media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Stephanie Großmann, Peter Klimczak u.a. (Hg.)

Medien - Texte – Kontexte. Beiträge des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums

2010

https://doi.org/10.25969/mediarep/14364

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Großmann, Stephanie; Klimczak, Peter (Hg.): *Medien - Texte – Kontexte. Beiträge des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg: Schüren 2010 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 22). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14364.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Medien – Texte – Kontexte

Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Bd. 22
ISSN 1867-3724

Stephanie Großmann/Peter Klimczak/(Hg.)

Medien – Texte – Kontexte

Dokumentation des 22. Film- und Fernseh-wissenschaftlichen Kolloquiums

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2010
Alle Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Umschlagfoto: Georg Slickers - http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Berlin-neukoelln_satellite-dishes_20050314_p1010596.jpg
Satz: Anja Kremzow
Druck: Majuskel Medienproduktion, Wetzlar
Printed in Germany
ISBN 978-3-89472-553-2

INHALT

Medien – Texte – Kontexte

Stephanie Großmann & Peter Klimczak
Editorial und Dank

Hans Krah
Grußwort

DARSTELLEN ~ MITTEILEN

Silke Martin
Die Manipulation und Differenz von Bild und Ton im cinéma vérité – Chronique d'un été (Chronik eines Sommers, 1961) 21

Claudia Triebe
Unentwegt bewegt – im ›Cabinet‹ des Peter Jackson
Emotionalisierung durch filmische Kompositionen fiktionaler Welten 32

Martina Weis
Forensik im Zeichen der Serie
Die Inszenierung von Wissenschaft in CSI 43

MEDIEN ~ KULTUREN

Alexander Gropper
Evangelikale und Medien in Brasilien
Der Fernsehsender *Rede Record* zwischen Proselytismus und Kommerz 56

Benedikt Kuhnen
»Attention fragile!«
Eine austauschtheoretische Analyse der gescheiterten Liebesbeziehungen im Film Nos enfants chéris (F 2003) 69

Laila Nissen
Paris, je t'aime
Konstruktion und Dekonstruktion des Parismythos im zeitgenössischen Film 87

Andreza André da Rocha
Sex, Samba und Karneval:
Die ethnozentrische Darstellung Brasiliens im amerikanischen Mainstream-Kino 101

NARRATION ~ NARRATOLOGIE

Steffen Hornung
Subjektive Erzählperspektive im Spielfilm
Über die Möglichkeiten und Grenzen, filmisches Erzählen an der Erlebensperspektive einer Figur zu orientieren 112

Oliver Schmidt
Zwischen Raumzeit und Spielraum
Anmerkungen zu Bachtins Chronotopos als Kategorie filmischer Analyse 127

Verena Schmöller
Die Wirklichkeit als Konstruktion?
Strategien und Funktionen von Perspektivierung im zeitgenössischen Spielfilm ... 141

RAF ~ DEUTSCHER HERBST

Christian Hißnauer
~~BILD~~ Die Stasi hat mitgeschossen!?
Eine Einleitung zur Aktualität der RAF im medialen Diskurs 156

Cordia Baumann
Die gute/böse RAF – Darstellungstendenzen der RAF im Spielfilm 159

Christian Hißnauer
Die politische Ästhetik der RAF:
Helden-Rhetorik und *Endkampf-Mythos* in der film- und fernsehspezifischen Erinnerung an den »Deutschen Herbst« 173

Julia Kloppenburg
Moral Panic in den Tagesthemen?
Zur Repräsentation der RAF 2007 192

TEXTSORTEN ~ MEDIENSORTEN

Michael Burg
›Costumes, Sheep and Country Houses‹
Der britische Heritage Film der achtziger und neunziger Jahre und sein Bild 203

Dennis Maciuszek
Erzählstrukturen im Filmgenre *Coming of Age* 215

Andreas Riemann
Die Funktionalisierung der Priesterfigur im *Bayerischen Heimatfilm* 229

René Schallegger
Negotiating Realities – A Brief Introduction to Role-playing games 241

Susie Trenka
Spike Lee und das Musical oder Das Ende des Entertainer-Syndroms 256

THEORIE ~ METHODOLOGIE

Markus Brunner
Vom Veralten eines gesellschaftskritischen Konzepts
Zur Ideologiekritik von Marx und Adorno und ihrem Potential
für eine aktuelle Medien- und Kulturwissenschaft 274

Lena Christolova
Biomorphismus und früher Film 285

Simon Frisch
Motivorientierte Perspektiven in der Filmgeschichte 298

Franziska Heller
Etwas wird sichtbar
Filmwissenschaftliche Überlegungen zum audiovisuellen Erbgut
im Digital Turn 315

Guido Kirsten
»It's evolution theory, baby«
Vorüberlegungen zu einer evolutionstheoretischen Filmhistoriographie 326

Tim Raupach
Zwischen Sein und Sollen:
Moderne Massenmedien als Agenturen sozialer Ordnung 340

Julia Zons & Hendrik Ziezold
Visualisierung des Aktiven
Beschreiben. Informieren. Anweisen. Annotieren. Interagieren. 356

TRANSFORMATIONEN ~ RELATIONEN

Sonja Czekaj
***Anschauliches* Nachdenken:**
mediale Selbstreflexion in Essayfilmen als sinnlich-konkrete Verfahren 373

Stefan Halft
Transformation, Hybridisierung und filmspezifische Codierung von Wissen in der Literaturverfilmung BLUEPRINT (D 2002/2003) 392

Andreas Jahn-Sudmann
How German Is It? – Die TV-Serie EIN HERZ UND EINE SEELE aus transnationaler Perspektive 413

Judith Riemer
Die Funktion des Übernatürlichen in Guillermo del Toros EL LABERINTO DEL FAUNO 423

Ingold Zeisberger
»Vom mythischen Kampf Gut gegen Böse, zu den Schrecken der Realität«
Ein Vergleich des Romans *Einer flog über das Kuckucksnest* von Ken Kesey mit der filmischen Adaption durch Milos Forman 434

VIDEOCLIP ~ MUSIKVIDEO

Daniel Hornuff
Wüstenfestung und Miniaturplanet
Über das Ende der Kulturkritik 448

Lisa Gotto
Vervielfältigen
Zum Pluralitätsprinzip des Videoclips 461

ANHANG

Abbildungsnachweise
Herausgeberin und Herausgeber
Autorinnen und Autoren
Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium: Index

EDITORIAL UND DANKSAGUNG

Angestoßen durch die Neuerungen des Vorgängerkolloquiums sowie der darauf einsetzenden Diskussion wies das 22. FFK einige Veränderungen auf. Dabei handelte es sich teils um von uns initiierte Änderungen, teils aber auch um an uns herangetragene Anregungen.

Im Gegensatz zum letzten FFK-Band nämlich, dem eine thematische Leitidee zugrunde gelegt wurde, verzichtet der vorliegende Band wieder explizit auf eine solche. Die Nachteile dieses Publikationsmodus sind uns und allen Teilnehmern bestens bekannt: eine thematische Heterogenität und damit (möglicherweise) verbunden eine geringere wissenschaftliche Qualität einzelner Beiträge, eine Nicht-Beachtung durch die wissenschaftliche Rezeption und – für den Verlag nicht unwichtig – ein geringeres Verkaufspotenzial.

