen bestraft wird. Wenn der Film aber keinem Genre angehört, es sich eher um einen Film mit niedrigem Konfliktgrad handelt und der Zuschauer mit solchen Filmen wenig Erfahrung hat, kann die Erwartungstätigkeit sehr unkonkret sein. Der Zuschauer sieht sich mit einer Vielzahl von Erwartungsvarianten konfrontiert. Die Antizipationen und Hypothesen sind dann nicht zielgerichtet, sondern sehr diffus. Bei einem Film wie *Die Klavierspielerin* über eine neurotische Klavierspielerin denkt der Zuschauer vor allem darüber nach, was die Protagonistin Erika Kohut überhaupt für ein Mensch ist, was für eine merkwürdige Beziehung sie zu ihrer Mutter pflegt oder warum sie sich mit einer Rasierklinge absichtlich Schmerzen zufügt. Es sind sehr offene Fragen wie ‚Was ist das für eine Figur?‘ oder ‚Was will sie überhaupt?‘, die den Zuschauer bei solchen Filmen beschäftigen. Die Offenheit der narrativen Strukturen machen dem Zuschauer eine Vorwegnahme konkreter kommender Geschehnisse hier nahezu unmöglich. Ganz gleich, ob es sich wie in *Das Schwei-*

gen der *Lämmer* um eine „konvergente“ oder wie in *Die Klavierspielerin* um eine „divergente Antizipation“⁴⁸ handelt, spannungsinduzierend wirken beide Formen der Erwartungstätigkeit.

Der Zuschauer versucht allerdings nicht nur, verschiedene alternative Geschehensverläufe zu antizipieren, er kalkuliert – soweit es die narrativen Strukturen zulassen – intuitiv auch ihre Wahrscheinlichkeiten. Dabei entsteht Spannung unabhängig davon, ob der wahrscheinlichere Ausgang dann tatsächlich eintritt oder nicht, also auch unabhängig davon, ob die Erwartung des Zuschauers schließlich bestätigt oder enttäuscht wird. In *Das Schweigen der Lämmer* erleidet die FBI-Agentin Starling einen totalen Kontrollverlust, als plötzlich das Licht ausgeht und sie orientierungslos durch den dunklen Keller stolpert, wohlwissend um die unmittelbare Nähe des Killers. Vergleicht man ihren Kontrollverlust mit der vollen Kontrollkompetenz des Killers dank seines Nachtsichtgeräts, ist die Wahrscheinlichkeit immens groß, dass Starling im nächsten Moment von ihm erschossen wird. Gegen jede kognitiv kalkulierte Wahrscheinlichkeit geht die Protagonistin dennoch unversehrt und siegreich aus der Situation hervor. Andere spannende Filme dagegen enden mit einer Bestätigung der zuvor kalkulierten Wahrscheinlichkeit bestimmter Ausgänge. In *Der Sturm* tobt der Hurrikan auf dem Meer so stark und die Wellen sind so gigantisch hoch, dass die Crew der Schwertfischer und ihr Kapitän Tyne auf ihrem kleinen Schiff keinerlei Aussichten haben, gegen die mächtige Naturgewalt anzukommen. Tatsächlich kommt die gesamte Mannschaft im tosenden Meer um. Keiner der Protagonisten überlebt.

Das Entwerfen von möglichen Geschehensverläufen stellt die zentrale kognitive Tätigkeit des Zuschauers beim Spannungserleben dar. Weil der Zuschauer nicht wie die Figuren praktisch in das fiktionale Geschehen eingreifen kann, versucht er zumindest das Geschehen vorauszusehen, den Unbestimmtheitsgrad auf diese Weise zu verringern und das Geschehen so zu kontrollieren. Das ist die Möglichkeit des Zuschauers, mit dem Zustand des Ungleichgewichts bzw. mit der Konfliktsituation umzugehen und die Problemsituation in den Griff zu bekommen. Allerdings ist der Zuschauer beim Erleben von Spannung nicht nur kognitiv, sondern gleichzeitig emotional in die Problemsituation involviert. Spannung muss man immer auch verstehen als eine emotionale Wirkung, als ein emotionales psychisches Erlebnis, wobei der Grad der emotionalen Erregung unterschiedlich stark sein kann. Wie jede Emotion ist Spannung ein Zustand von begrenzter Dauer und sie ist objekt- oder personenbezogen. „Emotional states are directed“⁴⁹, führt Carroll an. D.h. der Zuschauer ist immer gespannt im Hinblick auf eine Figur, auf einen Gegenstand oder auf eine Situation. In der Regel genießt das Publikum diesen emotionalen Spannungszustand, weil damit lustvolle, unterhaltende Momente verbunden sind. Für diese emotionale Komponente beim Spannungserleben gibt es verschiedene Erklärungsmöglichkeiten, die im Folgenden skizziert werden sollen.

Grundlegend für das Spannungserleben sind Empathie-Prozesse. So unterschiedlich die einzelnen Empathie-Definitionen auch sein mögen, gemeint ist doch immer eine Reaktion des Zuschauers auf die Erlebnisse, Situationen und Gefühle der Figuren auf der Leinwand. Wuss spricht hier vom „imaginativen Mitvollzug von Problemlösung“.²⁰ Demnach geht der Zuschauer in *Das Schweigen der Lämmer* imaginativ mit Starling durch den Keller, sucht mit ihr nach dem Killer und erlebt so vor allem den Kontrollverlust imaginativ mit, den Starling erleiden muss, als plötzlich das Licht ausgeht. In solchen Spannungssituationen glaubt der Zuschauer nicht, er sei eins mit den Protagonisten, aber er stellt sich vor, sich in ihrer Situation zu befinden, das gleiche wie sie zu tun und zu fühlen. Empathie hat also sehr viel damit zu tun, dass der Zuschauer sich in die Situation der Figur hineinversetzt bzw. hineindenkt und mit ihr mitfühlt. Tan bezeichnet eine Emotion, die beim Zuschauer auf diese Weise entsteht, als „empathetic emotion“.²¹ Scherer schreibt an dieser Stelle von „Mit-Emotionen“ oder „Kommotionen“²² des Zuschauers. Die wohl stärkste Mit-Emotion in Form von Spannung erfährt der Zuschauer häufig im Zusammenhang mit dem Kontrollverlust, den Protagonisten in vielen spannenden Filmen erfahren. In solchen Situationen sieht er Protagonisten auf der Leinwand, die große Angst haben, die ihre Orientierung verlieren, verzweifeln und nicht selten in Todesgefahr schweben. Weil der Zuschauer den Kontrollverlust der Protagonisten imaginativ mit vollzieht und diesen als negativ beurteilt, befindet er sich in einem Zustand affektiver Erregung, genauer in einem Zustand intensiver Spannung.

Wie solche nachhaltigen emotionalen Reaktionen beim Zuschauer entstehen, kann man mit Hilfe des Appraisal-Ansatzes²³ genauer erklären. Der Zuschauer vollzieht die Situation des Kontrollverlusts der Protagonisten nicht nur imaginativ mit, sondern gibt dabei intuitiv auch eine Einschätzung dahingehend ab, was die Situation für den Protagonisten einerseits und für ihn selbst als Zuschauer andererseits bedeutet. Diese Bewertung bezieht sich auch darauf, ob seine eigenen Ziele und Anliegen und die der Figuren betroffen sind, denn – das gilt es festzuhalten – sowohl die Figuren als auch die Zuschauer verfügen über bestimmte „concerns“²⁴, also über Motive und Bedürfnisse. Starlings Bedürfnis und Ziel besteht darin, den Serienkiller zu besiegen und somit zu verhindern, dass sie selbst und weitere Frauen von ihm ermordet werden. Das Bedürfnis der Protagonistin deckt sich in diesem Fall überwiegend mit dem Bedürfnis des Zuschauers, da er sich auf die Seite der sympathischen FBI-Agentin und nicht auf die Seite eines Verbrechers stellt, dessen Handlungsziele der Zuschauer ablehnt. Der Zuschauer favorisiert eindeutig den für Starling positiven Ausgang. Er wünscht sich, dass der Killer am Ende gefasst wird und Starling die Bedrohung unversehrt übersteht. So lässt sich das Bedürfnis des Zuschauers bei diesem Beispiel formulieren. Dem Zuschauer ist es aber nicht nur in *Das Schweigen der Lämmer*, sondern auch bei anderen spannenden Filmen keinesfalls gleichgültig, wie die Konfliktsituation zwischen Protagonist und Antagonist ausgeht bzw. ob der Zustand des Ungleichgewichts letztlich in einen Zustand des Gleichgewichts transformiert wird oder

nicht. Der Zuschauer favorisiert bestimmte Ausgänge, er hofft und wartet auf wünschenswerte Ereignisse und befürchtet gleichzeitig andere Begebenheiten, die er als negativ bewertet. Dieses Hoffen und Bangen sind wichtige emotionale Zuschaueraktivitäten. Entwickelt der Zuschauer im Laufe der Rezeption keine Präferenzen für bestimmte Handlungsverläufe, kann bei ihm auch keine Spannung aufkommen.

Der Appraisal-Prozess des Zuschauers beruht also darin, dass er intuitiv abschätzt, was die Situation auf der Leinwand vor allem für seine eigenen Bedürfnisse und Wünsche bedeutet. Dabei bewertet er die fiktionale Situation auch danach, mit welchem Handlungsverlauf er im schlimmsten bzw. im besten Fall rechnen muss. Je nach dem, zu welchem Ergebnis der Zuschauer bei dieser Bewertung kommt, sind die emotionalen Reaktionen unterschiedlich. In *Der Sturm* besteht die Befriedigung seines Bedürfnisses darin, dass am Ende alle Fischer mit einem möglichst großen Fischfang und vor allem lebendig wieder in den heimatlichen Hafen einlaufen. Dieses Bedürfnis sieht der Zuschauer jedoch schon bald in Gefahr, da er sehr früh von dem aufkommenden Sturm weiß. Er bangt von Anfang an um die Unversehrtheit der Fischer. Als sich dann ein Unglück an das andere reiht, der Sturm und die Wellen immer größere Ausmaße annehmen und die Männer zunehmend die Kontrolle über ihr Schiff verlieren, erfährt der Zuschauer eine kontinuierlich anwachsende Spannungswirkung, weil er die Situation als immer noch kritischer, ja als im Grunde für die Fischer definitiv nicht mehr zu bewältigen einstufen muss. Der Zuschauer wägt die Wahrscheinlichkeiten über die potenziellen Handlungsausgänge ab und hat den Eindruck, dass die Protagonisten einer solcher Naturgewalt nichts mehr entgegensetzen können. Die Lage scheint aussichtslos. Als plötzlich eine riesige Welle vor dem Bug des Schiffes auftaucht, rechnet der Zuschauer endgültig mit dem schlimmsten, nämlich dass die Fischer im nächsten Moment sterben und er selbst einen Ausgang der Geschichte akzeptieren muss, den er ablehnt, weil er seine Bedürfnisse unbefriedigt lässt. Spannung entsteht als eine emotionale Reaktion auf die sehr geringe Aussicht des Zuschauers darauf, dass das Geschehen doch noch den gewünschten Verlauf nimmt. Sie entwickelt sich aus der Diskrepanz zwischen dem Bedürfnis des Zuschauers, die Fischer am Ende als die Sieger über die Naturgewalt zu sehen und seiner subjektiven Einschätzung über die Möglichkeit, dass dieser gewünschte Ausgang und somit die Befriedigung seines Bedürfnisses tatsächlich eintritt. In *Der Sturm* kommen alle Protagonisten ums Leben. In vielen anderen spannenden Filmen dagegen sieht der Zuschauer am Ende seine Interessen und Bedürfnisse entgegen der eigentlichen Erwartung doch noch befriedigt. In *Das Schweigen der Lämmer* etwa geht Starling unverletzt aus dem Konflikt mit Buffalo Bill heraus und besitzt wieder die volle Kontrollkompetenz. Die Spannung ist von diesem Moment an verschwunden. An ihre Stelle sind andere emotionale Zustände getreten, etwa Freude und Erleichterung.

Spannung ist zu begreifen als eine Filmwirkung, die im wesentlichen auf drei Grundlagen basiert. Dazu zählen die Werkmerkmale, die kognitiven und die emotionalen Zuschaueraktivitäten. Als die wichtigsten Spannungselemente auf der Werkebene habe ich den Konflikt als einen Zustand des Ungleichgewichts, die Bedeutsamkeit der Ereignisse für die Figuren und einen offenen Handlungsverlauf für die Figuren genannt. Auf der Ebene der kognitiven Aktivitäten fragt der Zuschauer beim Spannungserleben danach, wie die Handlung weitergeht. Er stellt Hypothesen und Antizipationen auf und versucht mittels dieser Möglichkeiten der Vorausschau das Geschehen in den Griff zu bekommen. Die vielleicht wichtigste, auf jeden Fall komplexeste Komponente von Spannungserleben sind die emotionalen Zuschaueraktivitäten. Hierbei spielen empathische Prozesse und sogenannte Appraisal- bzw. Bewertungsprozesse eine bedeutsame Rolle.

Auch wenn die meisten oben genannten Beispiele prototypischen Spannungssituationen entnommen sind, gehe ich von einem relativ weiten Spannungsbegriff aus, der sich nicht nur an Erscheinungen des Bösen und des Grauens festmachen lässt. Gewalttätige Auseinandersetzungen, die Todesangst oder Panik von Protagonisten sind folglich keine notwendigen Bedingungen für Spannung. Deswegen bleibt es höchst problematisch, das Spannungsphänomen nur auf einzelne Genres wie Thriller, Horror- oder Abenteuerfilm zu beziehen. In populärwissenschaftlicher Literatur passiert das jedoch noch oft genug. Filme können auf sehr unterschiedliche Weise spannend sein, ganz gleich ob sie einem Genre angehören oder nicht. Spannungserleben hängt immer mit Lusterleben und Entertainment zusammen. Aber es wäre falsch, den Wunsch des Zuschauers nach Spannung mit dem Verlangen nach tropfendem Blut und Zerstörung gleichzusetzen.

Anmerkungen:

- ¹ Wuss, Peter: „Grundformen filmischer Spannung“. In: *Montage/AV* 2, 1993, 2, S. 101.
- ² Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*. Bd. II. Berlin: Aufbau 1965, S. 521.
- ³ Vorderer, Peter: „Toward a Psychological Theory of Suspense“. In: Peter Vorderer et al. (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1996, S. 238.
- ⁴ Rabenalt, Peter: *Filmdramaturgie*. Berlin: Vistas 1999, S. 225.
- ⁵ Todorov, Tzvetan: „Die Grammatik der Erzählung“. In: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand 1972, S. 60.
- ⁶ Greimas, Algirdas Julien: „Zur Interpretationstheorie der mythischen Erzählung. Lévi-Strauss gewidmet“. In: Helga Gallas (Hg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*. Darmstadt, Neuwied: Hermann Luchterhand 1972, S. 108.
- ⁷ Vgl. Zillmann, Dolf: „The Logic of Suspense and Mystery“. In: Jennings Bryant und Dolf Zillmann (Hg.): *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1991, S. 284 f.

- ⁸ Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1996, S. 115.
- ⁹ Vgl. Zillmann: „The Logic of Suspense and Mystery“, S. 284.
- ¹⁰ Vgl. Vorderer, Peter: „Action, Spannung, Rezeptionsgenuß“. In: Michael Charlton und Silvia Schneider (Hg.): *Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 242.
- ¹¹ Vgl. Wuss, Peter: „Narrative Tension in Antonioni“. In: Peter Vorderer et al. (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1996, S. 52.
- ¹² Vgl. ebd., S. 54.
- ¹³ Vgl. Oesterreich, Rainer: *Handlungsregulation und Kontrolle*. München u.a.: Urban & Schwarzenberg 1981, S. 129ff.
- ¹⁴ Wuss: „Grundformen filmischer Spannung“, S. 102.
- ¹⁵ Carroll, Noël: „The Paradox of Suspense“. In: Peter Vorderer et al. (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1996, S. 72.
- ¹⁶ Wulff, Hans J.: „Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld“. In: *Montage/AV* 2, 1993, 2, S. 98.
- ¹⁷ Carroll: *Theorizing the Moving Image*, S. 97.
- ¹⁸ Ohler, Peter/Nieding, Gerhild: „Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000“. In: Jan Sellmer und Hans. J. Wulff (Hg.): *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren 2002, S. 30.
- ¹⁹ Carroll, Noël: „Film, Emotion, and Genre“. In: Carl Plantinga und Greg M. Smith (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 25.
- ²⁰ Wuss, Peter: *Konflikt und Emotion im Filmerleben*. Unver. Manuskript, S. 15.
- ²¹ Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum 1996, S. 171 ff.
- ²² Scherer, Klaus: „Emotionsprozesse im Medienkontext: Forschungsillustrationen und Zukunftsperspektiven“. In: *Medienpsychologie* 10, 1998, 4, S. 280.
- ²³ Vgl. Frijda, Nico H.: *The Emotions*. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1986, S. 453 ff.
- ²⁴ Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S. 44, 48.

Ulf Heuner

Verkehrt-panoptische und streifende Blicke Subjekt- und Objektinszenierungen in Fernsehshows mit runden Zuschauerformationen

Bis Anfang der neunziger Jahre war die frontale Gegenüberstellung von Studiozuschauern und Showmastern im deutschen Fernsehen die Regel. Die großen Abendshows wie *Am laufenden Band*, *Der Große Preis* oder *Wetten, dass ...?* folgten der räumlichen Organisation des traditionellen bürgerlichen Theaters mit geraden ansteigenden Zuschauerreihen gegenüber einer zumeist leicht erhöhten Bühne, auf der das eigentliche Showgeschehen stattfand. Lediglich kleinere Formate wie Talkshows durchbrachen diese Ordnung mit Studiozuschauern, die in lockeren Formationen (häufig an Tischen sitzend) um die diskutierenden Gäste und Moderatoren gruppiert waren. Seit Anfang der neunziger Jahre lässt sich nun in bestimmten Sparten ein Trend zu kreisförmigen Zuschaueranordnungen ausmachen. Trendsetter war die Fußballshow *Ran* des Senders SAT1, die 1992 die Erstberichterstattung der Bundesligaspiele von der ARD-*Sportschau* übernahm und im Sommer 2003 wieder an diese zurückgab. Das *Sportstudio* des ZDF folgte bald dem Trendsetter. Im Jahr 2000 erschienen dann die neuen Quizshows mit ihren kreisförmigen Tribünen auf den Bildschirmen. Ich möchte im Folgenden anhand der drei Sendungen *Ran*, *Sportstudio* und *Wer wird Millionär?* (RTL) die besonderen Wahrnehmungen sowie die Subjekt- und Objektinszenierungen thematisieren, die mit den kreisförmigen Anordnungen verbunden sind. Die Argumentation wird eingebettet in eine kleine Phänomenologie des Fernsehens.

Der Publikumschor

In der Fußballshow *Ran* am Samstagabend saßen die Zuschauer auf Tribünen im 3/4 Rund, ähnlich wie in antiken griechischen Theatern späterer Bauart.¹ Den Platz des antiken Bühnengebäudes nahmen Großbildschirme im Studio ein.² Die Moderatoren wechselten beständig ihre Position. Sie moderierten entweder vor den Bildschirmen, im Zentrum des Kreises oder auf einer der Zuschauertribünen. Der Wechsel der Positionen fand, für den Fernsehzuschauer unsichtbar, während der eingespielten Spielberichte statt. Die Idee dieser Dramaturgie scheint deutlich: Die starren, frontalen Formate traditioneller Fußballberichterstattung sollten aufgebrochen werden. Ähnlich wie in der historischen Theateravantgarde Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts beabsichtigte man offenbar mit dem Rückgriff auf kreisförmige Strukturen die Grenzen zwischen Akteuren und Zuschauern durchlässig zu machen. Eine alte Theateridee griff auf das Fernsehen über. Mode-

rator und Saalpublikum sollten näher zusammenrücken. Dieses sollte sich dabei bewusst als Teil der Inszenierung erfahren, das heißt als das, was es laut Hans-Jürgen Wulff schon immer war: „inszeniertes Publikum“.³ Wulff kritisiert Positionen, die das Saalpublikum in erster Linie als Stellvertreter der Fernsehzuschauer sehen.⁴ Damit übereinstimmend erklärt Lothar Mikos die „Zuschauer auf dem Bildschirm“ zu einem „integrale[n] und strukturelle[n] Bestandteil von Medieninszenierungen“.⁵

Der eigentliche Adressat der Studioinszenierung in *Ran* blieb der Zuschauer vor dem Bildschirm. Nun ist das Fernsehen mit seinem zweidimensionalen, rechteckigen Bild weiterhin ein frontales Medium. Vilém Flusser zufolge sitzen die Zuschauer vor dem Fernseher in einem Halbkreis, der der Struktur des Theatrons entspreche und „[...] dem Kreis (*amphitheatron*), zum Beispiel dem traditionellen Familienkreis, entgegensteht.“⁶ Damit ließe sich eine Analogie zwischen der Halbkreis-Konstellation zu Hause vor dem Bildschirm und der kreisförmigen Studiokonstellation in der Sendung *Ran* ausmachen. Meines Erachtens ist der Halbkreis zu Hause jedoch lediglich eine praktische Notlösung und der Größe der Familie geschuldet. Er ist keine grundlegende Struktur der Fernsehsituation. Idealerweise sitzt man in einer Reihe (zumeist auf dem Sofa) dicht um den senkrechten Schwingel zur Bildschirmfläche gruppiert.

Dieser grundlegenden Frontalität wurde auch weiterhin in der Fußballshow Rechnung getragen, und zwar in dem Verhältnis von Moderator und Kamera. Die Moderatoren richteten ihre Moderationen in erster Linie an die Fernsehzuschauer, indem sie ihre Körper- und Gesichtsfront der Kamera zuwandten. Standen sie dabei in der Mitte des von den Zuschauertribünen gebildeten Kreises, erschien ein Teil des Saalpublikums im Hintergrund des Fernsehbildes. Aus der Sicht dieses Publikums musste man das Verhalten des Moderators eigentlich als unhöflich interpretieren. Schließlich wandte er ihm Rücken und Hintern zu. Die Inszenierung erfolgte jedoch ausschließlich für den Fernsehzuschauer. Diesem wandten sich nun gemeinsam Moderator und die Saalzuschauer hinter dem Moderator zu. Das Bild sollte eine Verbundenheit von Moderator und Saalpublikum ausdrücken. Die Bildkonstellation entspricht dem Verhältnis von Chor und Chorführer. Das Saalpublikum bildete aus Sicht des Fernsehzuschauers den chorischen Resonanzkörper für den Chorführer „Moderator“. Während laut Klemens Hippel „[...] der Fernsehzuschauer in den Texten der öffentlich-rechtlichen Ära relativ zum *performer* zum Raum der Studiozuschauer gehörte [...]“⁷, waren die Räume und Blickrichtungen in der Sendung *Ran* aufgespalten. Der im Fernsehbild sichtbare Teil des Studiopublikums lässt sich in keiner Weise mehr als Stellvertreter der Fernsehzuschauer interpretieren. Er gehörte allein zum Raum des Moderators. Dieses Publikum war wirklich ausschließlich inszeniertes Publikum.

Das verkehrte Panopticon

Ich möchte nun einige allgemeine phänomenologische Überlegungen zu dem Verhältnis von Personen auf dem Bildschirm und Fernsehzuschauern einschieben. Hinsichtlich der Blickperspektiven erscheint mir dieses Verhältnis gegenüber traditionellen Modellen verkehrt. In dem klassischen Sender-Empfänger-Modell, wie es zum Beispiel von Flusser vertreten wird, stehen den Produzenten als Sender die Fernsehzuschauer als rein passive Empfänger, Objekte gegenüber.⁸ Dieses Schema erfährt in meiner Perspektive nun einen Richtungswechsel. In der Blickkonstellation erweisen sich nicht die Fernsehzuschauer als Empfänger, sondern die Moderatoren und Studiozuschauer, die die Blicke der Fernsehzuschauer empfangen. Die Blickkonstellation stellt sich als verkehrtes Panopticon dar. Michel Foucault interpretiert in *Überwachen und Strafen* das von Jeremy Bentham erdachte Panopticon als eine „[...] Maschine zur Scheidung des Paars Sehen/ Gesehenwerden: im Außenring wird man vollständig gesehen, ohne jemals zu sehen; im Zentralturm sieht man alles, ohne je gesehen zu werden.“⁹ Dieser Struktur folgt zum Beispiel das Prinzip der Überwachungskameras. Ein einzelner Wachmann kann im zentralen Kontrollraum über Monitore viele Personen an verschiedenen Orten überwachen, das heißt sehen, ohne selbst gesehen zu werden. Entscheidend für die panoptische Situation ist jedoch nicht allein der Umstand des Sehens, ohne gesehen zu werden bzw. des Gesehenwerdens, ohne zu sehen. Entscheidend ist auch die Asymmetrie zwischen den Wenigen, die sehen, und den Vielen, die gesehen werden. Gegenüber der panoptischen Struktur der Videoüberwachung findet sich in der Fernsehsituation daher eine genau umgekehrt asymmetrische Struktur. Hier sehen die vielen Fernsehzuschauer im Außenkreis, ohne gesehen zu werden, während die wenigen Personen im zentralen Fernsehstudio durch die Kamera gesehen werden, ohne selbst die Fernsehzuschauer sehen zu können. In der Blickperspektive erscheinen die Moderatoren und Studiozuschauer als Objekte der Blicke der Fernsehzuschauer. Sie sind (freiwillige) Opfer dieser Blicke. Sie werden von den Blicken der Zuschauer beherrscht.

Flusser dagegen sieht in seinem Aufsatz „Bilderstatus“ die Fernsehzuschauer als Gefangene ihrer eigenen Blicke:

Bei so einer Ausstrahlung starren zahlreiche Hockende [...] auf den gleichen unzugänglichen Ort. Dort treffen all die Blicke aufeinander, aber ohne einander zu sehen. Das ist entsetzlich: dass alle diese Leute die gleiche Ansicht haben und gerade deshalb füreinander blind sind.¹⁰

Nicht ganz so pessimistisch wie Flusser ist Carsten Möller in seiner im Internet veröffentlichten Diplomarbeit *Panopticon*. Er macht am Fernsehen ebenfalls eine „Umkehrung des Benthamschen *Panopticons*“ fest: „[...] die Häftlinge selbst

sind die Beobachter geworden. Die Häftlinge bewachen ihren Wachturm.⁴¹ Damit bleibt er jedoch dem traditionellen Schema verhaftet, das den Zuschauer grundsätzlich als Gefangenen in seiner Wohnzelle sieht. In meiner auf die Blickkonstellation beschränkten Perspektive stellen die Zuschauer die vielen (freien) Wärter dar, die die wenigen Häftlinge im zentralen Studio bewachen.

Gegen diesen Status als Häftlinge des Blickes können die Moderatoren mit ihrer Stimme aufbegehren. Durch ihre Stimme, das heißt durch das Mikrofon, das ihre Stimme hörbar macht, erheben sie sich wieder zu Subjekten. Moderatoren reden permanent gegen ihren durch die Blickkonstellation bedingten Objektstatus an. Den Studiozuschauern im Fernsehen ist in der Regel keine Stimme gegeben. Geraten sie ins Blickfeld der Kamera, bleiben sie stumme Objekte des Blickes. Verlegenes Lächeln, Grinsen oder Winken in die Kamera sind der natürliche Ausdruck dieses Objektstatus' bzw. hilflose Versuche, diesem zu entkommen, das heißt zu Subjekten einer Inszenierung zu werden.

Der streifende Blick

Die Rauminnszenierung in der Sendung *Ran* mit dem Moderator im Vordergrund und dem Publikum im Halbkreis hinter ihm erweist sich als zynisch. Sie lieferte die Studiozuschauer den Blicken der Fernsehzuschauer aus, machte sie zu Opfern des verkehrt-panoptischen Blickes, ohne ihnen eine Möglichkeit zu geben, sich zu Subjekten der Inszenierung zu erheben. Das einzige Subjekt stellte der Moderator dar, umringt von lauter Objekten. Die Kreiskonstellation erreichte somit das genaue Gegenteil dessen, was im Allgemeinen mit dem Kreis assoziiert wird. Sie stellte keine Verbundenheit zwischen Moderator und Studiopublikum her, sondern riss einen tiefen Graben auf zwischen beiden Parteien. Als Teil der Bildinszenierung wurde dem Publikum die Rolle des schweigenden Chores zugewiesen. Versuche von einzelnen Zuschauern, das Scheinangebot der Inszenierung mit Zwischenrufen anzunehmen, störten die hierarchische Inszenierung und wirkten irritierend auf den Moderator.

Welch eine große Leistung es darstellt, Teil eines Kamerabildes zu sein, ohne agieren zu dürfen, zeigte sich noch deutlicher in anderen Einstellungen. In diesen moderierten die Moderatoren in Nahaufnahmen unmittelbar von den Tribünen aus, wobei nur einzelne Zuschauer neben oder vor ihnen groß mit ins Bild rückten. Manchmal mussten Zuschauer sogar ihre Plätze den Moderatoren überlassen wie in der Sendung vom 15.3.2003, in der ein älterer männlicher Zuschauer dem Moderator Oliver Welke weichen und auf der Treppe neben Welke Platz nehmen musste. Diese Zuschauer wurden zum Teil des Blickfokusses sowohl der Kamera als auch der anderen Saalzuschauer, ohne diesem Blick etwas entgegensetzen zu können. Einerseits wurden sie von den Blicken gefangen genommen, andererseits nur gestreift. Denn das eigentliche Blickzentrum war der Moderator. Am Rande eines solchen Blickzentrums den streifenden Blick zu ertragen, gehört wohl zu

den größten Leistungen im Fernsehen. Viele Zuschauer reagierten entsprechend verkrampft: erröteten, grinsten verschämt oder versuchten angestrengt, ein Grinsen zu unterdrücken. Sie wussten nicht, wohin sie blicken sollten, zum Moderator, der zu nah ist, in die Kamera oder ganz woandershin. Die Inszenierung bot ihrem Blick keinen Halt.¹² Es gibt keinen Grund, sich über diese Reaktionen zu erheben. Sie sind eine natürliche Reaktion auf den streifenden Blick. Eine ähnliche Situation erlebt man zum Beispiel, wenn sich in einer Diskussionsveranstaltung mit großem Publikum der Sitznachbar zu Wort meldet und man plötzlich von den Blicken aller Teilnehmer gestreift wird. Diesen streifenden Blick zu ertragen ist häufig schwieriger, als selbst im unmittelbaren Zentrum des Blickes mit einer Wortmeldung zu agieren.

Während für den Diskussionsteilnehmer die Möglichkeit besteht, selbst zum Aktionszentrum zu werden, war sie den Saalzuschauern der Sendung *Ran* genommen. Mitte der neunziger Jahre hat man bei *Ran* zwar versucht, einzelne Studiozuschauer unmittelbar durch Fragen miteinzubeziehen. Dies wurde jedoch schnell wieder aufgegeben, nachdem einzelne Zuschauer mit unpassenden Bemerkungen reagierten wie zum Beispiel, dass sie sich nicht für Fußball interessierten.

Die Dominanz des Moderators

Dass die kreisförmigen Zuschauerkonstellationen Moderator und Zuschauer nicht einander näher bringen, sondern die Dominanz des Moderators befestigen und die Zuschauer zu Opfern des verkehrt-panoptischen und streifenden Blickes werden lassen, zeigt sich auch beim *Sportstudio* des ZDF. Dieses setzt ebenfalls seit einigen Jahren auf eine kreisförmige Struktur. Die zwei Zuschauertribünen bilden hier mehr ein Oval, welches an den spitzen Kehren unterbrochen wird. Eine Unterbrechung wird ähnlich wie bei *Ran* mit Stellwänden und Monitoren gefüllt, vor denen die Moderatoren ohne Zuschauer ins Bild gesetzt werden können. Die gegenüberliegende Seite wird variabel genutzt, zum Beispiel für die Auftritte der Studiogäste oder für den Aufbau der Torwand. Die Moderatoren wechseln wie bei *Ran* ihre Position während der eingespielten Beiträge. Zentrale Elemente dieser Show stellen die Gespräche mit Studiogästen dar, zumeist Sportler, Trainer oder Funktionäre. Für Harald Binnewies ist die „Dominanz des Moderators“ ein Kennzeichen des Sportstudios: „Die Interviewsituation wird in Form und Inhalt weitgehend durch den Moderator bestimmt, während der Studiogast mehr ein Objekt im Rahmen dieser Situation ist.“¹³

Dies zeigte sich zum Beispiel bei der Sendung am 19.1.2002, in der Bundesinnenminister Otto Schily als Gast zu früh eine Laudatio zu den in der Sendung verliehenen Fair-Play-Preisen halten wollte und sich von dem Moderator Michael Steinbrecher wie ein Schuljunge schulterklopfend zurechtweisen lassen musste. Nach Verleihung der Preise und einem folgenden Filmbeitrag wechselte Schily die Rolle vom Gast zum Zuschauer. Er saß in der ersten Reihe einer der beiden

Zuschauertribünen und bildete zusammen mit den anderen Zuschauern den Bildhintergrund für den ihm den Rücken zuwendenden Moderator, der inmitten des Ovals neben einem Fernseher stand. Nachdem Schily zuvor als Gast nicht nur ein Anrecht darauf hatte, Zentrum des Bildes zu sein, sondern sich mittels Mikrofon zumindest halbwegs zum Subjekt der Inszenierung machen konnte, gab er sich nun freiwillig dem degradierenden, streifenden Blick preis. Er ordnete sich diszipliniert der Dramaturgie der Show unter, indem er zunächst gemeinsam mit den anderen Zuschauern den letzten Filmbeitrag beklatschte und danach aufmerksam den Worten Steinbrechers lauschte, der den nächsten Beitrag ankündigte. Die Bilddramaturgie verstärkte hier noch einmal das Hierarchiegefälle zwischen Moderator und Gast bzw. Zuschauer. Zu Beginn der Einstellung war Otto Schilys Gesicht im zweidimensionalen Bild auf Höhe des Gesäßes von Steinbrecher positioniert. Am Ende der Einstellung rückten dann ein leichter Fokus und Schwenk der Kamera auf Steinbrecher und den Fernseher Schily ganz aus dem Bild. Die Kreisinszenierung machte aus dem Bundesinnenminister ein bedeutungsloses Nichts.

Der Vorteil der Frontalität

So ist es kein Wunder, wenn Comedy-Shows wie die *Harald Schmidt Show* auf die traditionelle frontale Anordnung von Showmaster und Studiopublikum auf geraden Tribünen setzen und trotzdem oder gerade deswegen in der Lage sind, das Studiopublikum zu einem bedeutenden Träger der Sendung zu machen. Die klare räumliche Konfrontation degradiert den Zuschauer nicht zur bloßen Kulisse, sondern macht ihn zu einem gleichberechtigten Partner oder Gegner des Showmasters. Man begegnet sich sozusagen auf Augenhöhe. Zwar müssen Zuschauer auch hier den verkehrt-panoptischen Blick ertragen, oft sogar in Einzelaufnahmen. Werden das Saalpublikum oder einzelne Zuschauer ins Bild gesetzt, dann gehört dieses Bild jedoch den Zuschauern allein. Häufig geschieht dies nach Gags, so dass das Lachen der Zuschauer jede Verkrampfung in den Einzelaufnahmen eliminiert. Da die Einstellungen sehr kurz sind, bleibt nicht viel Zeit für neue Verkrampfungen, wenn Zuschauer realisieren, dass sie im Bild sind. Die dramaturgisch unmotivierten Großaufnahmen einzelner hübscher junger Frauen im Publikum hat man in der Show mittlerweile aufgegeben. Hier wurde der verkehrt-panoptische Blick mit dem männlich-voyeuristischen Blick gekoppelt, eine doppelte Degradierung zum Objekt sozusagen.

Manchmal verlässt Harald Schmidt seine Bühne und begibt sich auf die Tribüne, um mit einzelnen Zuschauern von Angesicht zu Angesicht zu kommunizieren. Die angesprochenen Zuschauer erhalten mit dem gereichten Mikrofon eine Stimme, das heißt Subjektstatus. Es wird von ihnen erwartet, dass sie spontan und witzig interagieren.¹⁴ Auch wenn Schmidt meist Herr der Situation bleibt, setzt er sich damit einem gewissen Risiko aus, das die Sport-Moderatoren nicht mehr

tragen wollen. Sie wenden den Zuschauern lieber ihren Hintern zu. Im Vergleich der Sendungen *Ran*, *Sportstudio* und *Harald Schmidt Show* muss man eine Lanze für die traditionelle frontale Konstellation von Bühne und Zuschauer im Fernsehstudio brechen.

Der gelungene Kreis

Eine gelungene Inszenierung von kreisförmigen Zuschaueranordnungen findet man dagegen in der Quizshow *Wer wird Millionär?*, deren Sendeformat aus Großbritannien importiert wurde. Im Vergleich zu den Fußballshows ergibt die Studiokonstruktion hier einen echten Kreis ähnlich wie in einem Zirkus. Die steilen Zuschauertribünen ragen fast bis zur Decke des Studios und sind durch Rückenwände vom übrigen Raum des Studios abgeschirmt. Es gibt im Fernsehbild nichts außerhalb dieses Kreises. Wie im Zirkus wird die erste Zuschauerreihe durch eine Bande von der Arena getrennt. An drei Stellen werden die Zuschauertribünen unterbrochen. Zwei Unterbrechungen dienen als Zugänge für die Zuschauer. Die dritte Unterbrechung dient unter anderem als Auftrittsmöglichkeit für den Moderator Günther Jauch am Anfang der Sendung. In den meisten Fällen tritt er gemeinsam mit einem Kandidaten auf, der in der vorhergehenden Sendung nicht zu Ende spielen konnte. Im Hintergrund dieses Zugangs ist das große kreisrunde Logo der Sendung zu sehen. Links und rechts davon sitzen dicht an der Bande jeweils fünf andere Kandidaten, die um die Chance wetteifern, in die Mitte des Kreises zu gelangen und um die Million zu spielen. Dazu stellt Jauch ihnen eine gemeinsame Aufgabe, die möglichst schnell gelöst werden muss. Bei dieser Aufgabenstellung steht Jauch jeweils vor dem Logo ohne Zuschauer im Hintergrund. Die Mitte des Kreises ist allein dem Moderator und den einzelnen Kandidaten überlassen, die sich gegen ihre Konkurrenten durchgesetzt haben. Das heißt, der Kreisraum ist streng gegliedert von Innen nach Außen. Den Beteiligten (Moderator, Kandidaten, Saalzuschauer) sind bestimmte Kreissegmente zugewiesen, die nicht überschritten werden. Zum Beispiel mischt sich der Moderator nicht unter das Publikum wie in den Fußballshows. Eine Blickobjektivierung und Degradierung der Studiozuschauer wie in den Fußballshows ist somit ausgeschlossen.

Die strenge Aufteilung des Kreises führt paradoxerweise zu einem Bild der Einheit. Diese Einheit stellt sich über die Dramaturgie der Sendung her, die das Zentrum des Kreises, den einzelnen Kandidaten, mit dem Zuschauerkreis sympathisch verknüpft. Zunächst über die Verwandten oder Freunde der einzelnen Kandidaten, die im Zuschauerkreis sitzen und während der Befragungen öfter allein ins Bild gesetzt werden. Diese müssen zwar den verkehrt-panoptischen Blick aushalten, sind allerdings auf diese Situation vorbereitet. Wenn sie ins Bild gesetzt werden, hat dies eine dramaturgische Funktion. Mit dem Schnitt auf ihr Gesicht wird die Verbindung vom Kreisinnern zum Außenkreis geknüpft. Ihre

Reaktionen auf die Antworten der Kandidaten zeigen die emotionale Verbundenheit. Der Status der Begleitpersonen ist halb Objekt, halb Subjekt. Den streifenden Blick ertragen müssen dagegen die Zuschauer neben den Begleitpersonen.

Die sympathetische Einheit des Studiokreises stellt sich weiterhin über die gesamte Saalzuschauerschaft her, die als Publikumsjoker zum Erfolg des Kandidaten beitragen kann. Die Dramaturgie erweitert den Kreis sogar über das Studio hinaus mittels des Telefonjokers, bei dem der Kandidat sich von außerhalb des Studios Hilfe holen kann. Zuschauer und Kandidat ziehen an einem Strang. Die Dramaturgie baut nicht auf ihre Entgegensetzung. Man will den Kandidaten nicht geschlachtet sehen. Die Einzigen, die ein Interesse am frühen Scheitern der Kandidaten im Kreis haben, sind die anderen Kandidaten. Sie möchten auch noch eine Chance erhalten, Einzelkandidat zu werden. Konsequenterweise erscheinen sie während der Befragung des einzelnen Kandidaten kaum im Bild, nur gemeinsam mit den anderen Zuschauern, wenn es gilt, eine erfolgreiche Antwort des Einzelkandidaten zu beklatschen. Ihre Gesichter sind dabei nicht zu erkennen. Das grundsätzliche Bild der Harmonie soll nicht gestört werden.

Die einzige Frontalität der Sendung ergibt sich in dem Gegenüber von Einzelkandidat und Moderator. Sie sitzen sich in der Mitte des Kreises auf hohen Hockern frontal gegenüber, vor sich jeweils einen Monitor. Diese Frontalität wird öfter dramaturgisch betont, indem Moderator und Kandidat gemeinsam in einer strengen Seitenansicht gezeigt werden. Im Hintergrund erscheinen der Moderatorenzugang und das Logo. Zuschauer sind nicht zu sehen. Der Einheit verbürgende Zuschauerkreis wird hier eliminiert, aus dem Bild genommen. Die Bilddramaturgie macht somit deutlich, dass zwischen dem Moderator und dem Kandidaten nicht nur das Prinzip der Harmonie herrscht. Je nach Sympathie, die Jauch für die Kandidaten empfindet, wird er zum Mit- oder Gegenspieler.

Entscheidend für die gelungene Inszenierung des Saalpublikums ist die Lichtdramaturgie. Die Zuschauer im Kreis werden nur ausgeleuchtet und speziell ins Bild gesetzt, wenn ihnen die Dramaturgie eine sinnvolle Aktivität zuweist, zum Beispiel beim Beklatschen des Kandidaten oder beim Publikumsjoker. Ansonsten bleiben die Zuschauertribünen im Dunklen. Bei der Befragung der Kandidaten lassen sich allenfalls manchmal im Hintergrund einzelne Zuschauer der ersten Reihen unscharf im Halbdunkel ausmachen. Sie sind häufig halb verdeckt durch die Köpfe der Kandidaten oder des Moderators. Dass sie mit ins Bild rücken, erscheint mehr zufällig als inszeniert. Es ergibt sich organisch aus dem Raum und der Dramaturgie. Verkrampfte Zuschauer, die wie in den Sportshows den streifenden Blick ertragen müssen, sieht man hier nicht. Die Zuschauer scheinen den Blick nicht zu spüren.

Der Kreis allein gewährt gegenüber einer frontalen Konstellation von Bühne und Saalpublikum keine qualitativen Steigerungen. Entscheidend sind die dramaturgischen Konzepte. Während die Sportshows in ihren Kreisinszenierungen mittels des verkehrt-panoptischen und des streifenden Blickes zynisch den Objektstatus der Zuschauer entgegen einer scheinhaften Subjektivierung verstärken, gelingt es der Quiz-Show, die Studiozuschauer im Kreis zu einem organischen Bestandteil der Inszenierung werden zu lassen.

Anmerkungen:

- ¹ Die erhaltenen frühen griechischen Theater des klassischen 5. Jhs. v. Chr. haben eine rechteckige Form.
- ² Diese Grundstruktur ist über die Jahre gleich geblieben. Lediglich nach dem gescheiterten Versuch zu Beginn der Saison 2001/02, *Ran* auf dem 20.00-Uhr-Sendeplatz am Samstagabend zu etablieren, gab es für kurze Zeit eine einstündige Kompaktsendung ohne Studiopublikum. Das Studio-Setting änderte sich allerdings im Rahmen der Grundstruktur fortwährend. Es kamen vor allem immer mehr Monitore hinzu, die in manchen Einstellungen einen Teil des Studiopublikums verdeckten. Computerspielereien wurden immer beliebter. Man experimentierte z.B. mit virtuellen Räumen, in denen sich die Moderatoren aufhielten. Im Zuge des zweimaligen Umzuges der *Ran*-Redaktion (zunächst von Hamburg nach Berlin, dann von Berlin nach München) wechselte man auch die Sendestudios. Das Münchener Studio war sehr beengt. Während in dem Hamburger Studio die Tribünen frei im Raum standen, schlossen in München die nun eher halbkreisförmigen Tribünen unmittelbar an die Studiowand an. Den Moderatoren und ihren zeitweiligen Gästen wurde gegenüber den Tribünen mehr eigener Platz eingeräumt.
- ³ Vgl. Wulff, Hans-Jürgen: „Saal- und Studiopublikum. Überlegungen zu einer fernsehspezifischen Funktionsrolle“. In: *TheaterZeitschrift*, 1988 (4. Quartal), 26, S. 31-36, Zitat: S. 35.
- ⁴ „Das Präsenzpublikum gehört zur Show genauso wie der Showmaster und die Kandidaten. Der Zuschauer am Bildschirm wird nicht stellvertreten, sondern ihm wird ein Zuschauer gezeigt.“ (ebd., S. 34) Zur von Wulff kritisierten Theorie der Stellvertreterfunktion in zweifacher Adressierung (Moderator, Fernsehzuschauer) vgl. Hickethier, Knut: „Fernsehunterhaltung und Unterhaltungsformen anderer Medien“. In: Peter von Rügen (Hg.): *Unterhaltungsmedium Fernsehen*. München: Fink 1979, S. 40-72, bes. S. 67. Daran anschließend betont Andreas Garaventa (ohne Kenntnisnahme der Argumente Wulffs) die Identifikation der Fernsehzuschauer mit den Studiozuschauern und Kandidaten und ihre Solidarisierung mit den Showmastern. Vgl. Garaventa, Andreas: *Showmaster, Gäste und Publikum. Über das Dialogische in Unterhaltungsshow*. Bern u.a.: Lang 1993, S. 49-53.
- ⁵ Vgl. Mikos, Lothar: „Aktive Zuschauer: Zuschauer als Ereignisproduzenten im Medium Fernsehen“. In: Hans-Jürgen Wulff (Hg.): *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Berlin ,89*. Münster: MAKS Publikationen 1990, Sp. 397-406, Zitat: Sp. 399.
- ⁶ Flusser, Vilém: „Für eine Phänomenologie des Fernsehens“. In: Ders.: *Medienkultur*, hg. v. Stefan Bollmann. Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 103-123, Zitat: S. 106.
- ⁷ Hippel, Klemens: *Prolegomena zu einer pragmatischen Fernsehtheorie*. Berlin: Freie Universität Berlin 1998 (Dissertation), S. 74, auch: <http://www.diss.fu-berlin.de/2003/37/index.html>, S. 74 (26.6.2003).
- ⁸ Vgl. z.B. Flusser: „Phänomenologie“.

- ⁹ Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. v. Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 259.
- ¹⁰ Flusser, Vilém: „Bilderstatus“. In: Ders.: *Medienkultur*, S. 69-82, Zitat: S. 71.
- ¹¹ Möller, Carsten: *Panopticon. Die Öffentlichkeit der elektronischen Veröffentlichungsmittel*. Leipzig: Hochschule für Grafik und Buchkunst 2000 (Diplomarbeit), <http://hybridvideotracks.org/2001/archiv/panop.pdf>, S. 10 (26.06.2003)
- ¹² Es soll nicht bestritten werden, dass manche Menschen den streifenden Kamerablick genießen und suchen, indem sie sich zum Beispiel bei Interviews von Fußballspielern in oder vor dem Stadion mit ins Bild stellen und in die Kamera schauen. Diese Personen machen sich zu Subjekten der Inszenierung.
- ¹³ Binnewies, Harald: „Das aktuelle Sportstudio »...lebt von seinen Menschen.«“. In: *Theater-ZeitSchrift*, 1988 (4. Quartal), 26, S. 95-103, Zitat: S. 101.
- ¹⁴ Zu den Sicherheiten und Zumutungen, die der Saalzuschauer erwarten kann bzw. muss, s. Wulff, Hans-Jürgen: „Regeln, Autoritäten und Kontrollmechanismen. Kommunikations-soziologische Anmerkungen zu Fernsehshows“. In: *medien praktisch* 15. Jg., 1991, 4, S. 9-12.

Daniela Kloock

Selbstvergewisserung und Derealisierung – Thesen im Kontext von Medien-, Film- und Bildtheorien

Der Aufsatz kreist um das Verhältnis Mensch/Medien. Dabei soll gezeigt werden, dass in einzelnen Medien-, Film- bzw. Bildtheorien folgender Gedanke von zentraler Bedeutung ist: Medien sind in Funktion auf die menschliche Physis zu verstehen. Diese wird als mangelhaft, verletzbar, sterblich begriffen. Mit Hilfe der Medien wird der Versuch unternommen, ein heilendes, rettendes, zumindest konservierendes Verhältnis zur defizitären physischen Bedingtheit zu schaffen. Diesem Gedanken folgen die ersten hier aufgeführten Autoren, Roland Barthes, André Bazin und Siegfried Kracauer, wohingegen Paul Virilio die Antithese vertritt. Seiner Meinung nach rüsten die Medien den menschlichen Körper zunächst auf, führen aber schlussendlich zu dessen endgültiger Auslöschung. Walter Benjamin und Marshall McLuhan, die abschließend untersucht werden, sehen den Zusammenhang komplexer. Sie gehen davon aus, dass Mensch und Medien in der Moderne längst eine untrennbare Einheit geworden sind.

I

In frühen Texten zur Photographie und Kinematographie wird mit Vokabeln wie „bewahren“, „beglaubigen“, „erlösen“, „gedenken“ auf die Tatsache verwiesen, dass die apparatetechnisch erzeugten Bilder etwas genuin Neues vermögen. Photographie macht etwas Abwesendes anwesend. Dies verweist auch auf den spirituellen Gehalt des Begriffs „Medium“. In der spirituellen Sitzung „leiht“ ein Lebender seine Stimme/seinen Körper einem Toten, dieser wird dadurch reanimiert. Er „ist“ wieder da. Das Bild als Medium (im physischen Sinne) des abwesenden Körpers prägt die Geschichte der menschlichen Bildpraxis als Ganze.¹ Im Unterschied zur Malerei jedoch muss bei der Photographie das Dargestellte notwendig da gewesen sein, um sich in das Trägermaterial einzuschreiben. Die Photographie archiviert tatsächlich einen Moment, sie verweist darauf, dass etwas war.² Sie dient dazu, dass etwas, was wirklich so war, erinnert wird.