Die Frage, ob diese Nachteile jedoch durch eine – ob nachträgliche oder vorzeitige – Themensetzung beseitigt werden können, hat uns zu folgenden Überlegungen geführt:

(1) Den Argumenten, dass zum einen eine thematische Heterogenität dazu führe, dass die einzelnen Bände und damit einhergehend auch die einzelnen Aufsätze auf weniger Interesse stoßen und zum anderen die thematische und methodische Fülle der Beiträge eine Kontrollierbarkeit ihrer Qualität in der heutzutage stark ausdifferenzierten Medien-Foschungslandschaft erschwere, setzen wir entgegen, dass gerade die bewusste thematische Offenheit sowohl bei den Vorträgen als auch bei der Publikation das Alleinstellungsmerkmal des FFKs ist. Die Autoren bekommen damit die Möglichkeit, genau über das zu schreiben, was sie wirklich interessiert und fasziniert. Den einzelnen Beiträgen haftet kein einengendes thematisches oder methodisches Korsett an, keine Verwässerung durch Passendmachen oder Hintrimmen des aktuellen individuellen Forschungsgegenstandes unter eine irgendwie geartete Vorgabe.

Aus dieser Perspektive stellt Heterogenität eben nicht einen Nachteil dar, sondern einen Vorteil, darf nicht negativ begriffen werden, sondern positiv – als thematische und geistige Offenheit und Freiheit – und damit als Chance. Die Tagungsbände in dieser Form sind damit prädestiniert für die Vorstellung neuer, innovativer Ideen und genau dies ist das Merkmal, das die Bände und die in ihnen

enthaltenen Beiträge von der Masse der anderen Publikationen im Bereich der Film-, Fernseh- und Medienwissenschaften abhebt. Sie verdienten daher durchaus Beachtung.

Ob ein kurzfristiges Erkaufen einer solchen durch thematische Homogenisierung nicht in Wahrheit einen Verlust darstellt, sollte daher gut bedacht werden. Darüber hinaus hat das 22. FFK gezeigt, dass sich Homogenität und Heterogenität nicht ausschließen müssen, sondern dass sich eine homogene Thematik durchaus in die heterogene Ausrichtung des FFKs einbinden lässt: Christian Hißnauer meldete nicht nur einen eigenen Vortrag an, sondern gleich ein ganzes Panel zu einem fest umrissenen Thema: RAF/Deutscher Herbst. Und in der vorliegenden Publikation wird dieser Schwerpunktsetzung durch eine thematische Einleitung von ihm dann auch editorisch Rechnung getragen.

Vielleicht liegt in einem solchen Beispiel eine Lösung, wie sich der Wunsch nach einer gewissen Homogenität zumindest partiell erfüllen lässt, ohne jedoch die Heterogenität aufzugeben, die sowohl für die Tagung als auch für die Publikation konstitutiven Charakter hat.

(2) Die Hoffnung, dass das Erscheinen eines Themen- anstatt eines Tagungsbandes aufgrund des höheren Interesses am Buch selbst auch automatisch zu erhöhten Verkaufszahlen führt, muss in Zeiten der knappen Kassen sowohl bei Studierenden als auch Dozierenden bezweifelt werden.

Dem Problem kann jedoch auf eine andere Art begegnet werden. Mit dieser Publikation erscheinen die Bände als Reihe, also quasi als Jahresperiodikum mit einer eigenen ISSN. Damit ermöglichen wir den Universitäts- und Institutsbibliotheken durch ein Abonnement der Reihe einen einfachen und ständigen Zugriff auf die neu erscheinenden Bände und hoffen, dass dies auch dazu führt, sie als solche präsent zu machen. Denn wenn die einzelnen Aufsätze wahrgenommen und gelesen werden sollen, müssen sie zunächst einmal einsehbar sein und das ist bisher nicht in vielen Instituts- oder Universitätsbibliotheken der Fall.

Da die alleinige Einführung einer ISSN sowohl in der einen als auch der anderen Hinsicht selbstverständlich keine sofortige Abhilfe garantiert, wird der komplette Band durch den Verlag – parallel zur Druckausgabe – auch online zur Verfügung gestellt. Über die Fachbuch-Plattform *PaperC* (http://paperc.de/) können alle Beiträge kostenlos gelesen und gegen Entgelt heruntergeladen und/oder gedruckt werden.

(3) Diese Veränderungen der verlegerischen Rahmenbedingungen machten zudem editorische Veränderungen möglich, die wiederum zur Qualitätssicherung und -steigerung der einzelnen Beiträge beitragen könnten: zunächst einmal die aufgrund der deutlich erhöhten Gesamtseitenzahl möglich gewordene Aufgabe einer strikten Aufsatzlängen-Obergrenze.

Sollen tatsächlich neue und innovative Ideen vorgestellt oder fundierte, wissenschaftlich gewichtige Beiträge geliefert werden, so kann die schriftliche Ausarbeitung nicht genauso lang oder gar kürzer sein als die Vortragsrede selbst. Es muss zumindest die Möglichkeit bestehen, die in Vortrag und Diskussion gewonnenen Erkenntnisse in den Aufsatz einzuarbeiten und eventuell die aufgrund der notwendigerweise begrenzten Redezeit weggelassenen Punkte und Ideen nun in Aufsatzform noch nachzureichen. Außerdem sollte mit mehr Raum für den einzelnen Beitrag ein leserfreundlicher, vor allem weniger straffer, Darlegungsstil ermöglicht und zudem Platz geboten werden für einzelne Exkurse oder Erklärungen, die zwar nicht zwingend notwendig, aber durchaus sinnvoll sind, da durch sie das Verständnis erleichtert werden kann.

Ebenfalls der Lesefreundlichkeit entgegenkommen soll die zweite Neuerung: die Setzung einer kurzen Zusammenfassung vor jeden einzelnen Aufsatz, in der idealerweise Betrachtungsgegenstand, Methode sowie Vorgehensweise auf eine nüchterne und objektive Art dargelegt werden. Die Zusammenfassungen sollen einen schnelleren und damit arbeitsökonomischeren Überblick ermöglichen, aber auch einen ersten Einblick in die zentralen Argumente geben.

Auch mit diesen Maßnahmen geht die Hoffnung einher, den Aufsätzen eine größere Öffentlichkeit und Rezeptionsdichte zu ermöglichen.

(4) Das FFK versteht sich seit seiner Gründung als Treffpunkt offener und freier Ideen, als Zusammenkommen von Leuten unterschiedlichster Fachbereiche und Fachtraditionen, als Plattform zum dezidiert interdisziplinären Austausch. Genau dieser Charakter der Tagung sollte sich auch im Tagungsband widerspiegeln und damit eine konsequente Fortführung der Tagung sein: Die zunächst nur einem bestimmten wissenschaftlichen Kreis zur Diskussion gestellten Ideen werden nun in Form eines zweiten Schrittes durch die Publikation der gesamten wissenschaftlichen Öffentlichkeit zur Überprüfung und Anregung bereitgestellt. Eine Veränderung der Publikationsweise würde mittelfristig eine Veränderung der Tagungsform implizieren, müsste mit einem Umbau des Kolloquiums an sich einhergehen, um die Inkonsistenz zwischen Präsentation und Publikation auf-

lösen zu können. Das aber würde das FFK zu einer Tagung wie jeder anderen machen, sie würde in der Beliebigkeit verschwinden und das wäre mehr als nur schade.