Roland Barthes setzt diesem Gedanken in *Die helle Kammer* noch etwas hinzu. „Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; [...] die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des fotografierten Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal fotografiert worden sind.“³ Für Barthes geht es also

weniger um das Moment des Erinnerns, sondern darum, dass etwas, was ich auf der Photographie sehe, wirklich da gewesen ist und im photographischen Material anwesend bleibt. In der Lichtspur ist der Abwesende präsent. Es geht um eine Art Beglaubigung, der Beglaubigung der Anwesenheit des Toten im Material. Und so wundert es nicht, dass Barthes zu folgender Aussage kommt: „die PHOTOGRAPHIE hat etwas mit Auferstehung zu tun“.⁴ Letztendlich beruht das Geheimnis der Photographie für den Autor in diesem Geheimnis der Gleichzeitigkeit von Totem und Lebendigem. Hier wäre man wieder beim Totenbild als eigentlich menschlicher Bildpraxis angelangt.⁵

Mit André Bazin, immerhin dem geistigen Vater der „Nouvelle Vague“, teilt Roland Barthes so die „religiös“ gefasste Theorie vom photographischen Bild als Reliquie. Bazin nämlich äußert sich folgendermaßen: „Welche kritischen Einwände wir auch immer haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des repräsentierten Objektes zu glauben, des tatsächlich re-präsentierten, das heißt, des in Zeit und Raum präsent gewordenen. Die Fotografie profitiert von der Übertragung der Realität des Objektes auf seine Reproduktion.“⁶ Und er fügt in einer Fußnote hinzu: „Hier müßte auf die Psychologie der Reliquie und der Andenken eingegangen werden, die auf den Bereich der Mumien zurückgehen und die ebenfalls aus der Übertragung der Realität Nutzen ziehen. Hier sei nur kurz hingewiesen auf das Leichentuch Christi von Turin, das die Synthese von Reliquie und Fotografie darstellt.“⁷

Der Photographie wird somit zweierlei zugesprochen: sowohl Offenbarung als auch Konservierung und Archivierung. Beide Male geht es um das Moment des Anwesend-Abwesend-Seins oder Abwesend-Anwesend-Seins. Auch Siegfried Kracauer, der sich einerseits mit dem photographischen, andererseits mit dem filmischen Bild beschäftigte, argumentiert in einer seltsamen Mischung aus Metaphysik und Programmatik. In seinem zentralen Aufsatz „Theory of Film. The Redemption of Physical Reality“⁸ – im Deutschen mit „Errettung“ statt mit „Erlösung“ übersetzt – begreift er Film primär als Medium, in welchem dem Fluss der Zeit anheim gefallene Objekte aufgehoben sind. Sie werden dadurch weniger vor dem Vergessen gerettet, als vielmehr von ihrem an ein Hier und Jetzt gekoppelten Dasein erlöst. Die kinematographischen Bilder enthalten eine verschwundene Welt, die im filmischen Material für immer gerettet wird, indem sie präsent bleibt.⁹

II

Sowohl in den deutlich „theologisch/metaphysischen“ wie in den eher „programmatisch/konservatorischen“ Gedanken der oben aufgeführten Theoretiker zeigt sich, dass es darum geht, mit Hilfe der technischen Bild-Apparaturen ein konservierendes bzw. rettendes Verhältnis zur Physis, zur Sterblichkeit

und Vergesslichkeit des Menschen zu schaffen. Übrigens ist auch die gesamte Medientheorie Vilém Flussers innerhalb dieser Koordinaten (Sterblichkeit/Körperlichkeit/Vergessen und Unsterblichkeit/Materialisierung bzw. Speichern in einem Medium) zu begreifen und zu beurteilen. Der Körper ist so der eigentliche, wesentliche Referenzpunkt. Er ist ein Referenzpunkt, der klar auszumachen ist und über seine Defizienz, die es zu beheben gilt, begriffen wird. Von hier aus werden alle folgenden Überlegungen entwickelt. Man könnte von einem „anthropologischen Materialismus“ sprechen, der der verborgene, implizite Kern dieser „Theorien“ ist.

Auch für Paul Virilio, der die Geschichte der technischen Bilder bis zu ihrem je aktuellsten Stand hin verfolgt¹⁰, gilt dies. Nur sind bei ihm die technischen Apparate nicht mehr „rettend“, „konservierend“ oder gar „erlösend“, sondern das genaue Gegenteil. Virilios Antithese zu Barthes, Bazin und Kracauer lautet: Die visuellen und audiovisuellen „Prothesen“¹¹ „töten ab“, sie „zerstören“, sie „derealisieren“. Außerdem haben sich die Sehmaschinen und Automaten bereits verselbständigt, sie führen ein Eigenleben, das sich destruktiv auf den Menschen und seinen Körper auswirkt. Die hoch aufgerüsteten Maschinen tauschen nur noch miteinander virtuelle Bilder. Hiermit ist ein Prozess in Gang gesetzt, von dem die bereits erblindeten und langsamen Menschen ausgeschlossen sind. Die Vernichtung von Raum und Zeit ist bei Virilio der letztendlich destruktive Kern aller Medien. Ihr Ziel ist es, die physische Präsenz des Menschen aufzuheben, das einmalige Dasein im Hier und Jetzt zu zerbrechen. Diese Zerbrechen, diese Verrückung ist eine Derealisierung, die Virilio vor allem über der Negation des Raumes zugunsten der Zeit begreift. Virilios Eschatologie lautet, dass die Medien alles Sein auf Erden zerstören, den Menschen überflüssig machen, indem sie die Körper auslöschen. Es gibt keine Referenz oder Rückbindung mehr an den Körper, denn die Medien haben sich von diesem abgekoppelt.

So zeichnet sich ein Dualismus in der Analyse ab, wie er krasser nicht sein könnte: Medien zerstören Sein und Zeit (Virilio) versus Medien erlösen die Physis (Kracauer et al.); Medien derealisieren versus sie konservieren, archivieren und bewahren; Medien führen zum „rasenden Stillstand“¹² versus Medien retten die Zeit.¹³

III

Walter Benjamin – der im Moment zu Recht eine Art „Revival“ erlebt, indem seine Gedanken zur „Aisthesis“ als Grundlage für eine Theorie der Medien mitbedacht werden¹⁴ – und Marshall McLuhan, der Ur-Vater aller Medientheorie, lassen sich ebenfalls über diesen „anthropologische Materialismus“ als versteckten Ausgangspunkt aller Überlegungen analysieren. Hier werden die Akzente jedoch anders gesetzt.

Benjamin sieht die photographischen Bilder vor allem als Beweisstücke. Indem etwas für immer festgehalten wird, wird es identifizierbar und analysierbar. Photographien dokumentieren hiernach die Tatorte der Moderne und helfen bei der Suche nach Indizien. Der Mensch selbst ist für Benjamin aus diesen Bildern verschwunden. Es geht nicht länger um das Festhalten einer „Aura“ (dies käme dem am nächsten, was Roland Barthes im Sinn hat, wenn er von Photographien spricht), sondern um den Ausstellungswert dieser neuartigen Bilder, es geht um die Tatsache dass sie reproduzierbar sind. Indem sie zu einem Massenartikel werden, gehen Einmaligkeit, Echtheit und Zeugenschaft, die sogenannte „Aura“, verloren. Diese multiplen und flexiblen Bilder sind an keinen Ort und keine Zeit mehr gebunden, sie gehen in Serie und sind überall käuflich zu erwerben. Das Raum-Zeit-Kontinuum, in dem der Mensch ursprünglich lebte, sieht Benjamin in der Moderne mit ihren spezifischen Arbeits- und Kulturtechniken für immer zerbrochen. Die apparatetechnisch erzeugten Bilder sind ihm hierfür der beste Beleg. Sie sind flüchtig, sie sind zerstückelt und dann wieder zusammenmontiert, und sie sind vollständig von einer Apparatur durchdrungen, die jedoch selbst unsichtbar bleibt. Ihre Gesetzmäßigkeiten bestimmen jedoch sowohl die Produktion wie die Rezeption. Außerdem sieht die Kamera schneller, besser, genauer, sie sieht das Unbewusste. „Und so wenig es bei der Vergrößerung sich um eine bloße Verdeutlichung dessen handelt, was man »ohnehin« undeutlich sieht, sondern völlig neue Strukturbildungen der Materie zum Vorschein kommen, so wenig bringt die Zeitlupe nur bekannte Bewegungsmotive zum Vorschein [...]“¹⁵

Photographieren, mit dem Licht schreiben, benötigt nicht länger das schwache menschliche Auge oder die langsame Hand. Der Blick hat sich vom menschlichen Körper gelöst. Es gibt keinen Autor mehr, sondern nur noch eine Kameraperspektive. Aber dieses apparatetechnische Sehen ist, und darin unterscheidet Benjamin sich diametral von Virilio, noch in Funktion auf den Menschen zu begreifen. Benjamin zeigt dies paradigmatisch an der Arbeit des Filmschauspielers auf. Seine Leistung muss sich permanent den Tests der Aufnahmeapparatur unterziehen. Sein Spiel wird, im Unterschied zum Bühnenschauspieler, nicht von einem anwesenden Publikum bestimmt. Seine zerstückelte Arbeit wird von der Kamera aufgenommen und in der filmischen Montage wieder zusammengesetzt. Der Filmschauspieler hat ein Bild von sich abgegeben und dieses Bild ist transportabel und beliebig reproduzierbar geworden. In der später stattfindenden Rezeption fühlt sich das Publikum wiederum in den Schauspieler nur ein, indem es sich in die Kamera-Apparatur einfühlt.¹⁶

Und genau so lebt der Mensch in der Moderne. Er lebt diskontinuierlich, und er lebt in Funktion einer Apparatewelt, der er sich anpasst. Ihre Gesetzmäßigkeiten bestimmen seinen Lebensrhythmus, sein Tempo und seine Wahrnehmung. Benjamin sieht darin nichts Negatives. Im Kino rücken die Bilder den Zuschauern veritabel auf den Leib. Der stoßweise Rhythmus der Lichtreflexe und der Töne gleicht einer permanenten Penetration, das Ganze ist ein Schock. Doch dieser

wird lustvoll erfahren. Nach Benjamin haben die Massen Lust daran, dass die Dinge ihnen nahe kommen, genauso wie es Anliegen der Massen ist, der Dinge massenhaft habhaft zu werden. Die immanente Logik der Medien drängt demnach auf die Aneignung durch die Massen genauso wie die Massen leidenschaftlich darauf warten, an die Medien gekoppelt zu werden. Gleichzeitig existiert die Möglichkeit einen neuen Kollektivleib zu formieren, der sich das Kunstwerk im Moment der Zerstreuung einverleibt.¹⁷ Auch diese zeigt Benjamin paradigmatisch am Kino auf. Mensch und Medien sind demnach, lange bevor Marshall McLuhan oder Vilém Flusser es so oder so ähnlich formulierten, zwangsläufig miteinander verwoben.

IV

Auch für Marshall McLuhan gibt es keinen Unterschied mehr zwischen einer mechanisch/technisch/mediale und einer organischen Welt. McLuhan – der als erster soweit ging, die weltumspannende Elektronik als global erweitertes Zentralnervensystem zu sehen – spricht zunächst von Medien als „Extensions of Man“, als Ausweitungen des natürlichen Körpers. Denn der Körper will verlängert, beschleunigt, seiner Schwere und seiner Grenzen enthoben werden. Und dies erfährt er lustvoll. McLuhan baut folglich seine gesamte Medientheorie nach einem neurophysiologischen Ansatz auf. Die Sinne wollen permanent gereizt, angesprochen werden. „The medium is the massage“ lautet das weniger bekannte Dictum McLuhans. Vor allem das Ohr will immer hören. Ohne Schall, Ton und Wort können wir nicht leben. Dass wir dauernd Radio hören, permanent am Handy kleben oder dass es vielen so schwer fällt, den Fernseher abzustellen, kann, mit einigem Wohlwollen, auch als objektivierte Lust am Sinnengebrauch gedeutet werden. In diesem Zusammenhang werden die Medien noch in Funktion auf den Körper verstanden.

McLuhan spricht von Medien auch als Metaphern. Damit ist gemeint, dass sie Formen von Wissen und Erfahrungen in neue Formen übertragen. Sie versorgen uns mit „künstlichen“ Wahrnehmungen, mit Wahrnehmungen zweiter Ordnung. Sie formen und formieren Erfahrungen und transformieren diese in einen anderen Modus. Diese Transformationen zu erkennen, wird ebenfalls als lustvoll erlebt. „Why do we prefer novels and movies about familiar scenes and characters? Because for rational beings to see or to recognize their experience in an new material form is an unbought grace of life. Experience translated into a new medium literally bestows a delightful playback of earlier awareness.“¹⁸ Das Erkennen und Wiedererkennen spielt demnach im Umgang mit Medien eine große Rolle, man könnte auch von Selbstvergewisserung sprechen. – Aber auch das Verkennen muss erkannt werden.

McLuhan verweist, um diesen Zusammenhang zu verdeutlichen, auf den Narziß-Mythos. So wie der Mensch von den Verlängerungen seiner selbst faszi-

niert ist – „verliebt in seine Apparate“ lautet die Überschrift eines der wichtigsten Kapitel von *Understanding media* – so ist er gleichzeitig in einer Art Narkose befangen. Und hierin liegt das Moment der gegenseitigen Abhängigkeit, der Synthese von Mensch und Medien.

Auch der schöne Jüngling Narziß erkennt nicht bzw. erst viel zu spät, dass das Spiegelbild im Wasser sein eigenes Konterfei zeigt. Genau wie Narziß verkennt der Mensch ab einem bestimmten Zeitpunkt den Zusammenhang zwischen sich selbst und seinen Prothesen. Denn, und auch dies hat McLuhan ingeniös beobachtet, die einzelnen Medien stehen für einen arbeitsteilig aufgesplitterten und zerstückelten Wahrnehmungsapparat. McLuhan, für den bestimmte Medien mit ganz bestimmten Einzelsinnen korrespondieren und für den im Verlauf der westlich kulturellen Entwicklung das Gleichgewicht der Sinne aus den Fugen geraten ist, geht davon aus, dass das Gehirn darauf reagiert. Die zunehmende Mechanisierung, die permanente Überreizung kann vom Zentralnervensystem nicht mehr verarbeitet und ertragen werden. Es schützt sich, indem es wie unter Schock reagiert. So wie Narziß in den *Metamorphosen des Ovid*¹⁹ wie betäubt ist und nicht erkennt, dass er sich selbst sieht und damit auch nicht wahrnehmen kann, dass es einen direkten, fatalen Zusammenhang gibt zwischen dem, was er sieht und dem, was er ist, so erkennt auch der Mensch nicht, dass er zum Servomechanismus, zum Anhängsel seiner eigenen Erfindungen geworden ist. Die Verhältnisse haben sich in ihr Gegenteil verkehrt. An einer Stelle schreibt McLuhan provokant: „der Mensch wird zum Geschlechtsteil der Maschinenwelt“²⁰ bzw. wir dienen „diesen Objekten, diesen Ausweitungen unserer Selbst wie Göttern kleinerer Religionen“²¹ und dieses Dienen geschieht unbewusst. Narzismus und Narkose liegen somit nahe beieinander.

Die Welt der neuen Medien ist eine narzistische, eine selbstbezügliche, eine selbstverliebte Welt und gleichzeitig ist sie eine Welt, die die Realität verkennt, die nicht erkennt, dass eine (unheilvolle) Symbiose zwischen Mensch und Medien besteht. Es ist eine Welt, über der ein narkotischer Schleier liegt. McLuhan: „So ist das Zeitalter der elektrischen Medien auch das Zeitalter des Unbewußten und der Apathie.“²²

In allen hier vorgestellten Ansätzen geht es um einen „anthropologischen Materialismus“, der unterschiedlich gefasst und auf Medien rückbezogen wird. Medien erlösen die Physis, verlängern oder verbessern sie, oder aber: Medien zerstören den Menschen in seiner Existenz in einem Hier und Jetzt, sie derealisieren. Eine andere Sichtweise geht von der grundsätzlichen Verkoppelung, von einer Symbiose zwischen Mensch und Medien aus. Dabei er- oder verkennt der Mensch sich selbst. In jedem Fall lässt sich sagen, das Maß der Konkretion ist der Leib des Menschen. Von hier aus wäre eine Theorie der Medien an- und weiterzudenken.

Anmerkungen:

- ¹ Vgl. hierzu: Belting, Hans: *Bild-Anthropologie*. München: Fink 2001, S. 8 ff.
- ² Dies gilt in nuce natürlich nur für die prädigitale Zeit der Photographie.
- ³ Barthes, Roland: *Die helle Kammer - Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 90/91.
- ⁴ Ebd., S. 92.
- ⁵ Vgl. Belting: ebd., S. 8.
- ⁶ Bazin, André: „Ontologie des fotografischen Bildes“. In: Ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*, Köln: Verlag DuMont Schauberg 1975, S. 24f.
- ⁷ Ebd.
- ⁸ Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, (Band 3 der Schriften 1-8).
- ⁹ Vgl. hierzu Koch, Gertrud: „Das Bild als Schrift der Vergangenheit“. In: *Kunstforum International*, Bd. 128 (1994), S. 192-197.
- ¹⁰ Virilio, Paul: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München, Wien: Hanser 1986, oder ders.: *Krieg und Fernsehen*. München, Wien: Hanser 1993.
- ¹¹ Virilio, Paul: *Die Sehmaschine*. Berlin: Merve 1989, S. 25.
- ¹² Virilio, Paul: *Rasender Stillstand*, Frankfurt am Main: Fischer 2002
- ¹³ Hörisch, Jürgen: „Non plus ultra - Paul Virilios rasende Thesen vom rasenden Stillstand“. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 9/10 (1993) S. 784-794.
- ¹⁴ Bolz, Norbert: *Theorie der neuen Medien*, München: Raben Verlag 1990.
- ¹⁵ Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: *Illuminationen – Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 162.
- ¹⁶ Ebd., S. 151.
- ¹⁷ Vgl. hierzu Bolz: *Theorie der neuen Medien*, S. 98 f.
- ¹⁸ McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy*, London: University of Toronto Press 1962, S. 211.
- ¹⁹ Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, hrsg. u. übers. von Gerhard Fink. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1999, S. 131ff.
- ²⁰ McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle*, Düsseldorf, Wien: Econ 1968, S. 56.
- ²¹ Ebd., S. 55/56.
- ²² Ebd., S. 56.

Petra Missomelius

Zwischen Begehren und Entsinnlichung – zur Ästhetik digitaler Medien

Der Gegenstand

Die konkrete Analyse multimedialer Produkte steckt noch in den Kinderschuhen. Hinsichtlich ihrer Ästhetik sind die neuen Medien keineswegs erfasst. Kadrage und Montage als sinnstiftende Elemente filmischer Formen sind in der Informationsflut digitaler Medien ausgelöscht. Daraus folgen viele Fragen wie „Wodurch werden sie abgelöst?“ oder „Wie sind Navigation und Hypertextstruktur einzuordnen?“ Vielleicht bedarf es, wie Lev Manovich¹ vorschlägt, der Entwicklung einer Theorie der ‚Software-Ästhetik‘, um dem Gegenstand angemessen medienwissenschaftlich begegnen zu können.

Im Folgenden möchte ich mich mit der Frage beschäftigen, wie sich Sinnlichkeit im Kontext digitaler Medien organisiert. Nach einigen Bemerkungen zu Präliminarien grundsätzlicher Gestaltungsparameter werde ich schließlich drei konkrete Elemente dieser Medien genauer betrachten.

Zwei Punkte seien noch vorausgeschickt: Zum einen haben wir es derzeit mit einem Entwicklungsstadium zu tun, vergleichbar vielleicht mit dem des frühen Filmes vor mehr als einhundert Jahren. Deutlich ist, dass es sich in weiten Teilen um die Fortführung visueller und auditiver Traditionen handelt, und die Technik an sich nichts genuin Neues hervorgebracht hat. Die Ausdrucksmittel des Mediums und deren Inszenierungen sind gerade erst dabei, entwickelt zu werden. Und wir als NutzerInnen und ProduzentInnen sind gerade dabei, den Umgang mit dieser sich ausbildenden ‚Sprache‘ zu lernen. Wie wir das Verstehen von Gestaltungstechniken wie Schnitt, Kameraperspektive oder Zoom erlernt haben, so werden die medialen Fähigkeiten des Wahrnehmens in Frames und digitalen Ton- und Bildfragmenten zur Zeit erst entwickelt.

Der zweite Punkt ist die Vielfalt der Nutzungsmöglichkeiten des Computers, die eine theoretische Herangehensweise an das Medium erschwert. In den 90er Jahren hat der Computer einen Bedeutungswandel vom Werkzeug zur universellen Medienmaschine durchlaufen. Er wird nicht nur zur Herstellung, auch zur Speicherung und Distribution verwendet. Digitale Medien haben Einzug in all unsere Lebensbereiche gehalten – sei es privat oder beruflich –, ihr Einsatz ist nicht einem gewissen Kunstgenuss vorbehalten. Die nachfolgenden Überlegungen berücksichtigen einerseits künstlerische Projekte, andererseits Grundfunktionen des Arbeitsgerätes Computer.

Wahrnehmungsweisen

Wie organisiert sich Sinnlichkeit im Kontext digitaler Medien? Wir erinnern uns an die arbeits- und sozialwissenschaftliche Diskussion bei der Einführung von Computerarbeitsplätzen. Man entwarf das Bild des zukünftigen Menschen, der auf Auge und Finger in einer entsinnlichten und entstofflichten Arbeitswelt reduziert ist. Arbeitspsychologische Untersuchungen unterstützten diesen Eindruck. Sie lassen sich mit den Worten von Regina Becker-Schmidt folgendermaßen zusammenfassen:

Büroangestellte, die an Bildschirmen tätig sind, und Facharbeiter, die elektronisch gesteuerte Werkzeugmaschinen bedienen, klagen über taktile, akustische und stoffliche Entzugserscheinungen auch dann, wenn die Automatisierung Arbeitserleichterungen mit sich gebracht hat.²

Als einhergehend mit dieser von Kulturanthropologen als Entsinnlichung, „Verdrängung von Intuition und Fingerspitzengefühl“³ oder „Tendenz zu abstrakter Sinnlichkeit“⁴ bezeichneten Entwicklung wird eine „Überbeanspruchung des inneren Vorstellungsvermögens“⁵ beschrieben, ein paradoxes Zusammentreffen von Unterforderung und Überforderung im Feld von Auge und Hand. In ihrer Untersuchung *Inszenierungen einer Technik*⁶ fasst Elfriede Löchel die Ergebnisse einer empirischen Studie über intersubjektiv geteilte computerbezogene Wahrnehmungen zusammen. Irritationen bezüglich des Gebrauchs der Hände und der Reichweite des Blickes werden deutlich geäußert.

Mag die Fülle der Sinnesreize und Möglichkeiten, die das Spektrum digitaler Medien kennzeichnet, im Vergleich zu traditionellen Medienangeboten auch umfangreicher erscheinen, so ist das Gewährwerden von Entsinnlichung sicherlich den vielfältigen Einsatzformen und damit dem breiten Raum der Computernutzung im Alltag zu Lasten von Erlebnissen im ‚realen Leben‘ zuzuschreiben.

In seiner Arbeit *Impalpability*⁷ (übersetzt etwa ‚Vagheit‘, ‚Unfühlbarkeit‘ oder ‚Ungreifbarkeit‘) thematisiert der Medienkünstler Masaki Fujihata das Fehlen des Tastsinns in der Interaktion mit dem Computer: Er überträgt das Abbild menschlicher Haut auf eine virtuelle Kugel. Die Bewegung der Computermaus – und damit des sogenannten Trackballs – durch die NutzerInnen ist identisch mit der Bewegung dieser virtuellen Haut-Kugel auf dem Bildschirm. In der Interaktion mit dieser Arbeit entsteht das irritierende Gefühl, nicht nur die Computermaus, sondern das Bild selbst zu berühren. Die Bewegungen sind zudem begleitet von befremdlich erscheinenden Körpergeräuschen, deren Wiedergabetempo durch die Bewegungsgeschwindigkeit gesteuert wird.

Erfolgt im ‚realen Leben‘ nach dem Blick die Berührung, so verschwindet das Betrachtete als Objekt visueller Wahrnehmung. In der taktilen Wahrnehmung ergreifen wir ein Objekt mit der Hand. Der Abstand zum Objekt reduziert sich. Das Berühren selbst bedeutet die Schaffung eines Drucks, der auf unseren Körper gerichtet ist und auf unsere Hautoberfläche ausgeübt wird. So wird das Objekt als Veränderung des Drucks in unserem Körper wahrgenommen. Es erfordert Mut, mit einem Objekt zu interagieren. Wird nun an dieser Stelle – wie es bei digitalen Medien geschieht – eine künstliche Schnittstelle zwischengeschaltet, so entstehen bizarre Veränderungen dieser Konstellation.

Masaki Fujihata leitet einen Kommentar zu seinem Werk *Impalpability* mit folgenden Worten ein: „Unsere Augen sind gierig. Sie verschlingen alles. Solange die Pupillen offen sind, suchen sie geifernd nach interessanten, nie gesehenen Dingen“⁸. Ein Bedürfnis beim Sehen war immer das Verlangen, mehr zu sehen, Ungesehenes sichtbar zu machen. Diesen Wunsch erfüllt scheinbar das Internet durch seine grenzenlose Tiefe und bildet damit ein Fenster in die Unendlichkeit. Dem auf den Bildschirm gerichteten starren Blick⁹ wird große Beweglichkeit angesichts der gebotenen Reize abverlangt, das Konzept der Kontemplation rückt dabei eher in den Hintergrund. Fest steht, dass das immense visuelle Angebot der Netzkultur den spannenden Blick beim Suchen erfordert, der sich an einem optischen Raster orientiert, das schnell Orientierung bietet. Dieser Blick begegnet der Fülle der Reize, indem er das Vorhandene überfliegt. Der mäandernde Blick hingegen, der beim Flanieren bzw. Surfen durch das Netz dem Blick des in einer Illustrierten-Blättern oder TV-Zappens verwandt ist, geht immer unersättlich der Frage ‚Was gibt es noch?‘ nach.

Das Gesetz des Begehrens, nie ans Ziel zu kommen, ist der Motor des Mediums Internet selbst. Das Internet als produktive Kraft hat dem alten Theaterspiel von Verbergen und Zeigen, Verhüllen und Entfalten das Prinzip der Erotik abgeschaut, wobei der Zuschauer stets vom sicheren Sessel des Voyeurs aus agiert.¹⁰

Die in der Programmierung eingeschriebenen Inszenierungen von Webauftritten sind theoretisch fast allen NutzerInnen teilweise über den Quelltext einsehbar, doch handelt es sich dabei um eine nur scheinbare Transparenz, bei der fraglich ist, ob sie auf großes Interesse stößt. Die SurferInnen interessiert lediglich der kurze Blick, ein Aha-Erlebnis, bevor die Reise mit dem nächste Hyperlink fortgesetzt wird. Einen wichtigen Aspekt greift Annette Spohn auf: Mehr denn je habe der Spruch ‚Man sieht nur, was man weiß‘ im Netz seine Entsprechung.¹¹ Wichtigkeit und Wahrheit sind individuelle Entscheidungen der NutzerInnen, die Vergleiche mit bereits Gesehenem und Geschehenem ziehen.

Es erscheint nur natürlich, dass wir das, was wir sehen, berühren möchten. Die Lust am Anfassen und Berühren, so ergibt auch die Untersuchung von Elfriede Löchel, wird im Umgang mit digitalen Medien auf die intellektuelle Ebene verschoben und manifestiert sich in ihren Interviews in Formulierungen wie ‚begreifen‘, ‚erfassen‘, ‚in die Hand nehmen‘ und ‚in den Griff bekommen‘.

Fujihata schließt den Text:

Unsere Hände sind so gierig wie unsere Augen. Doch in der von Computern geschaffenen Welt gibt es nicht einmal mehr den Marmor, der – wie im Falle der Skulptur von Michelangelo – als Ziel der Zerstörung dienen könnte. Dieser Mangel an Materie führt zur Unfassbarkeit. Und umgekehrt macht Unfassbarkeit diese Welt sonderbar und gleichzeitig leer.¹²

Für unsere Imagination bedeutet dies eine schwierige Gratwanderung zwischen dem Gefühl der durch das Interface vermittelten Berührung und der möglichen Beeinflussung der visuellen Information. Nur die Imagination ermöglicht es uns, einen Brückenschlag zu bilden, um diese Kluft zwischen Sehen und Berühren zu überwinden.