(5) Für den Erhalt des traditionellen Publikationsmodus spricht aber auch noch etwas anderes: Das FFK verstand – und versteht sich wohl noch immer – nicht nur als Forum der offenen Ideen, sondern auch als Forum für den wissenschaftlichen Nachwuchs. Gerade für junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler ist es wichtig, das Thema vorstellen zu können, in das sie am Besten eingearbeitet sind, gleichzeitig aber über den eigenen Tellerrand gucken zu können (Letzteres wissen aber auch viele ›Ältere‹ zu schätzen). Für nicht wenige Teilnehmer gehörte die mit dem Vortrag auf der Tagung verbundene Möglichkeit der schriftlichen Ausarbeitung und Veröffentlichung des Referates mit zu den Gründen für die erste Teilnahme am Kolloquium, ja stellte vielleicht gar den Hauptgrund dafür dar. Wiederkommen wird man hingegen sicherlich nicht mehr (allein) wegen der Publikationsmöglichkeit, sondern wegen der hinter dem FFK stehenden Ideen, der Atmosphäre. Doch bedarf es zum Wiederkommen zuerst einmal des Kommens und daher auch der generellen Möglichkeit zur Publikation.

Neben den angesprochenen Neuerungen beim Tagungsband gab es auch eine Neuerung bei der Tagung selbst: An beiden Abenden fanden Plenumssitzungen statt. Am Ersten stellten Simon Frisch und Oliver Schmidt ihr *Rabbit-Eye*-Projekt (http://www.rabbiteye.de/) vor und am zweiten Abend ließen Franziska Heller und Wolfgang Fuhrmann zur aktuellen Situation der Medienwissenschaften diskutieren und wir zum zukünftigen Vorgehen bei der Publikation des Tagungsbandes. In allen Fällen ging es dabei um allgemeine, die Gesamtheit der Teilnehmer betreffende Fragen und es wurde deutlich, dass eine Weiterführung solcher Plenumssitzungen auch für die Zukunft durchaus wünschenswert ist.

Die letzte Neuerung war eine räumlich-topographische. Zum ersten Mal in der Geschichte fand die Tagung an einer (dezidiert) süddeutschen Universität statt. Das brachte zwar auf der einen Seite für viele traditionelle Teilnehmer längere Anfahrtswege mit sich, auf der anderen Seite konnten aber aufgrund der für sie nun kürzeren Anfahrtszeit neue Teilnehmer gewonnen werden: zahlreiche Passauer, etliche Stuttgarter, einige Erlanger sowie österreichische Kollegen. Es ist zu hoffen, dass mit der Rückkehr des FFKs in den Norden der Republik (2010: Uni-

versität Hildesheim) dieser Personenkreis dem Kolloquium erhalten bleibt und das FFK in ein paar Jahren vielleicht wieder in den Süden zurückkehrt, vielleicht an einen der Standorte der heuer neuen Teilnehmer.

Ganz am Ende und damit an syntagmatisch exponierter Stelle soll der Dank an alle Helfer, Unterstützer und Förderer des diesjährigen FFKs stehen. Zu danken ist sogleich am Anfang der Universitätsleitung der Universität Passau, die die kompletten (!) Kosten für die Publikation übernahm. Ebenfalls zu danken ist der *Dr. Hans Kapfinger-Stiftung* für eine mehr als großzügige Unterstützung der Tagung. Ohne sie wäre sie nicht in dieser sehr erfreulichen Form zu organisieren gewesen. Und auch der *Sparkasse Passau* ist für ihre großzügige Spende zu danken, die so manches finanzielle Loch zu stopfen half.

Als Personen ist unseren Kollegen zu danken, die in großer Hilfsbereitschaft die Moderation der Panels übernahmen: Verena Schmöller, Martina Weis, Christian Hißnauer und Andreas Riemann. Zu nicht geringerem Dank verpflichtet sind wir unseren studentischen Helfern vor und während der Tagung: Elisabeth Burrer, Sebastian Kainz, Philipp Nowatschin und David Penndorf. Vor allem aber Stefanie Retsch, die uns auch schon vor der eigentlichen Tagung eine große Hilfe war und während dieser die Hauptverantwortung für den reibungslosen Verlauf des organisatorischen Teils trug. Vielen, vielen herzlichen Dank! Wir hätten es ohne euch nicht geschafft.

Passau, im Dezember 2009
Stephanie Großmann & Peter Klimczak

GRUSSWORT

Meine sehr geehrten Damen und Herren,

ich darf Sie ganz herzlich zum 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium 2009 diesmal hier an der Universität Passau begrüßen.

Neben meiner Eigenschaft als Dekan der Philosophischen Fakultät darf ich dies auch als Inhaber des Lehrstuhls für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und damit als derjenige, in dessen Verantwortlichkeit das Kolloquium getragen und ausgerichtet wird, wenngleich ich selbst, um das durchaus festzuhalten, nichts darüber hinaus hierzu beigetragen habe; Frau Großmann und Herr Klimczak haben dies in Eigenregie geleistet, wofür ihnen natürlich Dank gilt. Dieses Sich-Zurücknehmen ist dabei nicht nur dem Umstand geschuldet, dass ich als Dekan sowieso keine Zeit für die Organisation gehabt hätte, sondern auch der Tatsache, dass es im Rahmen des FFK eben üblich ist, dass dieses als Forum für Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftler auch von diesen selbst eigenständig organisiert wird. Ich kann dies sagen, da ich Sie schließlich auch als einer begrüßen darf, der selbst vor elf Jahren, 1998, das 11. FFK, damals in Kiel, mitorganisiert hat, und der sich freut, dass trotz der Dynamik dieser Veranstaltung, oder gerade durch diese, es gelungen ist, sie über die Jahre aufrechtzuerhalten und sie zudem nun auch in gewissem Sinne zurück gebracht wird.

Damals vor elf Jahren hatten wir Organisatoren in unserem Vorwort der Dokumentation des FFK geschrieben:

> Die ursprüngliche Idee dieser Veranstaltungsform, die über den deutschsprachigen Raum verstreuten, noch nicht vollständig im akademischen Betrieb etablierten Angehörigen einer ebenfalls noch nicht vollständig etablierten Wissenschaft zu einem Gedankenaustausch zusammenzubringen und so die an den einzelnen Institutionen oft – noch – nicht vorhandene kritische Masse zu bilden, hat nichts von ihrer Plausibilität und nur wenig von ihrer Notwendigkeit verloren.

Auch wenn der Teil dieser Aussage über die noch nicht vollständig etablierte Wissenschaft so wohl nicht mehr zutreffen dürfte, so scheint mir dennoch die Gesamtaussage immer noch gültig zu sein; und vielleicht hat sich ja gerade deshalb

eine neue Notwendigkeit eingestellt, sich auszutauschen. Dass es das FFK immer noch gibt, ist, denke ich, ein Zeichen der Plausibilität dieser Veranstaltungsform, und dies ist als positives Zeichen zu sehen. Denn auch der folgende Passus unseres damaligen Vorworts hat noch Gültigkeit, meines Erachtens auch seine inhaltliche Berechtigung:

> Zur Konzeption der hier dokumentierten Veranstaltung gehört eine Offenheit, die die Vielfalt aktueller Forschungstätigkeit demonstrieren soll und daher auf jede thematische und methodologische Vorgabe sowie auf eine allzu enge Eingrenzung des ›Fachs‹ verzichtet.

Sie werden sich ja morgen Abend in einer Plenumsdiskussion dieses Themas unter dem Stichwort »Medienwissenschaften und Zukunft des FFK«, annehmen.

Als ich unsere damalige Dokumentation für diese Begrüßung wieder zur Hand genommen und unser Vorwort gelesen habe, fielen mir nicht nur diese Passagen zur Konzeption der Veranstaltung auf, sondern auch zwei andere, die damals auf den Veranstaltungsort Kiel gemünzt waren, die nun aber erstaunlicherweise auch für Passau zutreffen:

Wir hatten bezüglich Kiel geschrieben:

> Nicht allein Menschen und Ideen gilt es kennenzulernen, sondern auch jeweilige Umgebungen. Und daher hoffen die Organisatoren des FFK 11, daß auch die in einer neuen Phase ihres Aufbaus befindlichen Kieler Medienwissenschaft ein wenig von ihrem Zukunftspotential präsentieren konnte.

Diese Aussage trifft nun auf Passau nicht nur allgemein dahingehend zu, dass wir natürlich auch wollen, dass Sie den Standort Passau kennenlernen. Sie trifft auch insofern zu, als sich Passau im Bereich der Medienwissenschaften tatsächlich zurzeit in einer solchen Phase des Aufbaus und vor allem Ausbaus befindet. Einen BA und MA Studiengang Medien und Kommunikation, in einer spezifisch Passauer Profilierung, gibt es schon seit einigen Jahren, und wir hoffen, aus den Kinderkrankheiten eines solchen Studiengangs nun auch bald heraus zu sein; dies sollte auch deshalb gelingen, da der Bereich Kommunikations- und Medienwissenschaften in den jüngsten Zielvereinbarungen der Passauer Universität als neues Profilelement verankert ist, sodass hier in den nächsten Jahren forciert eine Stärkung zu erwarten ist, was eben auch bedeutet, dass neue Stellen in diesem

Bereich eingerichtet werden. Dass dieses FFK von einem Lehrstuhl für Literaturwissenschaft ausgerichtet wird, bedeutet also nicht, dass Medienwissenschaft hier als Anhängsel betrieben oder als solches betrachtet werden würde, sondern zeugt in diesem Fall nur davon, aus welcher Disziplin sie sich, in einer mediensemiotischen Ausrichtung, aus einer inneren Logik heraus als eigenständiger Bereich entwickelt hat, nicht vereinnahmt oder fachfremd angeeignet.

Aber eben nicht nur für meinen Lehrstuhl im engeren gilt die Ausrichtung auf Medien, sondern dies ist ein Kennzeichen unserer Fakultät im Allgemeinen, sei es in medienphilologischer, kommunikationswissenschaftlicher oder medienpädagogischer Ausrichtung. Dieses breit gestreute Interesse der Fakultät zeigt sich eben auch in der großen Bereitschaft aus dem Hause, hier einen Vortrag zu halten.

Abschließen möchte ich meine Begrüßung nun mit einem letzten Zitat aus dem Vorwort von 1998, in dem Sie nur das »Unser« durch »Mein« und die 11 durch die 22 ersetzen müssen, um eine für 2009 gültige Version zu haben. Das Übrige, so sehr es sich auf das Kieler FFK bezog, gilt auch für Passau, als Wunsch für die folgenden Tage oder als nicht zu leugnende Realität:

> Unser herzlichster Dank gilt allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern des 11. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums: für ihre Beiträge, die in ihrer Fülle und Vielfältigkeit tatsächlich ein breites Spektrum medienwissenschaftlicher Arbeit präsentieren, für lebhafte und anregende Diskussionen, und die Bereitschaft, dazu bis an den Rand der Republik zu reisen.

Hans Krah

Silke Martin

Die Manipulation und Differenz von Bild und Ton im cinéma vérité – Chronique d'un été (Chronik eines Sommers, 1961)

Zusammenfassung: Einen wesentlichen Einfluss auf die Ästhetik des cinéma vérité hatte die Entwicklung tontauglicher Handkameras, die den Filmemachern die ästhetische Möglichkeit einer Manipulation und Differenz von Akustischem und Visuellem eröffnete. Anhand ausgewählter Szenen von Chronique d'un été möchte ich zeigen, wie sich die Manipulation und Differenz von Bild und Ton, die erst durch die gleichzeitige Aufnahmemöglichkeit beider Größen denkbar wurde, konkret darstellt. Im Mittelpunkt soll dabei der Akt des Offenlegens und Reflektierens des filmischen Schaffensprozesses stehen, der als ein wesentlicher Aspekt filmischer Modernität bezeichnet werden kann.

Der Film Chronique d'un été entstand im Sommer 1960 und ist eine Gemeinschaftsarbeit des Soziologen Edgar Morin und des Ethnologen und Filmemachers Jean Rouch. Die Idee des Films, die Stimmung der Pariser nach dem Algerienkrieg einzufangen, stammt von Morin und stellt ein »soziologisches Experiment« dar, das lose Interviews auf der Straße »[…] zu Portraits von konkreten Personen […]« verdichtet.[1]

Mit Chronique d'un été haben Rouch und Morin das Programm des cinéma vérité, einer neuen Strömung des französischen Dokumentarfilms der 1960er Jahre formuliert. Die Filmemacher, die selbst Teil des Gefilmten sind, initiieren und provozieren dabei das, was sie filmen, während sie es und indem sie es filmen. Dabei postulierten sie, sich mit der Methode des cinéma vérité dem Leben annähern und eine Wahrheit zeigen zu wollen, die nur mit dem Film gezeigt werden kann.[2] Die Intension des cinéma vérité ist es also, so Hans J. Wulff,

1 Piechota, Antje: *Jean Rouch, Innovationen im Spannungsfeld von Ethnologie und Kino.* Saarbrücken: VDM 2008, S. 80.

2 Vgl. dazu die Kommentare der Filmemacher in Chronique d'un été.

> […] die Konflikte zu protokollieren, die durch das Vorhandensein von Kamera und Interviewer hervorgerufen werden. Insofern ist Cinéma Vérité ein »Forschungsprozeß« (Morin) und der Film eine »Film-Enquête«, eine »Film-Untersuchung«. Der Kamera kommt entsprechend ein Charakter als caméra provocateur zu. [3]

Auch andere Filmemacher wie François Reichenbach, Mario Ruspoli und Chris Marker übernahmen die »Programmatik des cinéma vérité« [4], wobei der Film Le Joli mai (Der schöne Mai, 1963) neben Chronique d'un été als »Klassiker des cinéma vérité« gilt. [5]

Wobei nicht nur das cinéma vérité, sondern auch andere Strömungen des Dokumentarfilms dieser Zeit einer ähnlichen Arbeitsweise folgten. So kam beispielsweise das direct cinema, eine Ende der 1950er Jahre in den USA entwickelte Methode des Dokumentarfilms, oder das free cinema in England auf. Da der Begriff des cinéma vérité auch für die amerikanische Dokumentarfilmbewegung des direct cinema benutzt wird, ein und dieselbe Bezeichnung also synonym für verschiedene Programme verwendet wird, kommt es mitunter auch, so Eva Hohenberger, zu begrifflichen Verwechslungen innerhalb der verschiedenen Programme. Den Unterschied zwischen der Arbeitsweise der amerikanischen und der französischen Dokumentaristen sieht Hohenberger unter anderem in der unterschiedlichen Nutzung der neuen, handlichen Kamera mit Direktton.

> Natürlich war diese Entwicklung von den neuen leichten Techniken nicht unabhängig, aber während sie in den USA den Dokumentaristen vorbehalten blieben, die ein vorfilmisches Ereignis ›direkt‹ aufzeichnen wollten, benutzten französische Dokumentaristen wie Rouch oder Reichenbach sie zur aktiven Teilnahme am Geschehen bis hin zur Initiierung des vorfilmischen Ereignisses. [6]

3 Wulff, Hans J.: »Cinéma Vérité«. In: Theo Bender, Hans J. Wulff: *Lexikon der Filmbegriffe* (http://www.lexikon.bender-verlag.de [12.01.2009]).

4 Ebd.

5 Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films: Dokumentarfilm, ethnographischer Film, Jean Rouch*. Hildesheim u. a.: Olms 1988, S. 224.