Präliminarien

Menschen können sich die neuen Kulturtechniken aneignen, weil sie auf traditionellen Formen aufbauen: In *Language of New Media* unternimmt Lev Manovich den Versuch einer ersten detaillierten Analyse der Formensprache des Mediums. Er legt dar, dass sich die Elemente der digitalen Medien aus drei Formen speisen: dem Film, dem gedruckten Wort und dem frühen Human Computer Interface (HCI)¹³.

Beschäftigt man sich mit der Gestaltung digitaler Medien, so ist Folgendes zu beachten: Mit der Entwicklung der Computerbranche hat sich ein Berufszweig entwickelt, der sich *Screendesign* nennt. Theoretische Modelle der Software-Ergonomie liefern Parameter der optimalen Gestaltung digitaler Medien und schreiben Standards fest, um für AnwenderInnen einen einfachen Umgang mit einem Computer-System zu gewährleisten.¹⁴ Maßgeblich hierbei, so formuliert es die Theorie der Software-Ergonomie, sei die Anpassung der Maschine an den Menschen, seine Wahrnehmung und sein Denken. Dies manifestiert sich in Bedienfreundlichkeit, die die Leichtigkeit des Navigierens in einem System ermöglicht, die Selbsterklärbarkeit eines Menüs, das schnelle Auffinden von Informationen, das problemfreie Nutzen von Service-Angeboten und die hilfreiche Unterstützung seitens des Systems bei auftretenden Anwendungsschwierigkeiten. Darüber hinaus sind bei der Gestaltung die (in der westlichen Kultur) üblichen

Wahrnehmungsprinzipien wiederzufinden: von-links-nach-rechts, von-oben-nach-unten und Wichtiges-höher-als-Unwichtiges.

Drei Einzelemente

Ich möchte mich nun einigen beispielhaften Gestaltungselementen auf der operativen Ebene digitaler Medien zuwenden: der Oberfläche, dem Mauszeiger und den Icons.

Die Oberfläche

Der Bildschirm bietet eine Fläche dar, die zur frontalen Betrachtung angelegt ist. Es gibt vielerlei Parallelen zur traditionellen Malerei, von der Rahmung bis zu den Proportionen, die in Grafikprogrammen noch immer als Portrait- (Hochformat) bzw. Landschaftsmodus (Querformat) bezeichnet werden. So hat auch der Repräsentationsraum auf dem Bildschirm andere Maßverhältnisse, als der uns umgebende Raum. Durch Kino, Fernsehen und schließlich Video haben sich wechselnde Rahmeninhalte etabliert, wie wir sie vom Zapping nun im Multitasking (dem Umschalten zwischen verschiedenen Anwendungen, Funktionen und Medien) wiederfinden können.

Die Benutzeroberfläche steht in einem Spannungsfeld zwischen Illusionsraum und Navigationsfeld. Denn das Desktop ist einerseits Bildfenster in einen Illusionsraum, andererseits virtuelles Kontrollbrett mit vorgegebenen festgelegten Funktionen. Es ist als optische Kommunikationsfläche zu verstehen: Diese stellt Funktionen, Dateien, Programme und Hardware-Teile des Computers bildlich dar und dient der intuitiven Benutzung. Der Rechenprozess verschwindet dabei völlig. ComputeranwenderInnen kommunizieren nicht mehr in Form von Befehlen mit dem Computer, sondern treten mittels Dialogfeldern und Menüoptionen ‚in Dialog‘ mit der Maschine. Die Manipulation der Oberfläche und das Arbeiten in Unkenntnis der zugrundeliegenden Mechanismen ist hier zum Prinzip erhoben. Das Auge bleibt auf die Benutzeroberfläche fixiert, es kann sie nicht durchdringen, nicht in das Innere schauen.

Der Bildschirm zeigt uns ein Gefüge aus vielerlei Elementen: Texte, hierarchische Menüs, 3-D-Räume, Hypertext und Bilder. Der Rand des Bildschirms bildet zwar die Begrenzung der Übersicht, dank Hypertextstruktur und Scrollbarkeit der Bildschirm Inhalte scheint der Blick jedoch unbegrenzt. Wie digital erstellte Räume der Filme *Time Machine* (USA 2000) und *Panic Room* (USA 2001) veranschaulichen, erleben wir endlose Flächen. Weder Mauern noch die Zeit stehen diesen nicht enden wollenden virtuellen Kamerafahrten im Wege. Diese Kontinuität des Raumes könnte man als eine Art ‚Gegen-Montage‘, einen Gegenentwurf zu Sergej Eisensteins Montagetheorie¹⁵ bezeichnen. Eisenstein sah die Produktion eines Filmes grundsätzlich als einen Prozess, der den Rezipienten

Material zur Verfügung stellt und damit dessen eigenes Handeln motiviert. Nur so, meinte Eisenstein, könne ein intellektueller Dialog zwischen Betrachter und Werk entstehen.

Digitale Medien hingegen folgen der Ästhetik der Addition, in der visuelles und akustisches Material übergangslos aneinander gefügt und somit End- und Grenzenlosigkeit suggeriert wird. Die in diesen Zusammenfügungen erfolgende Navigation ist ebenfalls als ununterbrochener Vorgang ohne Anfang und Ende angelegt. Norbert Bolz kommt zu dem Schluss, dass das neue ästhetische Paradigma die zerstreute Rezeption sei¹⁶. Nicht mehr das einverleibende Auge, sondern das Auge, das streicht und streunt, vollzieht die Wahrnehmung. Die Elemente sind hierbei weniger in einer Tiefen- als einer Oberflächenstruktur ausgerichtet. Die Strategie der jungen MediennutzerInnen im Umgang mit diesen zudem noch temporeichen digitalen Informationswelten, so Helmut Hartwig, bestehe darin, sich darauf zu verlassen, dass alles wiederholt auftauche und immer wieder verfügbar sei¹⁷.

Der Mauszeiger

Die Interaktivität verleiht dem Blick eine andere Qualität, Mauszeiger und Klick werden zu Gehilfen des Auges und der Hand. Der Cursor oder Mauszeiger auf dem Bildschirm fungiert als die Spitze des Zeigefingers. Dieser Zeigefinger ist physiologisch nicht angehoben – wir brauchen ihn kaum zu bewegen, um ihn auf irgendetwas zeigen zu lassen. Insofern tritt er uns als von unserem Denken unabhängiger Teil auf dem Bildschirm entgegen. Wir fahren mit dem Zeigefinger nicht mehr auf den Textseiten eines Buches, sondern agieren in Text oder Bild und zwingen alles, seine Bedeutung preiszugeben. Mittels Mauszeiger meinen wir, Macht über Bilder, Texte und Töne zu erhalten. Möchten wir auf dem Bildschirm näher schauen, so bewegen wir das Interface, die Computermaus, und damit den Mauszeiger, der in Form eines Pfeils auf dem Bildschirm repräsentiert wird und dort entsprechend unserer Bewegungsanweisung wandert. Dieser Pfeil bewegt sich wie ein Zielfernrohr (dies kann auch ein Fadenkreuz sein) über die Bildschirmfläche. Das Auge sowie der Pfeil fokussieren einzelne Bereiche dieser Fläche. Die Bildfläche ist hierbei zugleich Navigationsmetapher: zu erkundendes Gebiet. Der detektivisch suchende Blick offenbart sich im Abtasten dieses Terrains und Auffinden der *Hot Spots*¹⁸ von denen aus wir zu anderen Daten, etwa weiteren Textteilen, gelangen. Steuere ich eine (in der Programmierung) markierte (für mich nicht unbedingt ohne weiteres als solche erkennbare) Fläche – einen *Hot Spot* innerhalb einer grafischen Fläche – an, so verändert der Pfeil seine Form: er verwandelt sich bei der Bewegung über ein solches Navigationselement in eine Hand. Die Hand symbolisiert eine Möglichkeit zur Interaktion – zumeist die, dass man durch Klicken von dort aus auf ein weiteres Informationsangebot gelangt.

Die Icons

Die Benutzeroberfläche besteht aus einer sprachunabhängigen Kommunikationsstruktur ikonischer Zeichen. Die Universalität dieser Elemente gilt als medienästhetischer Vorzug des Mediums. Es handelt sich hierbei um formelhafte graphische Bildsymbole, die SprecherInnen aller Sprachen verständlich sind (oder besser: sein sollten). *Tool-Icons* oder *Buttons* sind kleine klickbare Grafiken, die eine Funktion repräsentieren. Hinter dieser Art von Icons stecken z.B. Programmaufrufe oder Ordner. Icons in Software-Programmen, wie die Diskette in Word, lösen Funktionen von Anwendungssoftware aus wie das Abspeichern eines Textes. Icons suggerieren den BenutzerInnen trotz vollkommener Unkenntnis der Maschinenvorgänge und des Befehlscodes die Möglichkeit einer Steuerung. Auf den Seiten des Internet sind Icons meist weiterführende Links zu anderen Dateien.

Im Screendesign (siehe oben) ist der höchste Anspruch die Selbsterklärbarkeit des Systems. Hierfür sind Icons als vertrauensbildende Elemente von größter Wichtigkeit. Bei ihrem Einsatz sei der Selbsterklärungsgrad, der Erinnerungsgrad und der Bedienungskomfort vorrangig. Ein Icon sehen, heißt ein Icon lesen und damit verstehen! Icons sind bestenfalls vollkommen konventionalisiert (ansonsten taugen sie als Icons nicht). Sie haben im Prinzip etwa dieselbe Aufgabe wie Piktogramme: Sie geben notwendige Informationen zur Orientierung in unbekannter Umgebung – Piktogramme auf den Straßen oder Gebäudekomplexen, Icons am Bildschirm.

Die Bilderwelt des Internet sei, so Spohn, gekennzeichnet von visuellen Codes, die den Usern so gegenwärtig seien, dass die Codierung nicht mehr reflektiert werde.¹⁹ Es handelt sich um standardisierte Bildangebote, die sich im „Weltmarkt der Bilder“²⁰ in ihrer universalen Nutzbarkeit bewährten. Auch sie haben Vorläufer, an die man sich bereits gewöhnt hat. Das ewige Bilderrecycling der Icons sorgt dafür, dass wir der ständigen Klischeebildung nicht entkommen.

Die Ergebnisse einer beliebigen Suche immer wiederkehrender Icon-Symbole in einer Bildsuchmaschine machen deutlich, wie die permanente Wiederholung von Klischees zu einem festen Teil des Webangebotes geworden ist. So zeigen die meisten Icons, die auf Firmenwebsites für die Funktion ‚Kontakt‘ oder ‚Stellenangebote‘ stehen, Männerhände in Anzugärmeln, die sich in verschiedenen Variationen die Hände schütteln. Der Bereich ‚Business‘ scheint nur mit erfolgreichen männlichen Managern bevölkert denkbar.

Die Arbeit *JCJ Junkman*²¹ des Medienkünstlers Ken Feingold ironisiert diesen Aspekt. Jimmy Charlie Jimmy – eine Bauchrednerpuppe, die in diversen Installationen Feingolds auftaucht – ist hier ein Datenmüllmann. Um seinen Kopf herum kreisen in irrwitziger, Interaktionsversuche torpedierender Geschwindigkeit Icons, die tatsächlich dem Web entstammen und in anderen Einsatzbereichen dieser Arbeit auch durch BenutzerInnen erweiter- und ergänzbar sind. Gelingt es den-

noch einmal, ein Icon anzuklicken, bereut man es sogleich, denn nun ertönen enervierende Tonschleifen, ebenfalls Datenmüll aus dem Internet. Erkki Huhtamo schreibt hierzu in seinem Kommentar zu Feingolds Arbeit:

Die Wahl, die wir haben, ist wirklich eine Pseudo-Wahl: wir haben keinerlei Möglichkeiten, den Fluß des Datenmülls, den wir bereits verinnerlicht haben, zu kontrollieren; wir können lediglich damit spielen oder etwas hinzufügen. Der Datenmüllmann, der aus uns geworden ist, sammelt den Müll nicht, um ihn auszusortieren oder ihn etwa wiederzuverwerten im ökologischen Sinn des Wortes. Wenn wir vielleicht auch anders denken: wir wiederholen doch nur den Kreislauf des Schrotts, der unseren Verstand mit der Medienrealität verbindet. Die Schleife ist endlos (und entsprechend hat *JCJ Junkman* weder Anfang noch Ende, ist keine Erzählung mit besänftigendem Schluß).²²

Vorläufiges Fazit

Mit den Neuen Medien begegnen wir neuen sinnlichen Wahrnehmungskonstellationen. Wahrnehmungsformen, die sich angesichts bisheriger medialer Angebote ausgebildet haben, finden sich in veränderten Kontexten und Mischformen wieder. Neue Organisations- und Orientierungsstrategien auf Seiten der NutzerInnen wollen entwickelt werden. Die digitalen Medien stellen Herausforderungen an unsere Imagination. Aus produktionstechnischer Sicht finden Aufmerksamkeitslenkungen durch Verdichtungen von Wahrnehmungsangeboten dort statt, wo Hypertextstrukturen Linearität abgelöst haben. Die Anknüpfung der Ausdrucksformen digitaler Medien an traditionelle Elemente der Film- und Kunstgeschichte lädt zu intensiven Betrachtungen der Traditionslinien ein. Die oben herausgestellten Prinzipien digitaler Medien ‚Flächigkeit‘, ‚Wiederholbarkeit‘, ‚Standardisierung‘ und ‚Addition‘ werden anhand weiterer Gestaltungsmittel zu überprüfen sein. Gebührender Untersuchung bedarf hierbei besonders die auditive Ebene – das Tosen und Schweigen der Multimediawelt.

Anmerkungen:

- ¹ Manovich, Lev: *The Language of New Media*, Cambridge/Mass.: MIT Press 2001.
- ² Becker-Schmidt, Regina: „Technik und Sozialisation. Sozialpsychologische und kulturanthropologische Notizen zur Technikentwicklung“. In: Becker et al.: *Zeitbilder der Technik. Essays zur Geschichte von Arbeit und Technologie*. Bonn: Dietz 1989, S. 57.
- ³ Siehe eine Untersuchung zur Entsinlichung im Bereich von Tätigkeiten des Arbeitsamtes: Kumbrock, Christel: „Die Binäre Herrschaft. Intuition und logisches Prinzip“. München, Wien: Profil Verlag 1990. Zitiert nach Elfriede Löchel: *Inszenierungen einer Technik. Psychodynamik und Geschlechterdifferenz in der Beziehung zum Computer*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag 1997, S. 280.
- ⁴ Siehe eine arbeitsphysiologische Untersuchung von Böhle, Fritz und Brigitte Milkau: „Vom Handrad zum Bildschirm“. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1988. Zitiert nach ebd.

- ⁵ Becker-Schmidt, Regina: „Technik und Sozialisation. Sozialpsychologische und kulturanthropologische Notizen zur Technikentwicklung“. In: Becker et al.: *Zeitbilder der Technik. Essays zur Geschichte von Arbeit und Technologie*. Bonn: Dietz 1989. Zitiert nach ebd.
- ⁶ Löchel, Elfriede: *Inszenierungen einer Technik. Psychodynamik und Geschlechterdifferenz in der Beziehung zum Computer*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag 1997.
- ⁷ 1998 erstellt für *artintact 5. CD-ROM Magazin interaktiver Kunst*. Herausgegeben vom Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe: Hatje Cantz 1999.
- ⁸ Fujihata, Masaki: „Sehen, Berühren, Imaginieren“. In: ebd. S. 360.
- ⁹ Ein zunehmendes medizinisches Problem für BildschirmarbeiterInnen bildet die sogenannte ‚Trockenheit des Auges‘, die durch den Mangel an Lidschlägen beim fixierten Blick auf den Monitor bedingt ist.
- ¹⁰ Trofob, Klaus: „Queering the Internet“. In: *Frankfurter Rundschau* vom 22. August 1998.
- ¹¹ Spohn, Annette: „What you get is what you want“. In: Münker, Stefan und Alexander Roesler: *Praxis Internet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2002, S. 269.
- ¹² Fujihata, Masaki: „Sehen, Berühren, Imaginieren“. In: *artintact 5. CD-ROM Magazin interaktiver Kunst*. Herausgegeben vom Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe: Hatje Cantz 1999, S. 367/368.
- ¹³ Der Film hat dazu geführt, dass Informationen verstärkt in Form von Bewegtbildsequenzen präsentiert werden. Die ComputernutzerInnen sind stärker durch die TV-Kultur geprägt als durch die Textkultur. Die Bild-Kultur scheint ein visuelles Esperanto zu bieten. Elemente der Kinematografie wie Zoom, Einstellung und Track bilden selbstverständliche Vokabeln wie sie beim Datenzugriff benutzt werden. Das gedruckte Wort taucht auf der Benutzeroberfläche in metaphorischer Form auf, indem verschiedene Fenster-Blätter auf unseren Desktops, unseren virtuellen Schreibtischen übereinander liegen und sich dort stapeln. Das Scrollen die Bildschirmlänge überschreitender Seiten erinnert an das Aufrollen von Papyrusrollen. Die Benutzeroberfläche, wie sie zwischen 1940 bis 1980 herausgebildet wurde, kann als frühes HCI betrachtet werden. In den 70er Jahren begann man mit dem Apple Macintosh visuell orientierte Bedienoberflächen zu etablieren, vertraute Gegenstände unserer physischen (Arbeits-) Welt wurden als bildliche Zeichen zur Interface-Steuerung eingesetzt, indem Elemente wie der Schreibtisch, Ordner und der Mülleimer eingebunden wurden - was sich mittlerweile durchgesetzt hat.
- ¹⁴ Dies wird in zahlreichen Normen reglementiert wie beispielsweise VDI-Richtlinien, DIN-, ISO- und CEN-Normen.
- ¹⁵ Eisenstein, Sergej: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig: Reclam 1988.
- ¹⁶ Bolz, Norbert: *Theorie der Neuen Medien*. München: RabenVerlag 1990, S. 97.
- ¹⁷ Hartwig, Helmut: „Apollo jagt Daphne“. In: *Ästhetik und Kommunikation*, Jahrgang 21, 1995, Heft 88, S. 85-92.
- ¹⁸ Hot Spot (engl.) wörtlich übersetzt ‚heißer Fleck‘
- ¹⁹ Spohn, Annette: „What you see is what you want“ In: Münker, Stefan und Alexander Roesler: *Praxis Internet*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2002, S. 252.
- ²⁰ Pörksen, Uwe: *Weltmarkt der Bilder*. Stuttgart: Klett-Cotta 1997.
- ²¹ 1995 erstellt für *artintact 3. CD-ROM Magazin interaktiver Kunst*. Herausgegeben vom Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe: Hatje Cantz 1996. Im April 2003 unter der Internet-adresse <http://www.kenfeingold.com/jcjl.html>.
- ²² Huhtamo, Erkki: „Interaktion in Surrealzeit oder Wie spricht man mit einer Puppe im magnetischen Spiegel?“. In: *artintact 3. CD-ROM Magazin interaktiver Kunst*. Herausgegeben vom Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe: Hatje Cantz 1996. S. 157.

Florian Mundhenke

Identitäten, Analogien, Begegnungen – Systeme des Zufalls in den neueren Filmen von Claude Lelouch

Claude Lelouch – geboren 1930 – ist Anfang der sechziger Jahre in Erscheinung getreten, zu einer Zeit, als auch die Nouvelle vague sich gruppierte. Auch wenn sich Lelouch an gemeinsamen Unternehmungen dieser Gruppe beteiligte, so z.B. am Omnibusfilm *Loin de Vietnam* (1967), wird er in der Regel von der Filmwissenschaft nicht zu dieser Gruppe gezählt. Er wird eher dem traditionellen Publikumskino zugerechnet, dem ja die Nouvelle vague eine eindeutige Absage erteilt hatte. Bis heute ist sein reichhaltiges Œuvre, das nahezu 40 Filme umfasst, nicht filmwissenschaftlich erschlossen. Bis auf einen Interviewband von Yannick Flot und die Autobiographie des Filmemachers existieren keine weiteren Publikationen über sein Filmwerk.¹

Nach seinem Durchbruch 1966 mit *Ein Mann und eine Frau*, einem Film, der die Werbeästhetik der ausgehenden sechziger Jahre mit einer griffigen, aber naiven Geschichte verband, hat sich Lelouch in den siebziger Jahren einen Ruf als hervorragender Schauspieler-Regisseur gemacht, der nicht primär an Botschaften interessiert ist, sondern sensibel das Leben beobachtet, fernab von manieristischen Experimenten. Vor allem sein subjektives Erzählen in der dritten Person und das sich langsame Entfalten von recht alltäglichen Entwicklungen schafften ein Kino mit einer behaglichen, aber oft bitterkomischen Atmosphäre, welches eine Nische zwischen dem künstlerischem Eigenwillen der Nouvelle vague und der zeitgenössischen Massenunterhaltung suchte und fand.

Im Laufe der achtzigerer Jahre zeigt sich Lelouchs Interesse an der menschlichen Kontingenz und der Gegenüberstellung von persönlicher und kollektiver Geschichte, sein Erzählgestus gewinnt zunehmend eine subtile Eigenständigkeit, die die tradierten Erzählnormen durchbricht, auf die er zuvor vertraute. Seit *So sind die Tage und der Mond* (1990) verwendet Lelouch durchgängig virtuose Handlungsgeflechte mit parallelen Geschichten und Überblicksbetrachtungen auf breite Figurenpanoramen, die einer kontinuierlichen Erzählweise entgegenstehen. Erinnert diese Hinwendung zu Zufall, Multiperspektivismus und Übersicht an den späten Godard oder an das Kino von Resnais – man denke an *Smoking/No Smoking* (1995) –, so ist bei Lelouch „der Zusammenprall von Ton und Bild viel ausgereifter [...] und wird nicht als optische Tortur empfunden. Die Zufälle werden [...] als „Muss“ des Schicksals aufgegriffen und bar jeder Tiefgründigkeit vorgeführt; und dies mit einer Virtuosität, die selten geworden ist im Kino“.² Vielleicht sollt man eher sagen, dass die Zufälle bei Lelouch nicht nur bloße phi-

losophische Spekulation bleiben, sondern im Handlungsgeschehen fest verankert sind und so Bestandteil einer Dramaturgie der Wirklichkeit werden können.

Diese Verhandlungen um die Pole Zufall und Schicksal, die sich einerseits auf der narrativen Ebene als Spiele mit Begegnungen und Wahlmöglichkeiten ergeben, andererseits aber auch auf einer transzendenteren Stufe als Reflexionen über die menschliche Bestimmung funktionieren, sollen aus diesem Grunde Thema der folgenden Elaborationen sein.

1. Zur Struktur und Erzählweise der Filme

Kurz zum Inhalt von *So sind die Tage und der Mond*, der 1991 entstand: Es geht um 13 Personen, die in einer Vollmondnacht zufällig zusammentreffen und verschiedene existentielle Erlebnisse haben. Der Ort, der den Rahmen für das Figurenpanorama bietet, ist dabei eine Kleinstadt an einer Autobahn und der naheliegende Flughafen. Man kann nicht von einer linearen Handlung reden, alle Begebenheiten sind gleichberechtigt und stehen parallel nebeneinander und so kann sich keine chronologische oder logische Entwicklung des Geschehens ergeben. Beispielhaft seien hier eine Frau erwähnt, die von ihrem Geliebten schwanger ist, sich aber nicht dazu durchringen kann, ihren Mann endgültig zu verlassen, ein Fernfahrer, der Probleme mit der Polizei hat und ein Restaurantbesitzer, der sein Geschäft verkaufen muss, aber nicht will.

In dem anderen hier betrachteten Film, *Männer und Frauen – eine Gebrauchsanleitung* (1996) geht es ebenfalls um Ausschnitte aus einem großen Reigen von Figuren. Ort der Handlung ist diesmal Paris. Im Mittelpunkt stehen ein reicher selbstherrlicher Anwalt und ein neurotischer Polizist, der eigentlich lieber Schauspieler werden möchte. Beide wenden sich wegen eines Magenproblems an die gleiche Ärztin. Diese vertauscht aus persönlicher Rache an dem Anwalt und medizinischer Neugier die Krankenakten. Während der todkranke Polizist nach der positiven Nachricht gesundet, nimmt der gesunde Anwalt nach der negativen Diagnose die Krankheit an. Daneben geht es vor allem auch um die disparaten Familien der beiden Figuren im speziellen und um soziale Differenzen in der französischen Hauptstadt im allgemeinen.

Es soll nun auf die Hauptmerkmale dieser Filme eingegangen werden, um zuletzt auf die Verwendung des Zufalls und die damit verbundenen Aussagen zu kommen, die implizit gemacht werden.

1.1 Der filmische Reigen als Figurenpanorama

Der Grundgedanke des Filmschaffens Lelouchs, der in diesen beiden Filmen zutage tritt, ist die differenzierte Betrachtung eines sehr großen Panoramas von Figuren. Es stehen keine Personen im Mittelpunkt, um die die anderen Figuren herumgruppiert sind, sondern es wird ein Reigen von Figuren vorgestellt, in dem

alle Personen und ihre Entwicklungsgänge gleichberechtigt sind. Statt eine lineare narrative Richtung zu verfolgen, zeigen die Filme immer wieder Ausschnitte aus den Umfeldern der unterschiedlichen Personen und ihre Aktionen darin. Nachdem am Anfang zumeist Prozesse der Exponierung und Vorstellung dieser Personen dominieren, so treten die Figuren im Laufe der Filme immer mehr aus ihren zuvor definierten Umfeldern hinaus und gehen Interaktionen mit Personen der anderen Umfeldern ein. Hier fungiert der Zufall zumeist als Schaltstelle, welche die Begegnungen ermöglicht. Dabei wird das Panorama in seinen Verknüpfungen und dynamischen Prozessen immer komplexer und umfassender. Langsam kristallisiert sich so eine Aussage aus dem zunächst diffus bleibenden Rhythmus scheinbarer Parallelität der Ebenen heraus, die multidimensional im Verlaufe zu einer Ebene verschmelzen.

Durch den Reichtum an Figuren und ihren Problemen, Themen und Angelegenheiten einerseits und die Begrenzung auf einen kurzen Zeitabschnitt andererseits – wie die eine Vollmondnacht – gelingt Lelouch ein Einblick in die komplexe Dramaturgie der Wirklichkeit, die Aussagen über existentielle Phänomene wie Lebenseinstellungen und Ideologien möglich macht. Die Verdichtung als lebensbeschreibendes Pandämonium wird aus der Breite des betrachteten Figurenausschnitts gewonnen.