6 Ebd., S. 227.

Doch obwohl sich die Selbstreflexivität des direct cinema in einer anderen, vielleicht weniger offensichtlichen Form äußert als die des cinéma vérité, ist beiden eines gemeinsam: Indem der Film sich selbst zur Sprache bringt, wird er nicht nur als Darstellung, sondern auch als Darstellendes, nicht nur als Vermittlung, sondern auch als Vermittelndes wahrnehmbar.

Dabei ist der Begriff des cinéma vérité insbesondere dem Kino Dziga Vertovs und Robert Flahertys verpflichtet, über die Rouch schreibt: »Beide waren Filmemacher, die sich mit den Möglichkeiten der Vermittlung von Realität beschäftigten.«[7] Rouch verstand das cinéma vérité nicht als eine »empirische« Untersuchung von Wahrheit, sondern vielmehr als eine Wahrheit, die »nur mit den Mitteln des Films« hergestellt werden kann.[8] Doch nicht nur Vertov und Flaherty, sondern auch das National Film Board of Canada und der Kameramann Michel Brault hatten maßgeblichen Einfluss auf das Schaffen Rouchs und dessen filmische Auseinandersetzung mit der Realität, insbesondere was die technische Entwicklung des Films und die Bewegungsmöglichkeit der Kamera betraf. Dabei bezog sich die technische Neuerung, die Rouch anstrebte, nicht nur auf die Kamera, sondern auch auf die Tonapparatur. Denn Rouch wollte neben einer handlichen und leichten Kamera, die einen größeren Bewegungsspielraum bei der Bildaufzeichnung ermöglichte, auch eine Tontechnik, die es ihm gestattete, den Ton direkt am Drehort aufzunehmen. Die Originaltonaufnahmen sollten die oftmals unpassenden, durch nachträgliche Vertonung hinzugefügten Off-Stimmen, etwa von Sportkommentatoren, ersetzen. Rouch arbeitete seit 1951 mit Originalton, der zu jener Zeit noch von einem Tonmann mit einem 30 kg schweren Tonbandgerät aufgenommen werden musste. Auf akustischer Ebene stellten sich Rouchs Filme fortan als eine Kombination aus »Originalton, Kommentar und einer nachträglichen Kommentierung durch die Gefilmten« dar, wobei die Tonaufnahme dabei noch sehr beschwerlich war.[9]

Erst die Entwicklung zweier Erfindungen, die von Brault, Rouch und der Firma Eclair realisiert wurden, verschafften Rouch während der Dreharbeiten von Chronique d'un été die technischen Möglichkeiten, die er sich für sein filmisches Schaffen erhoffte:

Man arbeitete mit dem Prototyp der ersten Synchronkamera, der tragbaren KMT Coutant-Mathot 16 mm-Kamera mit einem großen Magazin und dem Pilotone-System, das es der Kamera ermöglichte, simultan mit einem Nagra-Rekor-

7 Rouch, Jean: »Die Kamera und der Mensch«. In: *Freunde der Deutschen Kinemathek* 56, 1978, S. 2–22, hier S. 5.

8 Vgl. Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films*, S. 228.

9 Ebd., S. 240.

der, einem hochempfindlichen Schweizer Tonbandgerät, das den Ton unabhängig von der Bewegung und Entfernung der Kamera aufzeichnen konnte, zu filmen. Michel Brault hatte hierfür erstmals Krawattenmikrofone eingesetzt.[10] Durch die tragbare und leichte Kameratechnik wurde, wie Antje Piechota schreibt, eine andere Art des Filmens – auf akustischer wie auf visueller Ebene – möglich.[11]

Diese neue Art des Filmens, die mit der Einführung tontauglicher Handkameras möglich wurde, äußert sich meiner Ansicht nach vor allem in einer Manipulation und Differenz der Bild- und Tonebene, die eine filmische Selbstreflexion möglich macht. Interessant ist in diesem Zusammenhang insbesondere jene Szene, in der verschiedene Personen in einer Fabrikhalle bei der Arbeit gezeigt werden. Indes ein lauter Geräuschteppich ertönt, der die unterschiedlichen Maschinengeräusche bündelt, fragmentiert und serialisiert die Kamera hingegen einzelne Personen und hebt deren Körper, Gesichter und Bewegungen hervor. Es folgt eine zweite Bildserie, die verschiedene Arbeiter beim Essen zeigt, während im Hintergrund weiterhin, allerdings etwas leiser, die Maschinengeräusche zu hören sind. Als die Arbeiter beim Nachhausegehen gezeigt werden, wird der maschinelle Geräuschteppich langsam ausgeblendet und Straßenlärm eingeblendet. Obwohl in dieser Szene also nicht nur verschiedene Protagonisten (Arbeiter), sondern auch verschiedene Tätigkeiten (Arbeiten, Essen, nach Hause gehen) gezeigt werden, bleibt der Ton hingegen derselbe (monotone Maschinengeräusche), wird dabei aber leiser, bis er schließlich ganz verstummt (laut, leise, ausgeblendet) und in einen anderen Ton (Straßenlärm) übergeht. Die Manipulation und Differenz von Bild und Ton äußert sich hier also in dem Gegensatz von visueller Fragmentierung und akustischer Bündelung, die durch die gleichzeitige Aufnahme von Bild und Ton wahrnehmbar wird. Wobei diese Szene noch auf eine andere wesentliche Differenz des Films aufmerksam macht, nämlich auf die unterschiedlichen Aufnahme- und Abspielmodi von Bild und Ton. Denn während im Film das Bild linear und diskontinuierlich aufgenommen wird, wird der Ton hingegen zirkulär und kontinuierlich aufgezeichnet. Bei der Projektion des Films muss dann das diskontinuierliche Abspiel der Bilder wieder mit dem kontinuierlichen Bewegen der Tonspur gekoppelt werden. Beides, Aufnahme wie Abspiel, stellte ein großes Hindernis in der Entwicklung des Tonfilms dar. In der Fragmentierung des Bilderflusses und der Bündelung des Akustischen zeigt sich in dieser Szene also auch

10 Vgl. Piechota: *Jean Rouch*, S. 78. Vgl. dazu auch Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films*, S. 240 ff.

11 Vgl. Piechota: *Jean Rouch*, S. 79. Wobei Chronique d'un été noch nicht über einen durchgehenden Synchronton verfügte. Den ersten vollständigen Synchrontonfilm konnte Rouch erst 1965 drehen, »[…] mit *La goumbé des jeunes noceurs*, einem Kurzfilm über eine Tanz- und Musikgruppe in Abidjan.« (Hohenberger: Die Wirklichkeit des Films, S. 241).

der Widerspruch, der bei der Aufnahme und dem Abspiel des Films zwischen Bild und Tonspur existiert. Doch verweist diese Szene noch auf eine dritte wesentliche Differenz des optischen und des akustischen Raums, nämlich darauf, dass der Raum des Sehens ein geometrischer und logischer Raum ist, der vektoriell gegliedert ist und durch optische Wahrnehmung errechnet wird. Der Raum des Hörens hingegen ist ein topologischer Raum, der unmittelbar und stets in seiner Gesamtheit gegeben ist und in dem alles gleichzeitig zu hören ist.[12] Indem Chronique d'un été Bildserien präsentiert, die einzelne Personen und Tätigkeiten fragmentiert, wird die Errechnung des Filmbildes durch die Montage betont und dieser Vorgang, der im Film normalerweise unbemerkt abläuft, bewusst gemacht. Der monotone Geräuschteppich in der Fabrikhalle hingegen zeigt, dass der Raum des Hörens stets in seiner Gesamtheit gegeben ist und einzelne Töne nicht oder nur sehr schwer isoliert werden können. Um derartige Tonüberlagerungen, die beim Drehen mit Direktton entstehen, zu vermeiden, wird im klassischen Hollywoodfilm die Tonspur nachsynchronisiert. Chronique d'un été hingegen hebt diesen Aspekt durch die Verwendung von Direktton noch hervor und verweist so auf die Tonspur klassischer Filme.

Die Manipulation und Differenz von Bild und Ton zeigt sich auch in jener Szene, in der Marceline über ihre Zeit im Konzentrationslager spricht. Während Marceline in einem Gespräch mit den anderen Protagonisten erklärt, dass die Tätowierung auf ihrem Arm keine Telefonnummer ist, sondern eine Nummer, die ihr im Konzentrationslager gegeben wurde, schweift die Kamera ab und zeigt ihren Arm, ihr Gesicht und schließlich, nachdem sie zu ihren Gesprächspartnern hinübergeschwenkt hat, ihre Hand, die eine Rose streichelt. Neben dem Abschweifen der Kamera vom Ton, die so die Differenz von Sichtbarem und Hörbarem im Film wahrnehmbar macht, ist in dieser Szene insbesondere auch die nächste Einstellung interessant, in der Marceline in einer Totalen zu sehen ist, wie sie über die Place de la Concorde läuft und von ihrer Deportation erzählt. Zunächst ist unklar, ob es sich um einen inneren Monolog handelt oder ob sie tatsächlich spricht, ob also ihre innere oder ihre äußere Stimme erklingt. Traditionell werden, etwa bei David Bordwell und Kristin Thompson, interne diegetische Töne von externen diegetischen Tönen unterschieden, wobei erstere im Gegensatz zu zweiteren keine physikalische, sondern eine mentale Ursache haben.[13] Indem die Stimme in dieser Szene dem Bild zunächst nicht eindeutig zugeordnet werden kann, da

12 Vgl. Engell, Lorenz: *Bild und Ort des Klangs. Musik als Reflexion auf die Medialität des Films*, Vortrag, Wissenschaftliches Kolloquium, Filmmusik – Theoriebildung und Vermittlung, Weimar 2004.

13 Vgl. Bordwell, David und Kristin Thompson: *Film art: an introduction*, New York u. a.: McGraw-Hill 1993, S. 310.

Marcelines Mundbewegung nicht oder nur schemenhaft zu erkennen ist, beginnt der Zuschauer darüber nachzudenken, ob die Figur tatsächlich spricht oder ob sie nur laut denkt. Als Marcelines Gesicht dann in einer Nahaufnahme zu sehen ist, erkennt der Zuschauer, dass es sich um ihre äußere Stimme handeln muss, da sich Marcelines Mund bewegt. Indem zunächst unklar ist, woher die Stimme kommt, wird auf die Existenz von inneren und äußeren Stimmen aufmerksam gemacht. Als dann schließlich klar ist, dass es sich bei Marcelines Stimme um eine äußere Stimme handelt, wird die Grenze zwischen innerer und äußerer Stimme wieder aufgeweicht, indem der Zuschauer nun realisiert, dass Marceline einen inneren Monolog hält, der veräußert wird.

Schließlich, nach einem Schnitt, ist Marceline zu sehen, wie sie sich auf einer Straßenkreuzung auf die Kamera zubewegt und in die eindrucksvolle Kulisse der Halles hineinläuft. Aufgrund des starken Gegenlichts ist ihr Gesicht kaum zu erkennen. Indes sie von ihrer Deportation erzählt und auf die Kamera zuläuft, entfernt sich die Kamera langsam in einer Rückwärtsbewegung von ihr. Marceline wird kleiner und kleiner, während ihre Stimme durch das Krawattenmikrofon und den Nagra-Rekorder, der sich in ihrer Tasche befindet, gut zu hören ist. »Das ›Dekor‹ der Halles wird so immer mächtiger, während Marceline, die seufzt und wieder seufzt und – »Oh, papa!« – ihren Vater anruft, am Ende der langen Einstellung nur noch ein kleiner Punkt ist.«[14] Diese Unstimmigkeit zwischen der zunehmend größer werdenden Entfernung der Figur und der gleich bleibenden Lautstärke der Stimme macht den Zuschauer auf eine wichtige Konvention des Tonfilms aufmerksam, die sich nach ersten Experimenten mit dem neuen Medium in den 1930er Jahren etabliert hat und die besagt, dass Dialoge, auch wenn sich die Entfernung der Figur oder die Einstellungsgröße ändert, in einer kontinuierlichen und gut hörbaren Lautstärke wiedergegeben werden müssen, um die Verständlichkeit und Hörbarkeit der Rede zu garantieren. Diese Reflexion klassischer Regeln der Tonverwendung im Film wird durch die Rückwärtsbewegung der Kamera und die so entstehende Differenz von Bild und Ton wahrnehmbar.

Wobei sich diese Szene nicht nur in ästhetischer, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht als manipuliert darstellt. Denn Marceline selbst schätzt ihr Verhalten in dieser eindrucksvollen Szene(rie) als gespielt und inszeniert ein, wenngleich dieses auch, wie sie betont, reale Aspekte ihrer Person enthält.[15] In diesem Zu-

14 Piechota: *Jean Rouch*, S. 82.
15 Vgl. Rouch, Jean und Edgar Morin: *Chronique d'un été*. Paris: Inter Spectacles 1962, S. 165.

sammenhang kann, wie Piechota schreibt, das Verhalten von Marceline auf der Place de la Concorde und in Les Halles als »Manipulation der Realität« bezeichnet werden, bei der sich der Zuschauer fragt,

> […] was Manipulation ist, oder anders, wo die Wahrheit aufhört und die Fiktion beginnt. Das Cinéma-Vérité provoziert und produziert in gewisser Weise also erst das, was es gleichzeitig dokumentiert. Diese »artifizielle« Form der Wahrheit – und hier liegt die Übereinstimmung mit Vertovs Kinopravda – ist nicht empirisch angelegt, sondern meint, ganz im Gegenteil, eine nur mit den Mitteln des Films herstellbare Wahrheit. [16]

In derartigen Filmen kommt es also, wie diese Szene zeigt, zu einer Durchdringung und Annäherung von Dokument und Fiktion. Wobei sich diese Annäherung, wie Jean-Louis Comolli schreibt, nicht nur auf den Dokumentarfilm, sondern auch auf den Spielfilm dieser Zeit bezieht, wie dies beispielsweise bei Jean-Luc Godard, Eric Rohmer oder John Casavettes zu beobachten ist. Bei dieser Tendenz »durchdringen« und »vermischen« sich, so Comolli, die bis dahin weitgehend getrennten und gegensätzlichen Richtungen des »Dokumentarischen« und des »Fiktionalen« und treten in einen wechselseitigen »Austauschprozeß« ein. Die Annäherung von Dokument und Fiktion findet dabei in der Form statt, dass beide »[…] aufeinander reagieren, einander verändern, einander umformen – und am Ende möglicherweise ununterscheidbar werden.« [17]

Ebenso, wie sich der Bereich des Dokumentarischen und des Fiktionalen vermischt, durchdringt sich im cinéma vérité aber auch, wie Gilles Deleuze schreibt, der Bereich des Subjektiven und des Objektiven. Unter objektiv versteht Deleuze dabei »[…] das, was die Kamera »sieht«, und [unter] subjektiv das, was die Figur sieht.« [18] Die Kamera sieht und zeigt demnach einerseits den Protagonisten und andererseits das, was der Protagonist sieht. »Man kann also von der Annahme ausgehen, daß die Erzählung die Entwicklung von zwei Arten von Bildern – den objektiven und subjektiven – ist sowie ihr komplexes Verhältnis, das sich […] in einer Identität […] auflösen muss.« [19] Diese Differenzierung und Identifizierung des Subjektiven und des Objektiven wird nun im modernen Film von einer »an-

16 Piechota: *Jean Rouch*, S. 82.

17 Comolli, Jean-Louis: »Der Umweg über das *direct* (1969)«. In: Eva Hohenberger (Hg): *Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8 2000, S. 242–265, hier S. 242.