1.2 Zur Erzählweise der paradigmatischen Parallelisierung

Als nächstes soll auf die Erzählweise der betrachteten Filme eingegangen werden. Das ausschnittshafte Eintauchen und Wiederverlassen der erzählenden Instanz in die einzelnen Erzählstränge macht eine syntagmatische, logisch und linear verknüpfte Narration unmöglich. Stattdessen – um bei dieser Figur zu bleiben – lassen Lelouchs Filme eher an ein paradigmatisches Erzählen denken, welches das zu vermittelnde Material nicht hintereinander, also in seiner zeitlichen Dramaturgie, wiedergibt, sondern thematisch und sinngemäß ordnet. Ein Beispiel wäre hier eine Szene zu Beginn von *So sind die Tage die Tage und der Mond*, in der drei Hochzeiten der im Film betrachteten Paare hintereinander gezeigt werden. Obwohl diese Ereignisse sowohl zeitlich als auch örtlich nicht analog stattfinden, werden sie als sinngemäße Einheit aufgefasst und parallelisiert. Das dadurch erzeugte Befremden weicht später durch die sich ergebende Logik und die ‚Konsequenzen‘ oder Folgeentwicklungen dieser Vermählungen einem Verständnis für dieses Vorgehen.

Danach verfolgt Lelouch diese parallelisierten, sinnentsprechenden filmischen Aufzählungen weiter und ordnet seine Dramaturgie nicht nur nach äußerlichen Ereignissen, sondern auch nach Bedeutungsanalogien, nach Einstellungen der Personen und emotionalen Erlebnissen, wie z.B. bei Streitszenen zweier Paare: hier werden ähnliche Probleme thematisiert und durch die Parallelisierung herausgestrichen. Diese sinngemäße, intuitiv reihende Erzählweise erlaubt Voraus-

deutungen auf Treffen und Interaktionen von Figuren, die sich erst im Verlaufe des Films ergeben.

Auch die Zeitstruktur der Ereignisse wird durch diese nonlineare Narration korrumpiert. Lelouch schafft durch die Dramaturgie der Intuition eine relative Zeitstruktur, die ein konkretes Einordnen der einzelnen Elemente nicht mehr möglich macht und so zu einer Auflösung deterministisch zeitgebundener Ereignishaftigkeit führt. Konkret drückt sich dies auch in dem bewussten Spiel mit der Erzählzeit der Handlungsausschnitte aus: So werden nach den einleitenden Szenen als Beschreibungen der Figuren in ihrem Umfeld, welche relativ kurz sind, die einzelnen Szenen mit zunehmender Filmzeit sowie Komplexität und Interaktion auch länger und verstärken den Eindruck von Verdichtung und Verschmelzen der unterschiedlichen Ebenen.

Zu erwähnen ist hier auch noch die auffallende Eigenständigkeit der Tonspur, die einen zusätzlichen Kommentar zur visuellen Ebene liefert. Oft sind Gespräche zwischen Figuren zu hören, die nicht oder noch nicht im Bild zu sehen sind. Der Ton wechselt dabei intuitiv vom On-Ton zum Off-Ton und zurück. Die Handlung läuft schon weiter oder zeigt eine Rück- bzw. Vorausblende, der Ton, also der Dialog oder die narrative Beschreibung, ist dann Kommentar, kann aber auch einfach parallele Handlungsentwicklungen andeuten oder im Widerspruch zum Gezeigten stehen. Auch hierdurch verstärkt sich das Aufbrechen konventioneller Dramaturgien hin zu einem emotionalen, subjektiven Realitätsbild, welches Ton und Bild eher expressiv als kongruent zueinander finden lässt.

Um dieses fragile Gebäude intuitiven filmischen Gestaltens zusammenzuhalten verwendet Lelouch eine subtile capraeske Ironie, die einer Überformung effektiv entgegenwirkt. Vor allem in den Schnitten und Übergängen zwischen den Szenen, so in einer Szene, in der es um den Tod einer Person geht und man in der nächste Szene eine große Festgemeinde sieht, die sich aber als Gäste einer Hochzeit entpuppen, wird augenzwinkernd mit den Erwartungen der Zuschauer gespielt.

Um nun konkret auf die Zufälle einzugehen, so können grob drei Formen von Zufallsereignissen unterschieden werden: Zunächst gibt es die schon erwähnten Treffen, die oft Menschen mit ähnlichen Vorstellungen und Problemen, aber aus völlig disparaten Umfeldern zusammenbringen, gesellschaftlich, aus unterschiedlichen Generationen oder mit differenten Nationalitäten. Als Schaltstellen dienen hier die immer wieder auftretenden Orte oder thematischen Strukturierungen, die alle Personen mehr oder weniger stark betreffen, wie im Folgenden noch ausgeführt. Neben den zufälligen Treffen als unbewusste und reine Kontingenzen – dass heißt, sie sind nicht von den Charakteren herbeigeführt oder explizit gestaltet bzw. waren auch nicht für sie erahnbar – gibt es auch die Wahlmöglichkeiten, die Lelouch einsetzt, um den Einfluss einer Entscheidung einer Person auf das Leben anderer Personen zu exemplifizieren. Als Beispiel kann hier eine Szene

stehen, in der ein Mann ein ganzes Restaurant reserviert, um mit seiner Geliebten allein zu sein. Diese Entscheidung führt dazu, dass ein anderer Mann seine Frau nicht zum Essen ausführen kann und es zu einem Streit zwischen ihnen kommt. In einem späteren Lelouch-Film gibt es eine Diskussion um Zufall oder *Zuwahl*, wie es dort heißt, und die Frage, wie viele Möglichkeiten der Einflussnahme eine Person auf die ihn begegnenden zukünftigen und scheinbar zufälligen Ereignisse hat. Bei diesen Fragestellungen ist der Zuschauer immer im Vorteil, da er die Zusammenhänge solcher Entscheidungen und der daraus resultierenden Veränderungen überblicken kann – im Gegensatz zu den handelnden Figuren. Zuletzt gibt es auch die unbewussten Zufälle, die ausschließlich der Zuschauer erkennt und deren Verläufe von den Protagonisten nie entdeckt werden, die auch nicht in den folgenden Gesprächen Thema sind. Als Beispiel wäre hier eine Szene zu nennen, in der eine Schauspielerin einem Mann von einem Film erzählt, den sie einst in Venedig drehte, während eine andere Frau in einer der folgenden Szenen genau diesen Film beim Bügeln nebenbei sieht. Dies sind ironische, sinngemäße Verknüpfungen, die erst in einem großen Figurenpanorama zur Geltung kommen und die Aussagen über Wahrscheinlichkeit und Wege des Schicksals auf augenzwinkernde Weise machen, ohne tiefgründig oder gar fatalistisch zu spekulieren. Lelouch macht sich dabei die Dramaturgie der Zufälligkeit als Erzählstrategie zunutze. Er spekuliert dabei über die Abhängigkeit vom Urzustand innerhalb eines Prozesses und die unvorhersehbaren Ereignisse, die diesen Prozess beeinflussen können. So haben oft kleine Entscheidungen oder scheinbar nichtige Handlungen existentielle Auswirkungen, während zunächst dramatische und vermeintlich unumkehrbare Entwicklungen durch Zufallswendungen einen völlig anderen Weg nehmen können.

Zusammenfassend kann man sagen, dass das paradigmatische Erzählen Lelouchs also nicht an einer realen Linearität interessiert ist, die sich in Höhepunkten und *Dénouements* ausdrückt, sondern an einer Parallelisierung sinngemäßer analoger Strukturen und Prozesse, welches eher zu clusterhaften Verdichtungen (an einem wichtigen Ort oder bei einem Ereignis) führt, die die emotionalen Prozesse zwischen den Figuren und das Funktionieren der Dramaturgie der Wirklichkeit vorführen wollen, als dass sie an einer konventionellen Spannungsdramaturgie interessiert wären.

1.3 Bewusste und unbewusste Strukturierungsmerkmale – die Metanarration

Neben dieser erzählerischen Grundstruktur, die sinngemäß Analoges nebeneinander stellt, gibt es noch zahlreiche Strukturierungsmuster, die man grob unter dem Begriff der *Metanarration* zusammenfassen kann. Diese stehen über der bloßen Abbildung der Erzählstränge und bilden ein Gerüst, ein Stützwerk, um die komplexe und oft ungleichartige Handlungsanlage zu tragen. Sie kommentieren

oder konterkarieren das Geschehen, dienen aber in erster Linie dazu, die disparaten Handlungselemente zu verknüpfen und die Zufallsereignisse zu bündeln, den Zuschauer auf die Analoga überhaupt erst aufmerksam zu machen.

Zunächst gibt es in beiden Filmen einen Handlungsstrang, in dem eine Figur die Figuren aller übrigen Handlungsstränge kennt und sich in Beziehung zu ihnen setzt. In *So sind die Tage und der Mond* handelt es sich um einen alten Physikprofessor, der durch Verwandtschaft oder Bekanntschaft eine Verbindung zu allen Figuren hat oder hatte und der sich in indirekten Kommentaren äußert, die sich in erster Linie mit den Wirkungen des Mondes auf die Menschen befassen. Während alle anderen Figuren nach ihrer Einführung miteinander in Interaktion treten, tritt dieser Metaerzähler nach seiner Exposition aus dem Handlungsgeschehen zurück und kommentiert es indirekt von außen. Oft stellt er eine Theorie oder These vor – im Film wird der Professor von einer Journalistin interviewt –, die in der folgenden Szene dann eine vermittelte Exemplifizierung findet: So ist seine Abhandlung über den Mond eher allgemein, aber dadurch auch andeutungsweise auf das reale Geschehen beziehbar. In *Männer und Frauen – eine Gebrauchsanleitung* ist es Dr. Nitez, die Ärztin, die sich um die beiden Magenkranken kümmert, die eine verknüpfende Funktion inne hat. Sie steht nicht nur über dem Geschehen und ist in alle Handlungsebenen involviert, sondern sie greift als ‚Schicksalslenkerin‘ sogar aktiv ins Geschehen ein, indem sie die Krankenakten der beiden Männer vertauscht. Zentral ist dabei die Theorie, dass Krankheit intuitiv vom Glauben an sie abhängt. Wer also krank ist, aber beharrlich gesagt bekommt, er sei gesund, genest auch tatsächlich, während der Gesunde, der kontinuierlich auf ein Krankheitsbild eingestimmt wird, die Krankheit auch entwickeln kann. Die Ärztin vollführt damit – neben aller medizinischen Bedenklichkeit dieses Verfahrens – den entscheidenden Schritt vom passiven Ertragen des Schicksals zum aktiven Lenken und wird dafür vom Ausgang dieses Experiments mit der Bestätigung der These belohnt. Die Diskussionen zwischen ihr und ihrem Chef, dem Arzt, der diese These aufgestellt hat, bilden dabei einen ähnlichen Kommentar wie die Ausführungen des Physikprofessors, wie eben beschrieben: Sie verhandeln das Geschehen und seine Begebenheiten zwar, aber auf einer indirekten, die tatsächlichen Angelegenheiten transzendierenden, verallgemeinernden Ebene. Trotzdem helfen sie, den Überblicksaufbau in seiner Kernkontraktion nachvollziehbar zu machen; sie bilden einen Strang, der Orientierung und Interpretation zugleich ist.

Ein weiteres, deutliches Strukturierungsmerkmal sind die Klammern, die Lelouch an Anfang und Ende des Films setzt und die das Geschehen in einem Rahmen kontextualisieren. Bei *So sind die Tage und der Mond* ist dies eine klassische Off-Erzählerstimme, die aber im Gegensatz zu einem herkömmlichen Erzählerkommentar Elemente des Geschehens vorwegnimmt und schon zu Beginn des Films den Tod eines Protagonisten zu späterer Zeit verrät. Diese Vorwegnahme macht sich das Prinzip der Prädestination zunutze: Es wird angedeutet,

dass unser Lebensweg und alle Entscheidungen schon feststehen, zumindest einer Instanz bekannt sind und nur auf ihre Erfüllung warten. Im anderen Film wird diese große Klammer von einer im Film auftretenden Figur, nämlich vom Polizisten, gestellt, der die gesamte Handlung des Films als Rückblende aus der Erinnerung erzählt. Aber auch dieser Kommentar bricht mit der Konvention klassischer Rahmenhandlungen: Einmal, weil diese Form des Zeugnisablegens nur dreimal im Film auftritt und dabei auch offen lässt, ob die Handlungselemente, in denen der Polizist gar nicht anwesend war, überhaupt aus seiner Erinnerung stammen können, ob sie ergänzt wurden, vielleicht sogar nur Einbildung, zusätzliche Dichtung sind, und weil die wenigen Erzählrahmen auch Aussagen über Dinge machen, die nicht primär aus der Handlung abzuleiten sind: Sie dienen auch hier dazu, Zusammenhänge deutlich zu machen, die sich aus dem Gesehenen nur durch eine Kontextbildung ergeben.

Diese beiden Instanzen der Metanarration, die Kernfiguren, die die anderen verknüpfen, sowie die Rahmenerzähler, sind die beiden offensichtlichsten und ausgeprägtesten Kennzeichen einer Strukturierung, die durch ihre Funktion auch noch eher den Elementen der Erzählstruktur zuzuordnen sind.

Darüber hinaus nutzt Lelouch aber auch noch subtil einige formale Elemente, die einer verstärkt zielgerichteten Durchwirkung des Geschehens entgegenkommen. Zunächst gibt es hier die zeitlichen und örtlichen Schnittstellen im Handlungsgefüge: Durch die Konzentration auf einige Handlungsorte, gerade im Paris-Film *Männer und Frauen – eine Gebrauchsanleitung*, wie ein Restaurant, ein Theater und ein Hotel, werden zufällige Zusammentreffen und Begegnungen überhaupt erst möglich. Diese künstlerische Vorauswahl von Orten ist nötig, um den breiten Bogen, den dieser Film inhaltlich wie figürlich spannt, zu bündeln und einer Uferlosigkeit entgegenzuwirken. Dies wird unterstützt von einer zeitlichen Verdichtung, die das Handlungsgeschehen auf einen engen Zeitrahmen begrenzt. Interessant ist dabei, dass *So sind die Tage und der Mond* eher ein zeitorientierter Film ist, da er sich inhaltlich nur die Vollmondnacht vornimmt, während der zweite Film ein raumorientierter ist, dessen Handlungszeit eher diffus bleibt, während es dort insgesamt einen strengen Rahmen von immer wiederkehrenden Orten gibt. Diese Einschränkung ist wesentlicher Bestandteil des Funktionierens der Zufallsdramaturgie, die sich in einem zeitlich ausgedehnteren oder örtlich weiter gefassten Rahmen verlaufen würde.

Beide Filme haben noch gemeinsam, dass sie thematisch jeweils eine Dichotomie verhandeln, die auch die Funktion einer Strukturierung hat, da sie jede handelnde Figur und jeden gezeigten Prozess mehr oder weniger stark betrifft. Bei dem ersten Film ist es einmal der Vollmond, der sich konkret in der Vollmondnacht, in der der Film spielt ‚zur Debatte stellt‘, sowie auf der anderen Seite die Umstellung zur Sommerzeit, die zufällig ebenfalls in dieser Nacht stattfindet. Die Ausführungen des Professors zu den Wirkungen des Vollmondes werden

– sehr indirekt und mittelbar, oft eher ironisch – von den folgenden Handlungsentwicklungen bestätigt und visualisiert. Dabei sind es vielmehr die metaphorischen Wirkungen von ‚Anziehen‘ und ‚Abstoßen‘, die der Mond auf Flüssigkeiten haben soll, die der Film auf einer eher allegorischen als buchstäblichen Ebene reflektiert. Diese dem Naturphänomen der Gezeiten zugeschriebenen Wirkungen werden verallgemeinert und können auf die Prozesse bezogen werden, die sich zwischen den Figuren abspielen. Die Zeitumstellung, die im Film auch thematisiert wird, stellt dabei auf zweifache Weise einen Gegensatz dar: Erstens ist ihre filmische Widerspiegelung weniger metaphorisch, sondern zeigt sich in konkreten Auswirkungen: So ist der Fernfahrer zu spät dran, fährt dadurch zu schnell und wird von der Polizei angehalten, während eine Stewardess sich mit Fluggästen herumärgern muss, die ihre Maschine verpasst haben, weil auch sie die Umstellung verschlafen haben. Zweitens ist der Mond ein natürliches, unveränderbares Phänomen, während die Sommerzeit eine von Menschen eingesetzte, im Grunde willkürliche Erscheinung ist. Dieser fundamentale Unterschied wird von Lelouch augenzwinkernd dokumentiert, indem er die Mond-Ereignisse als letztendlich wirkungsvollere, schicksalsverändernde Prozesse schildert, während die Begebenheiten, die mit der Zeitumstellung zusammenhängen zu guter Letzt kaum noch von Bedeutung für die Figuren und ihre Entwicklungen sind.

In *Männer und Frauen – eine Gebrauchsanleitung* stellt die Dichotomie von medizinischer Wissenschaft und ihren Heilungsmöglichkeiten einerseits und dem esoterischen Glauben an Selbsteilung und die Einstellung zur eigenen Lebensweise andererseits eine Strukturierung dar. Dieses Spiel ist auch eine Auseinandersetzung mit populärwissenschaftlichen und spirituellen Alltagsdiskursen, wobei Lelouch sich einem Urteil oder einer finalen Einschätzung über diese Vorstellungen entzieht. Es kommt ihm eher darauf an, mit welcher Einstellung man sich zu einer dieser Auffassungen bekennt, also eher darauf, mit welcher Leidenschaft und welchem Temperament man das Spiel des Lebens spielt als mit welchen Mitteln.

Um seine Aussage noch mehr zu verdichten und die parallele Struktur der Betrachtung aufzulockern, gibt es noch eine zusätzliche künstlerische Dimension, die dem Dargestellten Farbe und Triebkraft verleihen. Neben dem wissenschaftlichen Kommentar, den der erwähnte Professor oder die Ärztin abgeben, gibt es auch noch eine Klammer, die künstlerische Metaerzähler darstellen. In *So sind die Tage und der Mond* ist es ein Pianist, der mit seinen Kompositionen und ihren Aufführungen immer wieder das Handlungsgeschehen unterbricht, in *Männer und Frauen – eine Gebrauchsanleitung* ist es ein Falsettsänger, der im Verlaufe des Films von einem Straßenmusiker zu einem gefeierten Star aufsteigt, ohne dabei einen einzigen Dialog zu sprechen. Seine Präsenz stellt eine verdichtende Klammer dar, die das Geschehen enger zusammenbindet: Einerseits durch sein bloßen Auftreten, denn er begegnet nahezu jeder Figur im Verlaufe des Films, als auch durch seinen ätherischen Gesang, der das Geschehen emotional begleitet.

Dieser unbewusste Erzählfluss glättet die Unebenheiten, die das paradigmatische, non-lineare Erzählen hervorbringt. Neben diesen künstlerischen Durchwirkungen – im anderen Film sind es übrigens eine Gruppe von Pantomimen, die diese Funktion inne haben – gibt es zuletzt auch mediale Verknüpfungen, die einen Überblick, eine Orientierung im Figurenpanorama schaffen. So zum Beispiel in einer Szene mit einer Radiosendung über Sternzeichen, die alle Figuren verfolgen und – da jede Figur anscheinend ein anderes Sternzeichen hat – zu einer Überblendung von Figur zu Figur führen, bis alle Sternzeichen und damit alle Figuren abgehandelt sind.

Der künstlerische Stilwille im Sinne der Verdichtung nimmt im Finale der Filme zuweilen eine theaterhaft-unwirkliche Dimension an. Einen Unfall gegen Ende des ersten Films, bei dem die schon vom Erzähler benannte Person stirbt, nutzt der Regisseur, um noch einmal seinen ganzen Reigen wie bei einem Schlussvorhang im Theater um das Unfallauto zu gruppieren und so seine Parallelisierung, die er zuvor gewählt hat, in einer großen Zusammenkunft zu lösen.

Abschließend ist also zu sagen, dass es zwei Ebenen in Lelouchs Filmen gibt, einmal die narrative Ebene, die der absichtlichen und zufälligen Interaktionen der Figuren, die sich ganz auf der primär sichtbaren und gegenständlichen Fläche der filmischen Folie abspielt und zum zweiten der unbewusste, transzendente, oft künstlerische oder mediale Kommentar, der eine Strukturierung der einzelnen Ebenen bewirkt, der die Analogie in den Vorstellungen und Lebensentwürfen noch einmal betont und die scheinbar willkürlichen, manchmal wahllos wirkenden Ebenen verknüpft und eine Interpretation erzeugt, welche die paradigmatische Ereignisebene zu einer konkreten, aussagenorientierten Metaebene hinlenkt.

2. Identität, Analogie, Begegnung – das Spielen mit dem Zufall, der Zufall als Spiel

Man kann sagen, dass alle Lelouch-Filme der 90er Jahre, auch die hier nicht betrachteten, einen Zufalls- oder Schicksalskomplex aufweisen. Es geht im Grunde immer wieder um den Widerstreit von Schicksal und Fügung einerseits und von Zufall und bloßer Kontingenz andererseits. Dabei kann die Verhandlung dieser Dichotomie weltgeschichtlich-epochal sein, wie in *Die schönste Geschichte der Welt* (1993), die einen Bogen aus der Zeit Jesu Christi in die unsere spannt, das Schicksal kann aber auch als Eindringling in eine intime Zweierbeziehung auftreten wie zuletzt in *Hasards ou Coincidences* (1998). In den hier betrachteten Reigenfilmen geht es eher in einer vermittelten Form um diesen Gegensatz. Zunächst gibt es die bewussten Zufallsbegegnungen, welche die Entwicklungen in den Vorstellungen und Entscheidungen der Protagonisten voranbringen und dann gibt es die unsichtbaren Zufälle, die nur dem Zuschauer in seiner Eigenschaft als Überblicker des Geschehens bekannt sind. Neben diesen reinen, objektiven Zufällen als Koinzidenzen, also als Treffen zweier voneinander unabhängiger

Kausalketten, gibt es die Vorstellungen von Schicksal und Lebensbestimmung, die in den Gesprächen der Figuren und den aphoristischen Äußerungen der Erzähler auftauchen. Die Handlung lässt dann zumeist zwei Figuren aufeinandertreffen, die entweder völlig unterschiedliche oder sehr ähnliche Vorstellungen haben und die so eine Abgleichung erfahren und damit die Auffassung bestätigen oder negieren. Man kann in der Trias Identität, Analogie und Begegnung einen Schlüssel zu diesem System finden. Zunächst werden die Charaktere in ihrer Identität als Fernfahrer oder Anwalt, als Vater oder Tochter, als gesellschaftlich integriert oder marginalisiert vorgestellt, im zweiten Schritt werden dann die Einstellungen der Figuren zum Leben, zum Verlauf ihres Daseins vorgestellt. Diese können von der gesellschaftlichen Identität völlig losgelöst sein und sind vor allem an innerpsychische Dispositionen gebunden. Hier treten für den Zuschauer dann schon analoge oder konträre Einstellungen hervor, die sich passiv in Aussagen, aber auch aktiv in Entscheidungen der Figuren zeigen können. Im letzten Schritt folgen dann die Begegnungen der Personen, die von Identität oft völlig verschieden sind, jedoch in ihrer Lebensauffassung einen Ausgangspunkt haben, ob nun durch Gleichartigkeit oder Divergenz. Lelouch geht es dabei – jenseits aller Wertung und ohne eine abschließende Antwort auf die Frage Zufall oder Schicksal geben zu wollen –, um das Problem der Lenkbarkeit des Lebensweges und um einen subjektiven, kontextualisierten Umgang mit dem eigenen Schicksal. Gibt es reine Kontingenz oder tritt sie nicht eben zurück, wenn ich tiefer in die Person hineinschaue und die sie betreffenden Ereignisse in der für sie inhärenten Logik und der aktuellen Lebenssituation kontextualisiere?

Durch die künstlerische Durchwirkung, gerade auch durch die oben erwähnte Metanarration, erreicht Lelouch einen Abstraktionsgrad, der das scheinbar lebensnahe Geschehen wieder als Inszenierung in einem Rahmen erscheinen lässt, der gerade durch seine Ironie und seine virtuose Spielfreude für einen konstruktiven, schöpferischen und nicht dogmatischen und beharrenden Umgang mit dem Zufall eintritt. Durch die künstlerische Durchwirkung, die Musik, die theaterhaften Szenen wird das reale Leben selbst als Inszenierung, ja sogar als Glücksspiel bloßgestellt, das streckenweise nutzbringend gelenkt werden kann, sich aber einer endgültigen Determinierung durch Menschenhand verschließt.

Die Vielfalt der Zufallsverhandlungen – wissenschaftlich, philosophisch, künstlerisch – lässt dabei den Reichtum an Deutungsmöglichkeiten aufblitzen, die der Regisseur keineswegs beständig auf einen Nenner bringen will: Es geht eher um die kontrollierte Freisetzung des blinden Geflechts Zufall und um die Erhaltung des Reichtums der Diskurse, die alle ihre Daseinsberechtigung haben. Ironie ist dabei das entscheidende Bindeglied, um die Multidiskursivität aufrecht zu erhalten und eben keinen Konsens herbeizuführen. Immer wieder gibt es in seinen Filmen scheinbar reine Zufälle, die erst im Verlaufe der Handlung als von Figuren inszeniert erscheinen. Am Ende von *Männer und Frauen – eine Gebrauchsanleitung* stirbt der gerade geheilte Anwalt beim Rückflug nach Paris

beim Absturz seiner Maschine, nur um danach mit anderer Identität ‚wiederaufzuerstehen‘. Sein Tod war von ihm nur vorgetäuscht, weil er seines reichen, aber langweiligen Lebens überdrüssig war: Er entscheidet sich gegen seine Identität aber für seine Einstellung zum Leben. Bei Lelouch sind die Figuren Gewinner, die die oft zufällige Dramaturgie des Lebens verstanden haben und sie nicht zu steuern, aber zu spielen wissen.