18 Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 195.

19 Ebd., S. 195.

deren Art der Erzählung«, so Deleuze, »in Frage gestellt«. Diese macht es möglich, die Trennung der »objektiven indirekten Erzählung vom Standpunkt der Kamera« und die »subjektive direkte Erzählung vom Standpunkt der Person« zugunsten einer »freien indirekten (subjektiven) Rede« zu unterlaufen.[20] Die Überwindung des Subjektiven und des Objektiven, aus der die freie indirekte Rede hervorgeht, steht dabei, wie Deleuze schreibt, mit einer neuen Form des Sprechaktes, der für das moderne Kino bezeichnend ist, dem Fabulierakt, in Zusammenhang. Wobei es nicht nur die Filmemacher, sondern auch die Figuren sind, die sich verändern und die die freie indirekte Rede in den Film einführen. Denn die Figur ist, wie Deleuze schreibt, weder »real« noch »fiktiv«»[…] ebenso wie sie nicht mehr objektiv betrachtet wird oder selbst subjektiv betrachtet. Vielmehr handelt es sich um eine Person, die Übergänge und Grenzen überwindet, weil sie als eine reale Person erfindet und umso realer wird, je besser sie erfunden hat.«[21]

Der Akt des Fabulierens zeigt sich nicht nur in der Szene, in der Marceline über ihre Zeit im Konzentrationslager spricht, sondern auch in der Schlusssequenz von Chronique d'un été, in der Morin und Rouch von der Kamera begleitet durch den Saal des Musée de l'Homme spazieren und über das Verhalten der Protagonisten und deren Reaktion auf den Film sprechen (die Protagonisten haben zuvor bei einem Screening Ausschnitte des Films gesehen und im Anschluss daran mit den Filmemachern über den Film gesprochen). Während dieses Gesprächs im Musée de l'Homme beurteilen die Filmemacher das Verhalten von Marceline auf der Place de la Concorde mit folgenden Worten:

> **Morin:** … Nous sommes allés un peu plus avant – Les gens dès qu'ils sont un peu plus sincères que dans la vie, on leur dit, ou bien: vous êtes des cabotins, des comédiens, ou bien on leur dit vous êtes exhibitionistes […]
> **Rouch:** – Eux ne peuvent pas le savoir. Tu comprends lorsque par exemple Marceline dit qu'elle jouait sur la Place de la Concorde – on était témoins? …
> **Morin:** – Qui …
> **Rouch:** – …Elle ne jouait pas!
> **Morin:** – Si elle jouait on peut dire que c'était la partie la plus authentique d'elle-même quand elle parlait de son père – c'est pas un jeu tu comprends, on peut pas appeler ca un jeu …

20 Ebd., S. 196.
21 Ebd., S. 200.

> **Rouch:** – Bien sûr.
> **Morin:** – C'est-à-dire que ce film à la différence du cinéma habituel, nous réintroduit dans la vie. Les gens sont devant le film comme dans la vie de tous les jours c'est-à-dire qu'ils ne sont pas guidés, parce que nous n'avons pas guidé le spectateur – nous ne lui avons pas di tun tel est gentil – un tel est méchant – un tel est sympathique – un tel est intelligent, et alors devant ces gens là qu'ils pourraient rencontrer dans la vie ils sont désemparés, ils sentent qu'ils sont mis en cause eux-mêmes, ils se sentent concernés et ils essayent de refuser. [22]

Interessant ist in dieser Szene vor allem die Selbsteinschätzung der Filmemacher, die, indem sie über die Reaktionen der Figuren sprechen, das Programm des cinéma vérité formulieren. Rouch und Morin beschreiben Chronique d'un été als einen Film, der ihres Erachtens und im Gegensatz zu herkömmlichen Filmen ins Leben zurückführt und die Authentizität der Figuren zeigt. Sie stellen fest, dass das Verhalten der Figuren nicht erfunden, sondern echt ist (obwohl Marceline selbst ihr Verhalten als gespielt empfindet, sie dies aber, so die Filmemacher, nicht besser wissen kann). Die Filmemacher produzieren und erfinden ihren Film also in dem Moment, in dem sie selbst zu Figuren werden und über das sprechen, was die anderen Figuren gesagt haben und was sie als authentisch bezeichnen. Diese Paradoxie und Komplexion von Realität und Fiktion ist im Grunde genommen eine doppelte, da sie sich nicht nur auf Marcelines Rede, sondern auch auf die Rede von Rouch und Morin, die Marcelines Rede reflektiert, bezieht. Eine andere, vielleicht deutlichere Grenzüberschreitung und Paradoxie zeigt sich in der Selbsteinschätzung der Filmemacher, die Figuren nicht gelenkt zu haben, nicht gesagt zu haben, wie sich diese verhalten sollen, ob sie böse oder freundlich, sym-

22 Rouch/Morin: *Chronique d'un été*, S. 129. »Morin: … Wir sind ein bisschen weiter gegangen. Wenn sich die Leute etwas ehrlicher zeigen, wirft man ihnen vor: ihr seid Mimen, Komödianten, oder man nennt sie Exhibitionisten […] Rouch: Sie können es nicht wissen. Als Marceline zum Beispiel sagte, daß sie uns auf der Place de la Concorde etwas vorspiele, waren wir Zeugen, dass sie nicht spielte. Morin: Man kann sagen, daß das die echteste Szene war. Als sie von ihrem Vater erzählte, das war nicht gespielt. Das kann man nicht Spiel nennen. Das heißt, daß dieser Film im Gegensatz zum normalen Kino uns ins Leben zurückführt. Die Leute verhalten sich vor dem Film wie vor ihrem täglichen Leben. Das heißt, sie werden nicht gelenkt. Wir haben ihnen nicht gesagt: Dieser ist freundlich, dieser böse, dieser sympathisch, intelligent … Vor diesen Leuten also, denen sie im Leben begegnen könnten, fühlen sie sich selber in Frage gestellt, fühlen sich betroffen und sie wehren sich dagegen« (zitiert nach der deutschen Untertitelung).

pathisch oder intelligent sein sollen, obwohl es zugleich offensichtlich ist, dass das Verhalten der Figuren durch die Filmemacher und die Anwesendheit der Kamera provoziert wurde.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Filmemacher die Methode des Films bereits reflektieren, während der Film noch nicht zu Ende oder abgeschlossen ist. Auch in der Szene, in der die Figuren in einem Kinosaal über ihren eigenen Film diskutieren, beurteilt sich der Film bereits selbst, ohne sein Ende erreicht zu haben. Indem die Autoren und Figuren innerhalb des Films über den Film nachdenken, wird die Reflexion des Films in den Film selbst verlagert. Zudem werden die Protagonisten bei der Diskussion im Kinosaal in den Prozess des Filmemachens einbezogen, ebenso wie am Anfang des Films, als Rouch und Morin Marceline erklären, sie solle »enthemmt und frei erzählen«, Marceline jedoch entgegnet, dass sie dies nicht könne, weil sie »eingeschüchtert« sei. Die Filmemacher unterbreiten ihr daraufhin das Angebot, Dinge, die ihr nicht gefallen, aus dem Film herauszuschneiden und beteiligen sie somit am Schaffensprozess des Films, indem sie ihr ein (wenn auch nur begrenztes) Mitspracherecht am Film geben. Die Beteiligung Marcelines an der Entstehung des Films zeigt sich auch in der nächsten Szene, in der sie Passanten an einer Metro-Station fragt »Etes-vous heureux?« und somit selbst zur Interviewerin wird, nachdem ihr eine ähnliche Frage (»Comment vis-tu?«) von Rouch und Morin gestellt wurde. Die Beteiligung der Figuren am Schaffensprozess des Films wird dann wiederum reflektiert, indem diese Gegenstand der Rede von Rouch und Morin ist.