Der Mensch trägt das Vermögen in sich, sich weiterzuentwickeln und in seiner Lebensgestaltung den Zufall als unterstützendes und kommentierendes Element in den aktuellen Lebenskontext einzubeziehen, davon ist Lelouch überzeugt. Er plädiert dafür, seine Wahrnehmung zu schärfen, um eine größere Aufmerksamkeit für Schicksalhaftigkeit und die sie begleitenden dominosteinhaften Mikroprozesse zu gewinnen, die der Filmemacher versucht, in all ihrer Komplexität vorzustellen.

Im Gegensatz zu anderen Regisseuren, die den Zufall verhandeln, ist Lelouchs Grundaussage keine fatalistische. Stattdessen vermitteln seine Film eine zutiefst humane und persönliche Sicht auf die Schicksalhaftigkeit des menschlichen Lebens, die oft nur von einem Wink, von einer winzigen Schaltbewegung abhängt. Man kann das Schicksal nicht im voraus determinieren, aber man kann durch Kontextbildung, Bewusstmachung und Reflexion den Sinn aus den Wendungen des Lebens ziehen und zu einer spielerischen, kreativen Einstellung zu Zufall und Schicksal kommen.

Anmerkungen:

- ¹ Vgl. Lelouch, Claude: *Ma vie pour un film. Entretiens avec Yannick Flot*. Paris: P. Lherminier (Bibliothèque du spectacle) 2000 sowie: Lelouch, Claude: *Itinéraire d'un enfant très gâté*. Paris: Editions Robert Laffont 2000.
- ² Zitiert nach Hamacher, Rolf-Rüdiger: „Ansichten zu Liebe und Leben. Über den Regisseur Claude Lelouch“. In: *Filmdienst* 11/91, hier: CD-Rom: *Lexikon des Internationalen Films. Ausgabe 2001*. München: Systema 2001.

Peter Riedel

Anti-Repräsentationalismus und Wunschökonomie. Die Wurzeln des Realismus nach Alexander Kluge

Ungeachtet aller Kritik an den Begriffen ‚Realismus‘ und ‚Authentizität‘, des Prinzips der Repräsentation selber, der akribischen Re- und Dekonstruktion jener Diskursformationen und intertextuellen Gefüge, innerhalb derer sich das Reale überhaupt erst als Effekt generiert; ungeachtet auch des Postulats einer allumfassenden Simulation, der Auflösung der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion, sind wir schlechterdings doch darauf angewiesen, uns beständig zu etwas zu verhalten, im Rahmen von etwas zu agieren, das man gemeinhin als ‚Realität‘ bezeichnet. Zu jenen Autorinnen und Autoren, die dem Spannungsverhältnis zwischen der Anerkennung medialer Wirklichkeitskonstruktion auf der einen und lebensweltlichem Handeln und Empfinden auf der anderen Seite Rechnung zu tragen versuchen, zählt auch Alexander Kluge. Zwar sieht Kluge im naiv aufgefassten Verständnis des Dokumentarischen eine wunderbare Möglichkeit, Märchen zu erzählen, zielte sein Bemühen stets darauf, „Realität als die geschichtliche Fiktion, die sie ist, auch darzustellen“¹. Zugleich aber beharrt er auf der Berechtigung von Begriffen wie ‚Authentizität‘ und ‚Realismus‘, auf ihrer Verankerung in der Erfahrung, in der Sinnlichkeit der Menschen. Dass das Reale reißerische Erfindung ist, ist das eine; dass es den einzelnen wirklich trifft, von der Erziehung bis zur Vernichtung, ist das andere.²

Der fiktionale Charakter der Realität zeigt sich zunächst auf der Ebene der Repräsentation, im Bereich der Aussagen, Ideologien und Bilder, die unser Verständnis von dem prägen, was wir als wirklich anerkennen. In jeder Dokumentation greifen nach Kluge bekanntlich drei Schematismen ineinander, die sich wechselseitig in der Radikalisierung der Beobachtung lähmen: Jener der Kamera, die mit ihrer Registratur des materiell Vorfindlichen an der Oberfläche kleben bleibt, aus sich heraus keine sozialen Zusammenhänge darstellen kann – und die somit keineswegs Konkreta produziert, wie es der *common sense* möchte, sondern vielmehr äußerst dünne Abstrakta. Zweitens der Schematismus im Kopf des Filmemachers, sprich: sein durch Theorien oder Ideologien geprägtes Erkenntnisinteresse, aus dem heraus er Realität zu repräsentieren versucht. Und schließlich der „Gattungskopf des Dokumentarfilm-Genres“, die Erwartungshaltung der Zuschauer, inklusive ihrer Gewöhnung an die Darstellung gesellschaftlicher Missstände, die gegenüber ursprünglich als Protestmotiv wirksamen Sachverhalten abstumpft.³ Es ist die Abhängigkeit jeglicher Dokumentation von diesen drei Schematismen, die eine erschöpfende, die Vollständigkeit des Zusammenhangs bewahrende Darstellung grundsätzlich ausschließt.⁴

Hinzu kommen weitere Determinanten, die sich aus der Konstitution der jeweiligen Gesellschaft herleiten, um in gleichem Maße die Zurichtung des Materials zu bestimmen. Was in Darstellungen als Wirklichkeit aufscheint, findet sich stets gebunden an eine Öffentlichkeit – „verstanden als Ausdruck und Begreifen von Leben“⁵ –, die wiederum spezifischen Interessen und damit verbundenen Prinzipien und Selektionsmechanismen unterworfen ist. Dies ist nicht nur eine Frage der Inhalte, sondern vor allem auch der Form der Darbietung. In einer Gesellschaft, die sich primär am Verwertungsinteresse orientiert, so Kluge (und gemeinsam mit ihm Oskar Negt), werden sich gewisse Formen der Erfahrung nicht repräsentiert finden. Die Komplexität des Realen, seine immanenten Zusammenhänge finden sich aufgelöst, um der Konstruktion neuer, synthetischer, mit dem vorherrschenden Realitätsverständnis vereinbarer Zusammenhänge in der Berichterstattung zu weichen. Die Gesellschaft erzählt sich Geschichten über sich selbst, über ihre eigene Verfasstheit und Historie, die entsprechend mit der Ausblendung oder verzerrenden Darstellung von bestimmten Bevölkerungsgruppen und Erfahrungsweisen einhergeht. Zwar greift das industrielle Zeitschema, das die Erfahrung des Lebens als „bloßer Aufeinanderfolge verwertbarer Zeitstücke und eines nicht oder nur schwer verwertbaren Restes“ bedingt, auf nahezu alle gesellschaftlichen Lebensbereiche über.⁶ Gerade die hiermit verbundene Zerstückelung von Lebenszusammenhängen, Lebensgeschichten, die Fragmentierung der Wahrnehmung, die Einordnung in einen Produktionsprozess, der quersteht zu den eigenen Bedürfnissen, findet jedoch in der öffentlichen Darstellung keinen adäquaten Ausdruck. Darüber hinaus deformieren die Schematismen der Öffentlichkeit das sinnliche Unterscheidungsvermögen, das eben diese Realität erschließen helfen könnte:

Alle Ausdrucksformen der bürgerlichen Öffentlichkeit – das Prinzip der Aktualität, die Erkennbarkeit der Pointen, die Grammatik selber, die Raster der Verkehrssprache, die Organisationsweisen der Erzählinteressen und Erzähltypen, auch die epischen usf. – zerschneiden [...] die Komplexität der Wahrnehmung, die eigentlich die Grundform der Sinne ist.⁷

Entsprechend wird eine Umformung der Öffentlichkeit nicht allein bei anderen Inhalten ansetzen können, sie muss vielmehr an den Formen selbst arbeiten, Wahrnehmungs- und Denkweisen, die realiter vorhanden, jedoch aus dem Bereich der Repräsentation ausgeschlossen sind, organisieren helfen, sie in ihr Recht setzen. Dies gilt umso mehr, als Sinnlichkeit selbst nicht als schlichte Natureigenschaft, sondern als Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse begriffen wird.

Realität als geschichtliche Fiktion aufzufassen meint entsprechend mehr als nur die Thematisierung der Darstellung, vielmehr greifen die „artistischen Operationen“ der Reduktion und Konstruktion, also der Zerstörung bestehender und

der Herstellung neuer Zusammenhänge, bereits im alltäglichen Leben, um auf diesem Wege Wirklichkeit zu schaffen.⁸ Die Selektion anhand des Nutzenfaktors, des Verwertungsinteresses, hat sich in individuelle Lebensläufe, in die Körper wie auch in die Phantasietätigkeit selbst eingeschrieben. Indem etwa ein Mensch in die Berufswelt eingegliedert wird, werden bestimmte seiner Fähigkeiten spezialisiert, ein guter Teil seiner Arbeitsvermögen kommt – je nach Beruf – aber gar nicht erst zum Ausdruck, verkümmert. Das eigene Leben wird einem fremden Rhythmus untergeordnet, es wird komponiert. Das Resultat solcher Prozesse ist gemessen an den tatsächlichen Bedürfnissen der Menschen unwirklich, es entspricht ihnen nicht.

Diese Spezialisierung und Beschneidung erfährt wiederum eine spezifische und für Kluges Schaffen zentrale Ausprägung in der Formierung der Phantasietätigkeit. In ihrer ursprünglichen Arbeitsweise fungiere Phantasie als Vermittler zwischen Mensch und Umwelt, zwischen Mensch und Mensch. Die Wahrnehmung von Wirklichkeit finde sich stets unmittelbar an die eigenen Wünsche gekoppelt, verbunden mit der Tendenz einer Angleichung der Realität an die Wünsche, einer Umformung der Lebensumstände in ihrem Sinne.⁹ Der Wunsch, wie affirmativ, wie beharrlich er sich geben mag, ist stets auch Negation des Gegebenen. Nun findet sich die Phantasie aber durch die jeweilige Gesellschaftsform modelliert, sie spaltet sich auf in durch ihre augenscheinliche Nützlichkeit oder vermeintliche Unbrauchbarkeit ausgezeichnete Teilbereiche bzw. Tätigkeiten: In jene Phantasie, die im Arbeitsprozess wie auch in der Regeneration der Arbeitskraft im Zuge von Freizeitaktivitäten verwertet werden kann und die entsprechend, in ihrer sublimierten, aller sozialen Sprengkraft beraubten Form anerkannt und geschätzt wird. Darüber hinaus in solche Phantasietätigkeiten, die, als nebensächlich und teils auch privat verworfen, der gesellschaftlichen Relevanz scheinbar entbehren: Das Ghetto der Künste und Tagträume.¹⁰

Dem korrespondierend findet sich das Bewusstsein aufgespalten in zwei fundamental voneinander abweichende Arbeitsweisen: Zum einen in das „domestizierte Bewusstsein“. Dies ist der Bereich des logischen Denkens, der gesellschaftlichen Normen, der Ideologie. Gleichgültig, wie sehr meine Lebensumstände querstehen zu meinen Bedürfnissen und Wünschen, es wird sich immer ein Weg finden, am *status quo* festzuhalten, eine ‚Begründung‘ dafür zu konstruieren, warum alles so sein muss, wie es ist, und warum es gut ist, so wie es ist.

Zum anderen setzt Kluge neben diese im gängigen Sinne rationale Form der Wirklichkeitsverarbeitung, deren Rationalität sich eben aus der Angleichung an das vorherrschende Realitätsprinzip ergibt, eine weitere Ebene der Erfahrung, die sich vom domestizierten Bewusstsein zunächst dadurch unterscheidet, dass alle Abläufe innerhalb ihrer selbstreguliert verlaufen: Es handelt sich um den Bereich des „subdominanten Bewusstseins“, eines permanenten Flusses unwillkürlich miteinander verknüpfter Einfälle. Dies können persönliche Erinnerungen sein,

die unvermutet auftauchen, aber auch Erinnerungen an zu medialen Produkten geronnene Fremderfahrungen, also etwa Lieder, die einem durch den Kopf gehen, eine Zeile aus einem Gedicht, eine Einstellung aus einem Film usw. Mit anderen Worten: Innerhalb dieses Bewusstseinsstromes vollzieht sich ein permanenter Montageprozess, der nicht durch bewusste Entscheidungen motiviert wird: Ich beschwöre die Erinnerungen nicht herauf, sie überkommen mich vielmehr. „[...] seit einigen zehntausend Jahren gibt es Film in den menschlichen Köpfen – Assoziationsstrom, Tagtraum, Erfahrung, Sinnlichkeit, Bewußtsein.“¹¹

Die Verarbeitung der Realität ist nach Kluge im subdominanten Bewusstsein wesentlich komplexer als im domestizierten. Gerade weil seine Erscheinungen unwillkürlich sind, greifen hier die erlernten Sondierungsmechanismen nicht, lockert sich die Zensur gegenüber den eigenen Wünschen und d.h. nicht zuletzt gegenüber dem Aufscheinen einer Gegenwelt zur herrschenden Gesellschaft. „Von diesen selbstregulierten Eigenschaften aus kann ich kritisieren, während ich immanent, in der Wirklichkeit, nicht kritisieren kann. Ich finde die Wurzeln nicht, werde nicht radikal.“¹²

Wengleich also im subdominanten Bereich ein robustes emanzipatorisches Potential erkennbar ist, so vollzieht sich doch im Rohzustand dieser Phantasietätigkeit, in ihrem alltäglichen, nicht-organisierten Ablauf, eine Art von Zensur, die dem *status quo* zuarbeitet. Auch im subdominanten Bewusstsein kommt es zu spezifischen Verzerrungen, die jedoch nicht auf einer expliziten ideologischen Positionierung beruhen, als vielmehr auf der Arbeitsweise des Bewusstseinsapparates selber. Die Abwehrmechanismen des in der Phantasie gebundenen Lustprinzips verzerren die Vorstellungen, die man sich von der Gesellschaft, von der eigenen Lebenssituation macht, und eben dieses verzernte, zum Teil sogar harmonistische Weltbild blockiert letztlich die Initiierung einer Organisation des Protestes.¹³ Kluge beschreibt dieses Spannungsverhältnis zwischen dem Unterlaufen des Realitätsprinzips und dem konservativen, stabilisierenden Moment auch wie folgt:

Wegen Diffamierung, wegen Unterdrückung haben diese Kräfte eine andere Organisationsstufe. Sie haben keine Organisationsstufe auf hochindustrialisierter Basis, auf der Basis unseres Erziehungswesens, und sie sind sehr schwer verbindbar mit dem Code an Rationalität, nach dem die Gesellschaft beherrscht wird und technisch funktioniert.

Obwohl die Menschen alle ihre Vermittlungen, wie sie es das ganze Jahr aushalten, in dieser Mischform, in dieser Grauzone zwischen Unbewußtem und Bewußtsein organisieren. Die ganze triebökonomische Steuerung wird als unbezahlte Arbeit von den Menschen zugeliefert, und die gleicht aus, wenn man eigentlich die Verhältnisse nicht mehr aushalten würde. Dann bildet diese Phantasie einen Puffer.¹⁴

Mag das Motiv für Realismus immer Protest gegen die Wirklichkeit sein, so wird dieser für gewöhnlich doch undifferenziert ausagiert, erschöpft sich im Ausweichen vor dem Druck der Realität in Träumen, im Übersprungverhalten, in Clownerien, Imitation oder im Angriff auf einen Gegner, dessen Erscheinung in der subjektiven Wahrnehmung zu einem Feindbild geronnen ist, das der Komplexität der Wirklichkeit nicht gerecht wird: Während das Verhalten, der Protest selber, realistisch ist, ist das Resultat ideologisch.¹⁵ Antagonistisch ist entsprechend nicht nur die Realität vermittels der Aufspaltung in dominante und unterdrückte Lebensformen, sondern auch ihre Verarbeitung durch das menschliche Bewusstsein. Dies führt zum Erfordernis einer Rückübersetzung, die sich den Arbeitsgang des Bewusstseins zu eigen macht, an der Funktionsweise des subdominanten Bewusstseins ansetzt. Wenn jede Realitätsverarbeitung, wie harmonistisch sie auch immer sein mag, dennoch einen realistischen Kern aufweist, ein Motiv, von dem sie ausgeht, und das in den ideologischen Resultaten kaum noch erkennbar ist, so wird es eben darum gehen, diesen Kern wieder herauszuschälen, nicht durch Belehrung, sondern durch die wechselseitige Relativierung der Protestresultate in ihrem Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit. Die Arbeit mit heterogenem kulturellem Material, die Kluges Filme und Montagemagazine prägt, findet hier ihren Grund: Keine durch das Vergnügungsinteresse des Zuschauers bewirkte Verdrehung, kein schlechter Geschmack, kein Klischee, keine Anpassung sollte ausgegrenzt, sondern ihr realistischer Grund untersucht werden. „Gewissermaßen kommt es darauf an, nichts, was eine materielle Substanz hat, in die Anstalt einzuweisen.“¹⁶ Die Ausgrenzung dieses Materials käme selbst einer Verzerrung gleich, ist doch die Arbeitsweise des Bewusstseins auch im subdominanten Bereich – durch ihre libidinös bestimmte Reaktion auf die eigenen Lebensumstände – Moment der gesellschaftlichen Realität, Indikator ihrer Verfasstheit.

Die Tatsache, dass jener, der den Film erstellt, zunächst aus einer singulären Position heraus agiert, mit seinen Erfahrungen und Wünschen, mit seinem spezifischen Erkenntnisinteresse an das Projekt herantritt, impliziert bereits die Notwendigkeit einer Kooperation mit anderen Menschen, um der Komplexität der Wirklichkeit inklusive ihrer jeweils subjektiven Reflexionen gerecht werden zu können. Die relative Sichtweise, die unumgängliche Konstruktions- und Reduktionsarbeit, das „Herausätzen“ gegenständlicher, d.h. im emphatischen Sinne konkreter Situationen¹⁷, verweist ja stets auf eine bestimmte Perspektive, aus der heraus Wirklichkeit thematisch wird. Das Selbstverständnis Kluges als Regisseur, der die Schauspieler wie auch alle anderen Beteiligten mitsamt ihrer persönlichen Erfahrungen in den Produktionsprozess einzubeziehen versucht, der sich passiv verhalten möchte¹⁸, ist entsprechend ebenso logische Konsequenz seines Realismuskonzeptes, wie die Zusammenarbeit mit anderen Regisseuren in den kooperativen Filmen *Deutschland im Herbst* (1977/78), *Der Kandidat* (1980) und *Krieg und Frieden* (1982). Es geht dabei nicht darum, ein harmonisches, einheitliches

Produkt herzustellen, sondern unterschiedliche Gesichtspunkte und Arbeitsweisen als solche zu akzeptieren, auch unter Inkaufnahme von Widersprüchlichkeiten.¹⁹

Eine weitere, für das Gelingen realistischer Strategien entscheidende Kooperation ist jene zwischen den Filmschaffenden und den Zuschauern, das Abgleichen und Relativieren von Erfahrungen im Zuge der Rezeption. Die Herstellung von Realismus im Kino wird nach Kluge nur gelingen, wenn durch die Machart der Filme jene Auslese umgangen wird, die in der Öffentlichkeit wie auch im individuellen Bewusstsein (nach denselben Prinzipien, jenen des Verwertungsinteresses, sich vollziehend) statt hat. Der Film wird entsprechend den Montageprinzipien des subdominanten Bewusstseins folgen, „ein Bündnis mit den Kräften eingehen, die nie damit einverstanden waren“²⁰, und keine Aussage mit nachprüfbarem Wahrheitswert bilden, wird sich nicht am vorherrschenden Realitäts-, als vielmehr am Lustprinzip orientieren, an den verschlungenen Wegen der Assoziation. Er wird sich nicht als „die Wirklichkeit“ bzw. als ihre wahre Darstellung präsentieren, sondern als Kristallisationspunkt von Erfahrungen, als Relais im Rahmen einer transsubjektiven Wunschökonomie. Es geht auf Seiten des Betrachters nicht um das „Verstehen“ dieser Filme, sondern um das Ineinandergreifen der Bewegung seiner Erfahrungen mit jener des Films.²¹

Die im Sinne Kluges realistischen Arbeiten zielen also nicht auf Repräsentation von Wirklichkeit, auch nicht auf Belehrung – der Film selbst *ist* nicht realistisch, kann dies auch gar nicht sein. Realismus ist keine Eigenschaft eines Kunstwerkes, sondern ein Akt, der Vollzug des Realitätsbezuges. Erst wenn der Zuschauer die Bewegung des Films mit vollzieht, wenn es zu einer Begegnung kommt, einem Zusammenspiel zwischen den eigenen Erfahrungen und dem Strom der Bilder und Töne auf der Leinwand, kann Realismus entstehen.

Realistisch ist das Programm. Nur die Absicht. Nicht das Produkt. D.h. meine Filme sind Entwürfe. [...] Motiv für sogenannte künstlerische Tätigkeiten ist das Leiden. Künstlerische Tätigkeit ist nichts weiter als die Organisation des Protestes, der Protesterfahrung, die zunächst mal derjenige hat, der da was macht. Und die ist so lange sinnlos, als sie sich nicht zusammenfügt mit der Protesterfahrung derjenigen, die dieses Kunstwerk benutzen, also der Zuschauer. Realistisch ist also zunächst einmal diese Verbindungslinie.²²

Die Konzeption des subdominanten Bewusstseins verweist bereits auf die Einbettung nicht nur des scheinbar rein Subjektiven und Privaten, sondern ineins damit auch des subdominanten Realitätsbezuges in ein intersubjektives Feld: Die Phantasietätigkeit findet sich inhaltlich wie auch formal durch die mittelbare Erfahrung anderer, wie sie in Liedern, Filmen usw. ihren Niederschlag gefunden hat, durchdrungen, sie ist durch ihre Verzerrungen gesellschaftlich vermittelt,

und in ihrer isolierten, von der sozialen Sprengkraft abgeschnittenen Existenz, Produkt gesellschaftlicher Formationen.

Nun liegt auf der Hand, dass sich die Kommunikation mit anderen nicht allein oder gar in erster Linie über solche assoziativen Verkettungen vollziehen kann und auch faktisch nicht derart vollzieht. Wir tauschen untereinander Informationen aus, machen und rezipieren Aussagen, denen wir Wahrheit zuschreiben oder absprechen. Wir sind darauf angewiesen, in dieser Weise vorzugehen, auch und gerade, um politisch handeln, Interessen durchsetzen zu können. Wie aber vollziehen wir im Austausch mit anderen Menschen unsere Realitätsbezüge, was bringt uns dazu, bestimmte Auffassungen als zutreffend anzuerkennen, andere als falsch zu verwerfen? Die Wege der Verifikation und Falsifikation sind ja in der Regel nicht wirklich begehbar: Was wir über die Welt zu wissen meinen, über Geschehnisse, die sich in unserer Abwesenheit ereignen oder ereignet haben, über gesellschaftliche Zusammenhänge, beziehen wir weitgehend aus Medien, ist gefiltert und bestimmten Interessen gemäß zugerichtet. Und dass man unter Vorlage von Photographien, Schriftstücken und was sonst als Beweismittel dienen mag, exzellent zu täuschen versteht, muss kaum betont werden. Welche Orientierungsmarken nutzen wir also tatsächlich, um nun selbst Sondierungen vorzunehmen, das Glaubwürdige vom Unglaubwürdigen zu trennen?

Als die entscheidende Größe für Alexander Kluge erweist sich hier das Vertrauen in den anderen. Selbstvertrauen, erforderlich, um den Anti-Realismus der Gefühle in mir überhaupt anerkennen zu können, setzt wiederum Vertrauen in andere Menschen voraus, den Glauben daran, dass sie mich bei allen denkbaren Dissonanzen, die entstehen können, wenn man etwas Wirkliches von sich einbringt, nicht zurückweisen werden.²³ Der kommunikative Austausch wurzelt im Gefühl, jeder Diskurs, jede Beglaubigung, hat hier ihren Bezugspunkt: „Also das, was am Verstand die Verständigung zwischen Menschen ausmacht: das war immer schon Gefühl.“²⁴ Roswitha Bronski aus Kluges Spielfilm *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* ist sicherlich jene Figur, die dieses Vertrauen auf die Integrität zwischenmenschlicher Beziehungen, die Einbettung aller Beglaubigungen in private Verhältnisse, am intensivsten auslebt, bis hin zur Groteske. Um Beweise für die beabsichtigte Verlegung eines Betriebes nach Portugal zu finden, begibt sich Roswitha vor Ort, besichtigt die Baustelle. Aus dem Off hören wir Kluges Stimme: „Jetzt hat Roswitha die Bauvorhaben der Firma Beauchamp & Co. mit eigenen Augen gesehen. Mit diesem Beweis fährt sie nach Hause.“²⁵ Eine Photographie macht Roswitha nicht, wählt auch keine anderen eventuell in Frage kommenden Mittel der Beweisführung. Kluge kommentiert dies wie folgt: „Eine Frau, die ihrem Mann am Küchentisch Tatsachen erzählt, wird nicht sagen: »Ich habe das und das gesehen. Hier ist der Beweis.« Sie wird vielmehr direkt sagen, was sie mit eigenen Augen gesehen hat, und als selbstverständlich voraussetzen, dass man ihr glaubt.“²⁶

Mag man Roswithas Handeln, das ja auf konkrete politische Konsequenzen zielt, zunächst als irrational ansehen, als weltfremd, so wird man doch andererseits fragen können, ob das eigentliche Problem tatsächlich bei Roswitha liegt, oder vielmehr in den Prinzipien der vorherrschenden Rationalität begründet ist, mit der sie sich konfrontiert sieht, in der Welt, in der sich Roswitha zurechtfinden muss. „In einer Gesellschaft, in der »ein Mensch des anderen Wolf ist«, gelten sicherlich nur harte Beweise und sind indirekte Wege erfolgversprechend, sog. Sachbeziehungen. Dies würde in einer Welt, in der »der Mensch dem Menschen ein Bedürfnis ist«, nicht gelten.“²⁷ Vor diesem Hintergrund kann Kluge Roswithas Verhalten als das rationalere, vernünftigere ansehen, da es sich (wie utopisch auch immer) auf die Vorstellung eines unbeschädigten, durch die gesellschaftlichen Normen und Zwänge nicht korrumpierten Verhältnisses zum anderen stützt.

Dieses Überprüfen der Glaubwürdigkeit einer Nachricht jenseits standardisierter Formen der Beweissichtung findet sich im Alltag nicht zuletzt dort, wo schon aus hierarchischen Gründen andere Wege der Absicherung eines Urteils verbaut sind. Ich kann

[...] jemandem vertrauen, wenn ich erkennen kann, dass er keinen Grund zum Lügen hat. Ich kann Beweise prüfen, oder ich kann die Situation und Interessenlage, aus der heraus einer spricht, kontrollieren. Unterdrückte, die auf das Anfertigen sog. Beweismittel wenig Einfluß haben, ziehen das letztere oft vor. So kontrollieren Kinder nicht an Beweisen, sondern an den Umständen, an den Augen, am Gesamtverhalten, ob ihre Eltern lügen; Arbeiter glauben den Schriftstücken von Interessierten nicht, glauben dafür Arbeitskollegen, deren Interessenlage sie kennen, auch ohne Schriftstücke.²⁸

Durch den Verweis auf das Verhalten der Kinder bezüglich des Einschätzens von Personen und Behauptungen, auf das Abtasten der Gesamtsituation, die Orientierung an Mimik, Gestik usw. findet sich bereits eine Herangehensweise vorgezeichnet, die in Kluges Fernsehmagazinen, namentlich in seinen Interviews, dominant werden sollte, und die einen inzwischen gemeinhin bekannten Ausdruck in einem Brechtzitat gefunden hat, das Kluge gelegentlich im Zusammenhang mit seiner Interview-Technik einbringt: „Sehend, wie einer sitzt, interessiert mich nicht, was er denkt.“²⁹

Wenn Kluges Montagesendungen als konsequente Fortsetzung seiner filmischen Arbeit angesehen werden können, insofern sie auf der assoziativen Verknüpfung heterogenen Materials aus allen Bereichen und Zeiten kulturellen Schaffens beruhen und somit eine materielle Entsprechung für den Strom des subdominanten Bewusstseins darstellen, so rückt mit den Interviews jenes andere entscheidende Moment der Herausbildung von Realitätsbezügen in den Mittelpunkt des Interesses: Die Rückbindung von Aussagen an Persönlichkeiten, an die

Einschätzung ihrer Haltung, ihres Gebarens. „Ich glaube, dass nicht die Inhalte, die ja in meinen Sendungen eher kompliziert sind, sondern die Echtheit der Sprache von den Zuschauern nachgeprüft wird. Dass das wirkliche Menschen sind, die da berichten. Und das ist es, was in Erinnerung bleibt.“³⁰

Entscheidend, gerade auch nach Kluges Selbstverständnis, ist entsprechend weniger der manifeste Inhalt der Gespräche. Es geht nicht *primär* darum, hinterher schlauer, gut informiert zu sein, sondern um die erwähnten Beziehungen zwischen einer Theorie oder den aus einer gesellschaftlichen Position bzw. Funktion heraus getroffenen Aussagen zu der Person, die diese Funktion ausfüllt bzw. die Theorie vertritt.³¹ Transparent werden diese Beziehungen zum einen durch das direkte Fragen nach der Biografie des Gesprächspartners, nach seinen Eltern, deren Lebensgeschichte. Auch hier der Versuch, das Produkt, den gegenwärtigen Menschen mit seinen Positionen, in eine Geschichte einzubetten, die „Vollständigkeit des Zusammenhangs“ zumindest anzustreben, kenntlich zu machen, dass dieser Mensch mehr ist als nur seine gesellschaftliche oder institutionelle Funktion. Zum anderen aber auch durch das Abschweifen in scheinbar Nebensächliches, das unvermittelte Überspringen von einem Diskurs in einen anderen, das Konstruieren unvermuteter historischer Bezüge, durch das Herstellen von Brüchen und Sprüngen in der Argumentation. Wie reagiert der Interviewte auf solche Abschweifungen? Greift er sie willig auf, spinnt er seine Gedanken auf unsicherem Terrain fort, vollzieht er den Schritt von der sachlichen Diskussion zur Gedankenpoesie? – Lässt er sich auf Kluges Spiel ein?

Es versteht sich von selbst, dass die faktische Orientierung an persönlichen Charakteristika, die alltägliche Rückbindung von Aussagen an den Gesamtgestus eines Menschen, seine Situation und Interessenlage, keinen Ersatz für Verifikationen oder Falsifikationen darstellt. Es handelt sich um Orientierungshilfen, die einem gänzlich anderen, gefühlsbasierten Erfahrungsregister zugehören. Die triviale Tatsache, dass man sich hier täuschen kann, dass mich meine Gefühle in die Irre führen können, ändert zum einen nichts daran, dass wir diesen Weg gehen und wohl auch gehen müssen – was sonst sollte uns als Anhaltspunkt dienen, wenn uns die Möglichkeiten der Prüfung von Aussagen im Normalfall versperrt sind, aus zeitökonomischen wie auch aus Kompetenzgründen? Zum anderen hat Kluge diese grundsätzliche Fehlbarkeit einer Einschätzung des anderen zu einem eigenen Sendeformat stilisiert: Den sogenannten Fake-Interviews.

Hierbei handelt es sich um fiktive Gespräche, die Kluge vornehmlich mit dem früheren Filmproduzenten Peter Berling führt. Dieser schlüpft in unterschiedlichste Rollen, gibt sich aus als ehemaliger Hitler-Leibwächter Manfred Pichota, als Don Pedro der Grausame, ein Ex-Stierkämpfer, oder auch als Unteroffizier Guy Bohn, Sprengstoffexperte der französischen Armee, der, so heißt es, im Juni 1940 den Auftrag erhielt, vor dem Einmarsch der Deutschen den Eiffelturm zu sprengen. Da ihm dies nur mündlich mitgeteilt worden sei, habe sich Bohn

außerstande gesehen, der Forderung nachzukommen: „Ich sprengte nur auf schriftlichen Befehl!“ Sein Vorschlag zur Güte: Statt des Eiffelturms sprengte man zwei etwa gleich große Türme bei Issy. Gelegentlich spielt sich Berling auch selbst, um gleichwohl fiktive Geschichten auszubreiten: So sei etwa der Sarg Rainer Werner Fassbinders leer gewesen, Fassbinder selbst lebe nach wie vor, ziehe, gerüstet mit einer Super 8-Kamera, durch die Welt, ein Partisan der Filmgeschichte.

Dass Berling die Rolle lediglich spielt, wird erst im Abspann kenntlich gemacht, wenngleich der fiktive Charakter je nach Gespräch auch für jene, die mit diesem Format nicht vertraut sind, ersichtlich werden kann, etwa durch die meist Stereotypen abrufenden Verkleidungen Berlings, durch das akzentfreie Deutsch, wenn er z.B. einen russischen Offizier spielt oder auch durch zeitliche Paradoxa, wenn Berling schon aufgrund seines Alters an Ereignissen, von denen er berichtet, gar nicht teilgenommen haben kann.

Die Gespräche zeichnen sich nicht zuletzt dadurch aus, dass sie vollkommen improvisiert sind, lediglich das Thema wird vorher abgesprochen, wie es heißt, in einem Satz, also ohne bereits im Vorfeld ins Detail zu gehen. Kluges Frageweise unterscheidet sich dabei nicht von seinen anderen Interviewsendungen, es findet sich dasselbe beharrliche Nachhaken, das Bemühen, in einen Sachverhalt einzudringen, ihn zu kontextualisieren, den Gesprächspartner in seiner Eigentümlichkeit sichtbar zu machen.

Die Poetisierungen, die auch die ‚normalen‘ Gespräche Kluges prägen, finden sich hier zum äußersten getrieben, sind das eigentliche Thema dieser Sendungen. Die Tatsache, dass sich Geschichte immer auch anders erzählen lässt, dass überhaupt all das, was wir als unsere Vergangenheit oder auch Gegenwart auffassen, über Geschichten vermittelt ist, die uns von Menschen erzählt werden, und denen wir glauben können oder auch nicht, deren Akzeptanz letztlich eine schlichte Frage nicht von Wahrheit oder Falschheit, sondern von Vertrauen ist; diese Bodenlosigkeit all unserer Realitätsbezüge tritt noch einmal, in der Karikatur des Expertengesprächs, versehen mit der Maske der Clownerie, hervor. Realismus und Authentizität wurzeln nicht in Formen und Inhalten, sondern im Eigensinn der Gefühle³², im Beharren der Wünsche auf der Utopie einer nicht-entfremdeten Existenz, auf der Intaktheit zwischenmenschlicher Beziehungen. Vom Standpunkt eines strikten Positivismus aus betrachtet, ist das nichts. Gleichwohl ist es alles, was wir haben.

Anmerkungen:

- ¹ Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 215.
- ² Ebd.

- ³ Ebd., S. 202-204.
- ⁴ Ebd., S. 202: „Man kann deshalb nicht einfach sagen, dass der Dokumentarfilm Tatsachen abbildet. Er fotografiert einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei, z.T. gegeneinanderlaufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang. Alle übrigen möglichen Tatsachen und Tatsachenzusammenhänge werden ausgegrenzt.“
- ⁵ Negt, Oskar/Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 70.
- ⁶ Ebd., S. 45 f.
- ⁷ Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, S. 222.
- ⁸ Ebd.: „Reduktion und Konstruktion, beides Herstellungsweisen von »Szenen«, sind mögliche künstlerische Ausdrucksformen, sie sind aber auch Realformen, mit denen Geschichte Menschen für ihren Real-Roman zuschneidet.“
- ⁹ Negt/Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung*, S. 69 f.
- ¹⁰ Ebd., S. 68 und S. 72 f.
- ¹¹ Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, S. 208.
- ¹² „Gespräch mit Alexander Kluge. Über *Die Patriotin*, Geschichte und Filmarbeit“. In: *Filmkritik*, Heft 11 (1979), S. 503-520, hier: S. 511. Vgl. ebd., S. 512: „Dies alles sind recht unbestechliche, kritische Instanzen, von denen her ich jede Realität in Zweifel ziehen kann.“
- ¹³ Negt/Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung*, S. 55. Siehe auch S. 67.
- ¹⁴ Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, S. 244.
- ¹⁵ Ebd., S.216 f.
- ¹⁶ Ebd., S.196.
- ¹⁷ Ebd., S. 218: „Dieses Vorfinden [der gegenständlichen Situation, P.R.] setzt ja bereits analytische und synthetische Arbeit voraus, sonst findet man gar nichts. Diese Finden ist aktiv, weil es durch das Weglassen des Übrigen bestimmt ist. Es wird »herausgeätzt«.“
- ¹⁸ „Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Gespräch mit Alexander Kluge“. In: *Filmkritik*, Heft 6 (1974), S. 279-283, hier: S. 282: „Das ist eine grundsätzlich *passive* Haltung gegenüber den Darstellern und gegenüber den Zuschauern. Also der Film muß eine Passivität einhalten, damit im Kopf des Zuschauers Aktivität entstehen kann.“
- ¹⁹ Alexander Kluge über *Deutschland im Herbst* in „Gespräch mit Alexander Kluge. Über *Die Patriotin*, Geschichte und Filmarbeit“, S. 520: „Man mußte die ganze Subjektivität der anderen akzeptieren bis zu der Grenze, wo irgendeiner was probierte, das alle anderen nicht billigen würden.“
- ²⁰ „Gespräch mit Alexander Kluge. Über *Die Patriotin*, Geschichte und Filmarbeit“, a.a.O., S. 512.
- ²¹ Ebd., S. 510.
- ²² „Realismus ist anstrengend. Christel Buschmann sprach mit Alexander Kluge über Filmen, Protest und Gegenproduktion“. In: *KONKRET*, Heft 8 (1977), S. 41. Vgl. Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, S. 208: „[...] die Produktivkraft Kino kann nur gemeinsam mit den Wahrnehmungskräften der Zuschauer entfaltet werden“. Sowie ebd., S. 219 f.
- ²³ Negt, Oskar/Alexander Kluge: *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 109-111.
- ²⁴ Kluge, Alexander: *Die Macht der Gefühle*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1984, S. 213.
- ²⁵ Kluge: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin*, S. 172.
- ²⁶ Ebd., S.179.
- ²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ *Hunger nach Sinn* (WDR 1995, Maximiliane Mainka). Zitiert auch in *Geschichte und Eigensinn*, S. 132, Fußn. 42: „Einer ist *wirklich* durch sein Verhalten und durch die Bestimmtheit seiner Verhältnisse, nicht durch seine Reden oder Gedanken. »Sehend, wie einer sitzt, interessiert mich nicht, was er denkt.« (Bert Brecht).“

³⁰ Deuber-Mankowsky, Astrid/Giaco Schiesser: „In der Echtzeit der Gefühle. Gespräch mit Alexander Kluge“. In: Christian Schulte (Hrsg.): *Die Schrift an der Wand. Alexander Kluge: Rohstoffe und Materialien*. Osnabrück: Rasch 2000, S. 361-369, hier: S. 364.

³¹ Vgl. hierzu bereits die Charakterisierung Gabi Teicherts im Presseheft zu *Die Patriotin*: „Die Geschichtslehrerin Gabi Teichert [...] nannte als ihre größte Schwierigkeit (denn praktische Kampfeslust fehlt ihr nicht): daß sie Geschichte *hören* muß, irgendwer muß dasitzen, oder vor ihr stehen, und ihr etwas erzählen. Sie kann aus Kleingedrucktem in dicken Büchern keine Geschichte entnehmen. Vielmehr müssen Tonfall, Sitzhaltung, Beziehung einer Person zu dem Gesagten und zu ihr hinzutreten. Hieraus zieht sie Rückschlüsse auf die Historie. Sozusagen muß sie in Gesellschaft sein, wenn sie mit Geschichte umgeht.“ Zitiert nach *Filmkritik* 11 (1979), S. 504.

³² Vgl. „Gespräche mit Alexander Kluge“. In: *Filmkritik* 12 (1976), S.562-600, hier: S.573: „Die Ästhetik nicht aus dem Form-Inhalt-Problem ableiten, denn Form und Inhalt führen Krieg miteinander, wenn sie gut sind, radikal sind, Form und Inhalt hat einen dritten Rückbezug und das ist der daniederliegende Rohstoff an Interessen, Wünschen, Verarbeitung dieser Interessen und objektive Verhältnisse, die man filmen kann.“

Kerstin Volland

***The Straight Story* als postmodernes Kino der Zeit**

1999 überraschte David Lynch sein Publikum mit *The Straight Story*: Keine lynch-typischen Verwirrspiele, keine bedrohlichen Wahnvorstellungen, kein Orientierungsverlust in labyrinthischen Erzählkonstruktionen. Stattdessen schildert der Film in ruhigem Rhythmus und langen Einstellungen die Geschichte eines alten Mannes, der sich auf den Weg macht, um ein letztes Mal seinen Bruder zu besuchen – das ist alles.

Zugegeben: Ausgerechnet Lynchs Hommage an das große Erzählkino Hollywoods als Spielart des postmodernen¹ Kinos zu behandeln mag auf den ersten Blick abwegig anmuten. Ich möchte es dennoch wagen. Dabei ist mir nicht daran gelegen *The Straight Story* auf einen Katalog postmoderner Stilmerkmale (wie Mehrdeutigkeit, Zitierfreudigkeit, Selbstreferenz etc.) hin zu überprüfen. Mein Interesse konzentriert sich ausschließlich auf einen Faktor, der allerdings grundlegend für das filmische Erzählen ist: Die Zeit. Ausgehend von der Untersuchung seiner temporalen Strukturen soll Lynchs Film als postmodernes Kino der Zeit bestimmt werden. Unter einem solchen ist ein Kino zu verstehen, in dem das Phänomen der Zeit der Reflexion ausgesetzt wird und dessen Zeitfiguren Parallelen zur postmodernen Zeitphilosophie aufweisen. Aufgrund der hier zu beobachtenden Analogien eröffnet sich die Möglichkeit, mit Hilfe der philosophischen Ansätze die filmischen Zeit-Inszenierungen sprachlich zu fassen. So wird *The Straight Story* nicht als Illustration der vorangestellten Theorie begriffen, sondern die Theorie als Annäherungs- und Beschreibungsmittel hinsichtlich des Films genutzt.

*

Nach und nach haben die hartnäckigen Klischees und Vorurteile im Bannkreis der Postmoderne zu einer Art pawlowschem Reflex geführt. Man ist darauf konditioniert worden, beim Stichwort ‚postmodern‘ Destruktionen aller Art zu assoziieren: Die Auflösung von Sinn und Bedeutung, die Zersetzung von Subjektivität und Identität oder auch das Ende von Geschichte und die Destruktion von Zeit. Letztere fallen laut pessimistischer Diagnosen der Geschwindigkeit medialer Informationsverbreitung zum Opfer. Deren Tendenz zur Gleichzeitigkeit zerstört geschichtliche Zeitlichkeitsstrukturen, indem sie den Dingen Dauer und Folge raubt. Obwohl solche apokalyptischen Visionen, wie sie beispielsweise bei Paul Virilio oder Jean Baudrillard zu finden sind, treffender als posthistorisch denn als postmodern zu bezeichnen wären, haben sie dem Schlagwort vom postmodernen Zeitverlust zur Popularität verholfen und den Blick auf differenziertere Positionen verstellt. In postmodernen Zeitkonzeptionen, z.B. Jean-François Lyotards, Gil-

les Deleuzes, Jacques Derridas oder Richard Rortys, wird nicht das Ende von Zeitigungsstrukturen schlechthin behauptet. Sie greifen eine Tradition auf, die sich kritisch gegen die Dominanz *einer* spezifischen Zeitauffassung wendet: Die Vorstellung einer linear fortschreitenden Zeit, die durch eine simple Sukzession von Jetztpunkten charakterisiert ist. An diesem Zeitpfeil orientiert sich für gewöhnlich auch das temporale Alltagsverständnis. Ganz selbstverständlich organisieren wir unsere Erfahrungen und Vorhaben in einem Nacheinander und unterwerfen damit die Dimensionen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dem Mechanismus der linearen Abfolge. Obendrein lässt sich der geradlinige Zeitverlauf leicht in messbare Abschnitte von Minuten, Stunden, Tagen etc. einteilen und bietet sich zur Objektivierung an. Die Objektivierung impliziert wiederum eine generalisierbare Gültigkeit, so dass die Annahme nicht fern liegt, die Zeitgerade erfasse das allgemeine Wesen der Zeit. Vereinfacht gesagt wendet sich postmoderne Zeitphilosophie gegen diese Aufwertung des Zeitpfeils zur universalen Grundstruktur von Zeit.

Zwar setzen die Zeitbetrachtungen Lyotards, Deleuzes, Derridas oder Rortys unterschiedliche Akzente, doch soll es an dieser Stelle genügen, diejenigen der vorgebrachten Aspekte und Kritikpunkte zu skizzieren, die für die anschließende Filmanalyse relevant sind. Eine wichtige Annahme postmoderner Theoriebildung besteht in der Unhintergebarkeit von Sprache, der zufolge Sinn, Wahrheit und Wirklichkeit von Zeichen konstituiert werden. Sie existieren für uns nur unter einer Beschreibung. Die antimetaphysische Einsicht in eine prinzipielle Zeichenabhängigkeit wird besonders konsequent von Rorty auf das Phänomen der Zeit übertragen: Zu ihrem Wesen können wir ebenso wenig vorstoßen, wie zu dem berühmten Ding an sich, weswegen sich auch philosophische Spekulationen über die Beschaffenheit von Temporalität letzten Endes als müßig erweisen. Der Zugang zur Zeit führt stets durch sprachliche Deskriptionen bzw. mediale Vermittlungen. Damit stellt sich die Zeit – genauer: die Zeitwahrnehmung – als Produkt sprachlicher Handlungen dar, das von dem angewandten Zeitvokabular abhängig ist.² Vor diesem Hintergrund erscheint es problematisch, eine temporale Grundform ausmachen zu wollen, da zahlreiche Beschreibungsvarianten und mit ihnen unterschiedliche Zeiterfahrungen denkbar sind. Demnach bildet der Zeitpfeil weder das wahre Wesen der Zeit ab noch spiegelt er die universale Struktur des Zeitgeschehens wider. Er liefert lediglich eine der Optionen, Zeit zu beschreiben. Aus postmoderner Perspektive verdankt sich die Impression einer kontinuierlichen Abfolge von Momenten nicht der Wahrnehmung einer zeitlichen Natur, sondern einem linearen Zeitvokabular. Die Idee der Zeitgeraden ist das Resultat eines medialen Effekts.

Aus mehrerlei Gründen wird an dem linearen Zeitvokabular Kritik geübt, unter anderem, weil es den irrigen Glauben an Augenblickspräsenz und Zeitkontrolle begünstigt. Wird Zeit als eine Linie aufeinanderfolgender, gleichförmiger Momente konzipiert, entsteht der Eindruck, man könne bei einem Jetztpunkt

ansetzen und von hier aus die temporalen Bezüge durch ein überschaubares Schema des ‚vorher – nachher‘ ordnen. Derrida wie Lyotard wenden dagegen ein, dass es sich bei dem ‚Jetzt‘ um eine Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft handelt, die sich permanent verschiebt und jeglichem Zugriff entgleitet: Das ‚Jetzt‘ ist nicht präsent. Es kann daher nicht als Fixpunkt dienen, von dem aus sich zeitliche Relationen stabil konstruieren und unter Kontrolle bringen ließen.³ Wenn sich Zeit aber verlässlichen Ordnungsgefügen entzieht, steht das Unternehmen in Frage, das lineare Zeitmuster zu objektivieren und die Zeit dem Diktat von Minuten, Stunden und Tagen zu unterwerfen. Zur Verdeutlichung, welche Aussagekraft eine temporale Maßeinheit besitzt, genügt es, sich vor Augen zu führen, wie lange zwei Stunden im Wartezimmer eines Arztes im Vergleich zu einem spannenden Kinofilm dauern. Die Objektivierung der Zeit geht zu Lasten des subjektiven Zeiterlebens, womit ein weiterer Nachteil des linearen Zeitmusters zu Tage tritt: Die Abstraktion von der subjektiven Qualität der temporalen Erfahrung. Indem die Art der Zeitbeschreibung die Zeiterfahrung figuriert, beeinflusst sie auch Qualität wie Intensität der Zeitempfindung und misst dem einzelnen Augenblick einen bestimmten Grad an Bedeutung zu. Die potenzielle Außerordentlichkeit jedes einzelnen Moments – sei es, weil er sich durch eine hohe Entscheidungsdichte auszeichnet oder einen Erinnerungs- und Assoziationsquell bildet – wird von der Darstellung der Zeit als einer Sukzession gleichförmiger Momente jedoch übergangen. Das lineare Zeitvokabular ebnet die Singularität und individuell unterschiedliche Bedeutsamkeit des Augenblicks ein und führt so zu einer Entintensivierung und Entindividualisierung des Zeiterlebens.

Auf der einen Seite ermöglicht das lineare Muster die Vergleichbarkeit von Zeiteinschätzungen und temporale Orientierung. Auf der anderen Seite aber nährt es die Illusion von Augenblickspräsenz und Zeitkontrolle und abstrahiert von der individuellen Eigenart der Zeiterfahrung. Aus diesen Gründen bemühen sich Autoren wie Deleuze, Derrida und Lyotard um Alternativen zur linearen Zeitkonzeption. Tendenziell werden ‚Zeitgewebe‘ bevorzugt, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht aufeinanderfolgen, sondern in einer dynamischen Wechselbeziehung zueinander stehen.⁴ Im Kontrast zum Zeitpfeil lässt sich ein bewegliches Netzwerk weder in stabile Ordnungsmuster pressen und kontrollieren noch lassen sich die in ihm geknüpften zeitlichen Bezüge verallgemeinern: es ist subjektiv gefärbt.

Folgendes ist als kleinster gemeinsamer Nenner postmoderner Zeitbetrachtungen festzuhalten: Die subjektive Zeitempfindung wird gegenüber der objektiven Zeitkontrolle gestärkt. An die Stelle einer verallgemeinerbaren Einheitsform von Zeit treten die Pluralisierung und Individualisierung von Zeitvokabularen und -horizonten. Mit dieser Offenheit für eine Vielfalt von Zeitbeschreibungen wendet sich postmoderne Zeitphilosophie nicht nur gegen die Herrschaft des Zeitpfeils, sondern auch gegen die posthistorische These vom Zeitverlust. Schließlich wird auch mit der Vernichtung von Zeit und Geschichte ein neues – wenn auch nega-

tives – temporales Einheitsformat implementiert: Eine umfassende Nicht-Zeit. Diese Ansicht über eine totale Zerstörung von Zeitlichkeitsstrukturen wird jedoch von postmodernen Ansätzen nicht geteilt. Ihre Abkehr von einer einheitlichen Zeitgestalt ist nicht gleichbedeutend mit dem posthistorischen Ende von Zeit und Geschichte überhaupt, sondern führt zu einer Vervielfältigung von Zeitmodellen.

*

Unter Bezugnahme auf die dargelegten Merkmale postmoderner Zeitphilosophie sollen nun zwei entscheidende Aspekte der Zeit-Inszenierung in *The Straight Story* herausgearbeitet werden: 1. Im Unterschied zum Erzählkino Hollywoods präsentiert *The Straight Story* das Zeitkontinuum nicht als Wesen der Zeit, sondern als mediales Konstrukt. 2. Die vordergründige Logik des Zeitpfeils wird durch die Dynamik eines individuellen Zeitgewebes ergänzt.

Zu Punkt eins: Zwar ließen sich zahlreiche Aspekte anführen, doch sticht *The Straight Story* vor allem durch ihre ‚Straightness‘ aus Lynchs Œuvre hervor. Nicht die in bizarren narrativen Gefügen gefährdete Suche nach dem eigenen Ich steht im Mittelpunkt des Films (wie z.B. in *Twin Peaks*, *Lost Highway* oder *Mulholland Drive*), sondern ein alter Mann, der am Abend seines Lebens zu einem verloren geglaubten Menschen wie zu sich selbst findet – die verschlungenen Erzählstrukturen weichen dem geraden Weg von Alvin Straight. Dieser erhält die Nachricht, dass sein Bruder Lyle einen Schlaganfall erlitten hat und macht sich auf die lange langsame Reise von Iowa nach Wisconsin, um sich mit dem entzweiten Bruder zu versöhnen. In rund 6 Wochen durchmisst Alvin die Landschaft des nördlichen Amerikas auf seinem skurrilen Gefährt. Dabei verbinden sich Raum und Zeit – wie könnte es in einem Road Movie anders sein – zur Zeit der Bewegung. Zwischen Laurens und Mt. Zion liegt die Straße wie eine Zeitgerade, auf der Alvin seinem Ziel entgegenfährt und auf der sich ein Ereignis an das andere reiht. Dabei spart der Film Vorgriffe auf die Zukunft ebenso aus wie Rückblenden. Alvins Erinnerungen haben ihren Ort in seinen Gesprächen, visualisiert und einmontiert werden sie nicht. Die Film-Erzählung nutzt also allein den Modus des Präsens und zeichnet sich aus durch das ununterbrochene Nacheinander gegenwärtiger Ereignisse.

Mit dieser geradlinigen narrativen Struktur spielt *The Straight Story* offenkundig auf das klassische Erzählkino Hollywoods an. Ebenso wie dieses trägt auch Lynchs Film einer Zeitgeraden Rechnung und übersetzt sie in ein lineares, chronologisches Muster der Narration, das die temporale Alltagsauffassung fort-schreibt. Doch wäre es voreilig anzunehmen, *The Straight Story* visiere bloß die Übereinstimmung mit der Wahrnehmungsrealität bzw. dem filmischen Realismus im Sinne des Erzählkinos an. Letzteres imitiert die Gesetzmäßigkeiten der gewohnten Wahrnehmung mit dem Ziel, eine Illusion der Realität hervorzurufen. Um sie nicht zu gefährden, wird jeglicher Hinweis darauf, dass die diegetische

Welt ein mit film- und erzähltechnischen Mitteln konstruierter künstlicher Raum ist, vermieden. Hinsichtlich der Handhabung des Zeitfaktors impliziert dieses Vorgehen den Versuch, einem alltäglichen Zeitverständnis möglichst nahe zu kommen und einen gleichsam naturgetreuen Zeitfluss zu erzeugen. Das realistische Erzählkino muss also die Kontinuität des Geschehens sicherstellen und zugleich die kontinuierkeitsstiftenden Mittel kaschieren. Folglich gerät der lineare Zeitverlauf nicht als etwas durch das Medium Gestaltetes in den Blick, sondern als natürliche Gegebenheit, die der Film lediglich nachzeichnet.

Zwar orientiert sich auch *The Straight Story* an der Idee der Zeitgeraden, doch anders als im realistischen Erzählkino wird sie hier als Produkt der filmischen Inszenierung gekennzeichnet. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass die Zeitgerade aus postmoderner Sicht nicht als Repräsentation des wahren Wesens der Zeit, sondern als ein mögliches Zeitvokabular verstanden wird, welches die Zeiterfahrung entsprechend konturiert. Als realitätstreu oder natürlich kann von dieser Warte aus nur etwas erscheinen, dessen sprachliche bzw. mediale Konstruktion zur Gewohnheit wurde und deswegen in Vergessenheit geriet – anders ausgedrückt: Weil der Gebrauch des linearen Zeitvokabulars uns in Fleisch und Blut übergegangen ist, erachten wir eine temporale Folge nicht mehr als Ergebnis einer spezifischen Zeitbeschreibung, sondern als wesenhafte Ordnung der Zeit.

Wie aber gelingt es Filmen, die Selbstverständlichkeit des Zeitkontinuums zu durchbrechen und seinen Konstruktcharakter erneut sichtbar zu machen? Eine gerade von Lynch mit Vorliebe praktizierte Strategie hebt die kontinuierliche Zeitfolge durch Brüche, Sprünge, Schleifen oder Déjà-vus aus den Angeln (wie beispielsweise in *Lost Highway* oder *Mulholland Drive*). In diesem Fall wird das Zeitkontinuum auffällig, weil es vom Film nicht mehr hergestellt wird. Eine andere Option, den künstlichen Charakter der Zeitgeraden zu erhellen, besteht darin, sie zu überzeichnen. Diesen Weg schlägt Lynch mit *The Straight Story* ein. Die lineare Erzählweise des Films wirkt schon deswegen außergewöhnlich, da wir von seinem Regisseur erfahrungsgemäß Irrwege und undurchschaubare Verstrickungen erwarten würden. Eindringlich aber gerät die geradlinige Entwicklung des Geschehens, weil sie ausnahmslos eingehalten wird. Neben Vor- und Rückblenden verzichtet *The Straight Story* auch auf Abschweifungen, Nebenhandlungen oder Handlungsverkreuzungen. Der Film beschränkt sich auf einen Erzählstrang, welcher sich durch eine strikte Chronologie der Ereignisse auszeichnet. Selbst Alvins Reisebekanntschaften, die zugleich unterschiedliche Daseinsphasen verkörpern, sind den Abschnitten eines Lebenslaufs entsprechend geordnet. So lässt sich der Filmtitel durchaus programmatisch lesen: *The Straight Story* könnte gerader nicht sein – ihr Verlauf gleicht den schnurgeraden Straßen und Ackerfurchen, die die Eingangssequenz sinnbildhaft vorausschickt. *The Straight Story* ist, wie Peter Körte es in einer Kritik formuliert, „so straight [...], dass sie einem mitunter schon wieder surreal erscheint.“⁴⁵ Die Überzeichnung der

Zeitgeraden entzieht ihr ihren vermeintlich natürlichen Charakter und hebt die Gemachtheit des temporalen Nacheinanders zu Bewusstsein, das uns im Alltag zur unhinterfragten Ordnung der Dinge geworden ist. Die zeitliche Linearität wird als Effekt des filmischen Zeitvokabulars ausgewiesen, vermittels dessen *The Straight Story* die Zeitwahrnehmung des Betrachters strukturiert. Die Intensität der evozierten Zeiterfahrung hingegen steigert der Film durch einen ruhigen Erzählrhythmus, gemächliches Tempo, bedächtige Kameraschwenks und lange Einstellungen. Kraft der so erzeugten Langsamkeit wird Zeit eindringlich spürbar und ein Zugang zur sinnlichen Dimension von Temporalität erschlossen. Dazu tragen insbesondere die ‚extreme long shots‘ des Indian Summer bei, in denen sich nichts weiter ereignet als Zeit. Aus eben diesem Grund vermögen sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Komposition und Schönheit der Panoramaeinstellungen selbst zu konzentrieren. Zu ihrer Charakterisierung lassen sich Deleuzes Begriff des Zeit-Bildes sowie daran anschließende Überlegungen Lyotards zu rein deskriptiven Filmbildern in Betracht ziehen. Deleuze wie auch Lyotard befassen sich mit Einstellungen, die aus dem zeitlichen Fluss des Films hervortreten, sich verselbständigen und nicht mehr darin aufgehen, die Narration zu transportieren, wodurch die Aufmerksamkeit des Betrachters von der Story auf das Phänomen der Zeit sowie das Filmbild selbst gelenkt wird.⁶ Dementsprechend fungieren die Landschaftsaufnahmen in *The Straight Story* als Zeit-Bilder, die dem Zuschauer Raum für nachhaltige Wahrnehmungseindrücke geben, indem sie das Interesse vom Fortgang der Geschichte abziehen. Auf diese Weise treten zwei elementare Bestandteile von Film überhaupt in den Vordergrund: Zeit und Bilder. So unterscheidet sich Lynchs Film vom realistischen Erzählkino nicht nur, indem er das Selbstverständnis alltäglicher Zeitvorstellung aufhebt und den Konstruktcharakter der Zeitgeraden unterstreicht, sondern weil er den Konstruktcharakter der Filmwelt generell enthüllt und ihre entscheidenden Komponenten ins Licht setzt. Im Gegensatz zum filmischen Realismus strebt *The Straight Story* nicht nach Reproduktion der Wahrnehmungswirklichkeit, sondern nach Reflexion seiner filmischen Gestaltungsweisen.

Die Übertreibung der Linearität bildet ein prägnantes Merkmal der Zeit-Darstellung in *The Straight Story*. Darüber hinaus wird – ich komme zum zweiten Punkt der Filmbetrachtung – eine temporale Gegenbewegung zum Zeitpfeil initiiert, die sich anhand der postmodernen Tendenz zur Individualisierung und Subjektivierung von Zeithorizonten erörtern lässt. Mittels narrativer Geradheit erweckt Lynchs Film den Eindruck einer linear fortschreitenden Zeit. Dabei begünstigen die eingestreuten Daten, Jahreszahlen, und Streckenangaben die Annahme, der entworfene Zeitverlauf sei objektivierbar. Diesem Anspruch auf Allgemeingültigkeit wirkt der Film aber zugleich entgegen, indem er die lineare Zeitlogik der Reise mit Alvin Straights unverwechselbarer Biografie verquickt und dadurch individuell tönt: In den abendlichen Gesprächen beim Lagerfeuer am Ende einer jeden Reiseetappe lässt Alvin eine Station seines Lebens Revue

passieren, so dass die Fahrt von Iowa nach Wisconsin zur Schilderung seines Lebenswegs gerät. Auf dessen singulären Charakter verweist Alvin wiederholt, indem er stur darauf beharrt diesen Weg auf *seine* Weise gehen zu müssen. Der Film lädt die beschriebene Zeitgerade mit persönlicher Bedeutung auf und legt es nahe, sie speziell auf den Protagonisten zu beziehen. Sie erscheint als Alvins Zeitvokabular, durch das der Rückblick auf sein Dasein geformt und seine Zeiterfahrung geprägt wird. Somit tritt das lineare Muster nicht länger als universales Zeitformat auf den Plan, sondern als konkrete Eigenzeit – der objektive Zeitpfeil wird individuell eingefärbt und in einen singulären Zeithorizont verwandelt.

Ferner erscheint die Zeitgerade nicht als die einzige Konzeption, die Alvins Zeitempfindung gestaltet. Neben dem linearen Vokabular führt der Film eine Zeitbeschreibung ein, der zufolge die offenkundige Logik des Nacheinanders durch eine Gleichzeitigkeit der Zeitdimensionen konterkariert wird. Im Kontrast zum temporalen Alltagsverständnis werden Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht der Gesetzmäßigkeit des linearen Musters unterstellt, sondern entfalten ihre eigene Dynamik: Anstatt aufeinander zu folgen sind sie in einem wechselseitigen Zusammenhang verwoben, in dem mit einer Dimension stets auch die anderen aufscheinen. Um das Gespinnst zeitlicher Relationen zu entzerren, soll zunächst ein Blick auf die Dimension der Zukunft erfolgen.

The Straight Story erzählt die Geschichte eines alten Menschen. Alvin ist bereits ein betagter Herr, der, wie aus den Ermahnungen seines Arztes spricht, wahrscheinlich kein viel längeres Leben mehr zu erwarten hat. Seine Fahrt durch das herbstliche Amerika lässt sich damit sowohl als Lebensweg, wie auch als letzte Reise interpretieren, an deren Ziel der Tod zu erahnen ist. Bestätigt wird diese Lesart durch Alvins Hinweise auf die Notwendigkeit, seinen Weg *alleine* gehen zu müssen ebenso wie durch die Menschen, denen er auf seiner Fahrt begegnet: Je länger er unterwegs ist, desto älter werden sie, so dass Alvin mit jeder Reisebekanntschaft dem Ende des Lebensweges etwas näher rückt. Bezeichnenderweise überquert er auf seiner letzten Etappe einen Fluss, um sein Nachtlager auf einem Friedhof aufzuschlagen. Die Orientierung an der Zukunft, die sich neben dem vordergründigen Telos der Reise – dem Wiedersehen mit Lyle – auch auf Alvins Ende richtet, deckt sich problemlos mit der Konzeption einer linear fortschreitenden Zeit. Doch nimmt das Gewicht der Vergangenheit im Verlauf des Films zu und kehrt die Richtung des Zeitpfeils um: Alvin schaut nicht mehr voraus auf das Ziel der Fahrt, sondern zunehmend zurück auf das verbrachte Leben. Bei diesem Rückblick spart der Film Rückblenden aus und schildert Alvins Geschichte durchgängig im Präsens. Dennoch lässt sich *The Straight Story* nicht auf die Dimension der Gegenwart reduzieren, denn ihr unterliegt eine Vergangenheit, welche in Unterhaltungen heraufbeschworen wird und in Alvins lebhaften Erinnerungen anwesend ist. So erscheint Zeit nicht als ein Strom, der vorüberzieht, sondern als etwas, das sich ansammelt und ablagert – die Rückschau auf das Leben bringt die Progression der Zeit gleichsam zum Stocken. Die Erinnerungen häufen

die Last der Geschichte an und sedimentieren die Zeit. In diesem Schichtwerk von Erlebnissen und Erfahrungen koexistiert die Vergangenheit mit der Gegenwart und kann Alvin jederzeit vor das geistige Auge treten. Doch die Vergangenheit ist zugleich präsent und apräsent. Sie ist gleichermaßen anwesend wie unwiederbringlich, denn obwohl sie in den Erinnerungen gegenwärtig ist, vermögen Erinnerungsbilder ebenso wenig wie die eingestreuten Daten die Zeit zu bannen. Stattdessen werden gerade vor dem Hintergrund der Erinnerungen die Unmöglichkeit den Augenblick zu fixieren und das unaufhaltsame Verstreichen von Zeit fühlbar. Laut Alvin ist die Erinnerung an die Jugend die schwerste Bürde des Alters. Auch in seinen Kriegserinnerungen sind die Gesichter der gefallenen Kameraden noch immer jung und es schmerzt Alvin, dass ihre verlorenen Jahre sich mehren, je älter er wird. Doch gemahnt die wachsende Zeitspanne zwischen Erinnerungsbild und Erinnerungsakt Alvin wohl auch an die Vergänglichkeit von Zeit im allgemeinen und an die eigene Vergänglichkeit im besonderen, womit sich der Blick wieder gen Zukunft wendet. Die im Gedächtnis aufbewahrte Zeit gerät zum Gradmesser menschlicher Zeitlichkeit und Endlichkeit. Paradoxaerweise setzt also der Anschein stillgestellter Zeit die zeitliche Dynamik in Gang: Die Zukunft wird eingeholt durch die Vergegenwärtigung des Vergangenen, so dass sich die drei Zeitdimensionen in einem assoziativem, individuell geprägten Netzwerk miteinander verbinden.

Lynch eröffnet in *The Straight Story* einen Raum subjektiver Zeiterfahrung und lässt spüren, dass Zeit mehr ist als die chronologische Abfolge von Ereignissen. Der vordergründige Mechanismus der Sukzession wird durch ein subjektives Zeiterlebnis dekonstruiert, in dem sich das Geschehen zugleich in die Zukunft und in die Vergangenheit entwickelt. Damit fängt der Film eine temporale Doppelbewegung ein, die durch das Modell des Zeitpfeils nicht mehr erfasst wird. Dem untergründigen, komplexen Zusammenspiel der Zeiten in *The Straight Story* kommt die postmoderne Konzeption subjektiver Zeitgewebe deutlich näher.

*

Das temporale Gefüge von *The Straight Story* stellt sich keineswegs als so eindeutig dar, wie ein erster Eindruck glauben machen könnte, demzufolge der Film in klassischer Weise eine objektivierbare Zeitgerade zu repräsentieren scheint. Denn bei genauerer Betrachtung tritt eine Zeit-Inszenierung zu Tage, deren Charakteristika sich mit Hilfe zentraler Termini postmoderner Zeitphilosophie resümieren lassen: *The Straight Story* kennzeichnet die Zeitgerade als ‚Zeitvokabular‘, ‚individualisiert‘ sie und dehnt sie in ein ‚subjektiv geprägtes Zeitgewebe‘ auf. Es wird ein ‚konkreter Zeithorizont‘ entworfen, dessen Strukturen – nicht zuletzt durch das Mittel der Langsamkeit – der bewussten Wahrnehmung ausgesetzt werden. Damit lässt sich *The Straight Story* als postmodernes Kino der Zeit bestimmen, das konträr zu posthistorischen Theoremen nicht der Vernichtung von

Zeit und Geschichte das Wort redet, sondern Zeit zu einem Hauptthema des Films erklärt. Ein postmodernes Kino der Zeit ist keines, das Zeit zerstört, sondern eines, das Zeit reflektiert und sinnlich erfahrbar macht. In letzterem Punkt reicht die Leistung entsprechender Filme auch über zeitphilosophische Ansätze hinaus: Die Theorie liefert Analysen und Deskriptionen temporaler Strukturen auf einer abstrakten Ebene, Filme aber fungieren zudem als Medium der Zeitgestaltung und formen die spezifische Zeiterfahrung ihres Publikums. Filme leisten eine Versinnlichung der Zeit – in ihnen wird die Zeit zum Erlebnis.

Ich möchte meine Ausführungen schließen mit einem Plädoyer für die notwendige Präzisierung der Bezeichnung ‚postmodern‘ im Bereich der Filmästhetik. Da die Zeit eine Rahmenbedingung des filmischen Erzählens liefert, lässt sich die Explizierung des Zeitgefüges seitens des Films als Indiz medialer Selbstreflexion werten. Diese wiederum ist signifikant für das postmoderne Kino, das narrative wie ästhetische Verfahrensmodi exponiert und damit den selbstreflexiven Gestus des modernen Kinos weiterführt. Entgegen einem langlebigen Missverständnis begründen postmoderne Filme keine neue Filmepoche, sondern sind als kritische Einlassung im modernen Kino selbst zu situieren, mit dessen Eigenart sie sich auseinandersetzen und dessen Spektrum sie erweitern: Während sich in modernen Filmen die Bewusstmachung filmischer Konventionen primär in dem Bruch mit klassischen Vorgaben artikuliert, kennen postmoderne Filme – wie *The Straight Story* zeigt – auch den expressiven Nachvollzug traditioneller Muster. Beide Varianten werden im postmodernen Kino begleitet durch eine reflexive Haltung, die das Abdriften in Destruktionen aller Art und pure Beliebigkeit auf der einen sowie fantasielose Reproduktionen und selbstgenügsames Zitieren auf der anderen Seite verhindert. Somit trennt das Merkmal der Reflexion das postmoderne Kino im präzisen Sinne von der Spreu seiner diffusen Ausprägungen.

Anmerkungen:

- ¹ Mein Verständnis von Postmoderne folgt Wolfgang Welschs Definition der Postmoderne als „exoterische Alltagsform der einst esoterischen Moderne.“ (Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag 1997, S. 83.)
- ² Vgl. Sandbothe, Mike. „Mediale Zeiten. Zur Veränderung unserer Zeiterfahrung durch die elektronischen Medien“. In: Eckhard Hammel (Hg.): *Synthetische Welten. Kunst, Künstlichkeit und Kommunikationsmedien*. Essen: Blaue Eule 1996, S.133 - 156.
- ³ Vgl. Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 116 ff. „Man glaubt von der Gegenwart (dem Präsens) aus die Zeit denken zu können, indem man die umgekehrte Notwendigkeit, die Gegenwart von der Zeit aus als *Differenz [sprich das Jetzt als Effekt der différance – K.V.] zu denken, ausschaltet.“ (Ebd., S. 285). Vgl. auch Lyotard, Jean-François. *Der Widerstreit*. München: Wilhelm Fink Verlag 1887, S. 128 ff.
- ⁴ „Als Ursprung der Erfahrung des Raumes und der Zeit macht es die Schrift, das Gewebe der Spur, möglich, dass sich die Differenz zwischen Raum und Zeit artikuliert und als solche in

der Einheit der Erfahrung erscheint.“ (Derrida: *Grammatologie*, S. 114.). Während Derrida Zeit als Effekt einer grammatologischen Struktur versteht, rekurriert Deleuze in seiner Theorie des Zeit-Bildes auf Henri Bergsons Begriff der Dauer. In beiden Fällen wird Zeit als dynamisches Gewebe entworfen, an das auch Lyotards Zeitkonzept des ‚Durchgangs‘ erinnert. Vgl. Lyotard, Jean-François: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Wien 2001, S. 69 ff.

- ⁵ Körte, Peter: „Ein Rasenmäher im Kornfeld“. In: *Frankfurter Rundschau*, 1. Dezember 1999.
- ⁶ Lyotard, Jean-François: „Idee eines souveränen Films“. In: Andreas Rost (Hg.): *Der zweite Atem des Kinos*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1996, S. 19 - 52. Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

Autorinnen und Autoren

Kayo Adachi-Rabe, geb. 1961, Dr. des., 1985 B.A.-Abschluss Germanistik an der Rikkyō-Universität Tokyo. 1993 M.A.-Abschluss Theaterwissenschaft/Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Seit 1997 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Japanologie an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2002 Promotion im Fach Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg mit dem Thema: „Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des *hors-champ*“.

Andreas Becker, geb. 1971, M.A., Medienwissenschaftler, derzeit Promotion an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main. Forschungsschwerpunkte: Zeittheorie, Medientheorie (Walter Benjamin, Alexander Kluge, Roman Ingarden), Geschichte der Medien. Publikationen zu E. Muybridge, A. Kluge, Geschichte der Zeitraffung im Film.

Annette Deeken, Dr. phil., Filmemacherin, 1983-93 Film- und Fernsehredakteurin der *FAZ*, seit 1995 Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Universität Trier, Medienwissenschaft; Veröff. zur visuellen Kultur und Medienästhetik. Habilitation 2000 mit einer Arbeit über die Ästhetik des Reisefilms. Aktuelle Mitarbeit im DFG-Projekt „Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland 1895-1918“.

Oliver Demny, Dr. phil., arbeitet zu (Anti)Rassismus-Theorien, den USA und visueller Kultur, Veröffentlichungen: *Die Wut des Panthers*, *Die Geschichte der Black Panther Party*, *Schwarzer Widerstand in den USA*, Münster: Unrast 2000 (3. überarbeitete Auflage), *Rassismus in den USA*, *Historie und Analyse einer Rassenkonstruktion*, Münster: Unrast 2001.

Katja Franz, M.A. der Medienwissenschaft und Sprecherzieherin (DGSS), Stipendiatin der Stiftung der deutschen Wirtschaft. Dissertationsprojekt zu computer-vermittelter Kommunikation und Medienaneignung.

Simon Frisch, geb. 1969 in Erlangen. Studium der Kunst abgebrochen. Studium der angewandten Kulturwissenschaften in Hildesheim. Verschiedene Ausstellungen, Performance- und Filmprojekte (u.a. Dt. Schauspielhaus in Hamburg). Lehraufträge Filmtheorie und -praxis in Hildesheim. Promotion zur Geschichte und Historisierung der Nouvelle Vague. Lebt in Hamburg. Publikationen: Seit 2001 regelmäßig Rezensionen in *MEDIENwissenschaft*; Artikel „Sirenen“. In: Lutz Walther (Hg.): *Antike Mythen und ihre Rezeption*. Leipzig: Reclam, 2003. S. 229-236.

Lisa Gotto, geb. 1976, Studium der Theater-, Film- und Fernhswissenschaft, Germanistik und Anglistik in Bochum, Köln und Warwick. Magisterabschluss 2001. Seit 2001 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar. Veröffentlichung: *Vaterfiktionen. Zur Darstellung von Vaterfiguren im Hollywoodkino der 80er und 90er Jahre*. Stuttgart: ibidem 2001.

Evelin Haible, geb. 1975, Studium der Theater- und Medienwissenschaft an den Universitäten Erlangen und Caen (Frankreich) und seit 2000 Studentin der AV-Medienwissenschaft an der Hochschule für Film und Fernsehen Konrad Wolf in Potsdam, arbeitet an einer Diplomarbeit mit dem Thema „Narrative Strukturen und Spannungserleben im Film“.

- Ulf Heuner**, geb. 1966, Dr. phil., Studium der Theaterwissenschaft und Philosophie in Erlangen und Berlin, 1999 Promotion an der Universität Leipzig, Lehraufträge in Berlin, Bochum und Leipzig, aktuelle Schwerpunkte: Antikeninszenierungen, Fernsehshows, letzte Publikation: „Wir sprechen im Chor‘ – Das chorische Theater Wilhelm Leyhausens“. In: *Forum Modernes Theater*, 2/2002, Bd. 17, S. 115-125.
- Daniela Kloock**, Dr. phil., Medien- und Kulturwissenschaftlerin, Forschung und Lehre an der TU Berlin und HdK (Filminstitut). Buchpublikationen: *Medientheorien - eine Einführung*, zs. mit Angela Spahr, München: UTB W. Fink Verlag 2000², und: *Von der Schrift- zur Bildschirmkultur – Analyse aktueller Medientheorien*, Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess 2003².
- Stefan Neubacher**, Dipl. Soz., Geschäftsführer im Soziokulturellen Zentrum *Café Trauma*, Marburg. Verantwortlich für Außenvertretung, Haushaltswesen und Filmfestivalorganisation *OpenEyes* sowie kulturpolitische Veranstaltungen zum Themenbereich *Relevanz populärer Kultur*.
- Petra Missomelius**, zur Zeit wissenschaftliche Projektkoordinatorin der „Schule des Sehens“ – Teilprojekt „Einführung in die Filmanalyse“ an der Philipps-Universität Marburg. Magisterarbeit zur Analyse einer künstlerischen Arbeit auf CD-ROM. Der Beitrag stellt einen Einblick in die in Arbeit befindliche Dissertation dar, die sich mit Ästhetik und Narration digitaler Medien beschäftigt.
- Florian Mundhenke**, geb. 1976, M.A., studierte Neuere deutsche Literatur und Medien, Europäische Ethnologie und Amerikanistik in Marburg. Tätigkeiten als Redakteur für die Zeitschrift *MEDIENwissenschaft* und als Mitarbeiter bei *Radio X* in Frankfurt/M. Derzeit Promotion über ein filmphilosophisches Thema. Forschungsschwerpunkte: Zufall, Geschichtlichkeit und Identität als Problemkomplexe im Film, zeitgenössische Medientheorien.
- Peter Riedel**, geb. 1971, Dr. phil., studierte Neuere deutsche Literatur und Medien und Philosophie. Promotion 2001, seit Januar 2002 Wissenschaftlicher Assistent an der Philipps-Universität Marburg. Veröffentlichungen: *Pragmatik der Photographie. Eine Einführung in die Theorie des photographischen Realitätsbezuges*. Marburg: Tectum 2002.
- Kerstin Volland**, geb. 1973, Dipl. päd., Studium der Literaturwissenschaft, Psychologie und Medienpädagogik in Bielefeld, Arbeitsschwerpunkte sind poststrukturalistische und postmoderne Theorie sowie postmoderne Ästhetik und Filmästhetik, derzeit Dissertationsprojekt: „Das ästhetische Zusammenspiel von Zeit und Sinn in den Filmen David Lynchs“.

Das 16. Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium, das vom 24. bis 26. März 2003 in Marburg stattfand, wurde organisiert von: Sigrun Bohn, Petra Missomelius, Astrid Pohl, Burkhard Röwekamp, Peter Riedel, Matthias Steinle und Mathias Wierth-Heining.

Die Redaktion dankt der Organisatorin der Vorgängertagung (15. FFK in Paderborn, 2002) Andrea Nolte für die freundliche Überlassung des Style-Sheets und die gute Zusammenarbeit bei der Erstellung der Begleitbände.