Chronique d'un été verfügt demnach nicht nur über verschiedene Ebenen des Fiktionalisieren, Dokumentierens, Betrachtens und Reflektierens, die sich auf vielfältige Weise durchdringen und vermischen, sondern auch über Autoren, die zu Figuren werden, und Figuren, die zu Autoren werden, wobei beide, Figuren wie Autoren, das reflektieren, was sie selbst erfinden und was zugleich und paradoxerweise auch echt ist. Demnach sind die Personen weder real noch fiktiv, sondern beides zugleich. Wobei auch keine eindeutige Zuordnung des Subjektiven und Objektiven mehr erkennbar ist, da die Figuren und Autoren mitunter ihre Rolle tauschen und infolgedessen, um eine Wendung Deleuze aufzugreifen, keine Differenzierung mehr zwischen einer »objektiven indirekten Erzählung vom Standpunkt der Kamera«/des Autors und einer »subjektiven direkten Erzählung vom Standpunkt der Person« möglich ist.[23]

23 Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 196.

Während dieses Nachdenkens über sich selbst in der Schlusssequenz des Films folgt die Kamera den Filmemachern, umwandert und umkreist sie, sucht ihre Nähe, bis sie sich schließlich abrupt zurückzieht und in der Mitte des Raums stehen bleibt. Während Morin und Rouch in die Tiefe des Bildes hineinlaufen und die Figuren kleiner und kleiner werden, bleibt die Lautstärke ihres Gesprächs hingegen gleich. Diese Szene macht wie auch die Szene, über die sie sprechen – nämlich die, in der Marceline auf der Place de la Concorde und in Les Halles von ihrem Vater erzählt – auf jene Konvention des klassischen Tonfilms aufmerksam, die die Dialoge, um die Verständlichkeit der Rede zu garantieren, gleich bleibend laut erklingen lässt, unabhängig davon, ob die Protagonisten in einer Totalen, Halbtotalen oder Großaufnahme zu sehen sind oder ob sich die Einstellungsgröße ändert.

Dies zeigt, dass in Chronique d'un été nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf ästhetischer Ebene ein Akt des Reflektierens und Offenlegens des filmischen Entstehungsprozesses abläuft. In der Kluft von Sichtbarem und Hörbarem, von Figuren, die sich entfernen, und Stimmen, die bleiben, zeigt sich die Differenz und Manipulation von Bild und Ton, die erst, so meine Schlussfolgerung, durch die gleichzeitige Aufnahmemöglichkeit beider denkbar wurde. Denn für eine derartige Ästhetik war neben der Mobilität der Handkamera insbesondere der Direktton entscheidend, der solche Experimente überhaupt erst möglich machte. Diese neue Art des Filmens, die mit dem cinéma vérité und ähnlichen Strömungen aufkam und die den modernen Film entscheidend geprägt hat, äußert sich demnach, wie sich resümierend feststellen lässt, in einem veränderten Verhältnis von Akustischem und Visuellem, das als manipuliert und different bezeichnet werden kann und das vom Film selbst reflektiert wird. Der Akt des Reflektierens, der sich in Chronique d'un été vollzieht und der ein Nachdenken des Films über sich selbst möglich macht, kann dabei als ein wesentlicher Aspekt filmischer Modernität beschrieben werden.

Claudia Triebe

Unentwegt bewegt – im ›Cabinet‹ des Peter Jackson

Emotionalisierung durch filmische Kompositionen fiktionaler Welten

Zusammenfassung: Filmschaffende erzeugen durch eine bedeutungsvolle narrative Struktur, eine vielschichtige Inszenierung der Charaktere aber auch durch ihre visuelle, akustische und rhythmische Gestaltung ein komplexes emotionales Filmdesign und evozieren ein kognitives und emotionales Filmerlebnis. Die verschiedenen Ansätze der Filmkognitivisten sowie der vorhandenen filmwissenschaftlichen Emotionsforschung nicht außer Acht lassend, richtet dieser Beitrag den Fokus auf das filmische Gesamtwerk von Peter Jackson hinsichtlich der Kompositionen audiovisueller Gestaltungsmittel, um Erkenntnisse zu ermitteln, wie und wodurch der Einsatz filmtechnischer Stilmittel die Involvierung des Publikums in das filmische Geschehen und die Evozierung von Emotionen, Stimmungen und affektiven Reaktionen zur Folge hat.

Die bewegten Bilder wurden immer auch als bewegende Bilder, die innere Emotion stets als die Kehrseite der äußeren Aktion wahrgenommen. [...] So, als sei die Attraktion der bewegten Bilder, als sei noch die Aktion, die Bewegung der Figuren, der Dinge und der Kamera selbst nur die nach außen gekehrte Seite einer mentalen und emotionalen Bewegung, die der Zuschauer durchläuft. [1]

Die Kamera fährt durch den Wald. Ein Ast schlägt dem Zuschauer scheinbar ins Gesicht. Das Schreien zweier Mädchen ist zu hören und im nächsten Moment sind diese Mädchen auch sichtbar. Sie laufen schreiend durch den Wald. Die Kamera begleitet die laufenden blutverschmierten Beine der Mädchen. Musik setzt ein. Eine Schwarzweißaufnahme zeigt laufende Mädchenbeine auf einem Schiff, ebenfalls begleitet von der Kamera. Es erfolgt ein Schnitt auf die blutigen Beine, die durch den Wald laufen. Die Kamera verfolgt den Lauf. Die Fahrt geht weiter, wechselt aber wieder in eine Schwarzweißaufnahme dieser Mädchen, die schreiend lachend über die Planken an der Reling eines Schiffes laufen. Erneut erfolgt in der Fahrt ein Wechsel zu den schreienden, blutverschmierten Mädchen, die

1 Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle*. Berlin: Vorwerk 8 2004, S. 17–18.

durch den Wald laufen. Die Kamera verfolgt den Lauf zunächst von der Seite und dann von hinten. Ein erneuter Wechsel in die Schwarzweißsequenz und die Kamera fährt vor den auf sie zu laufenden Mädchen zurück und wechselt in die Perspektive dieser Mädchen. Sie laufen auf ein an der Reling stehendes Paar zu, das sich zu ihnen umwendet. Die Kamera fährt vor. Ein erneuter Schnitt zeigt die Perspektive der durch den Wald laufenden Mädchen. Die Kamera bewegt sich schnell vorwärts. Eine Straße wird sichtbar. Die Kamera fährt weiter vor auf eine Frau zu, welche aus einem Haus tritt und eilig auf die Mädchen zugeht. Sie erblickt die Mädchen. Die Kamera übernimmt die Perspektive der Frau. Die laut schreienden Mädchen bewegen sich mit ihren blutverschmierten Gesichtern bis zur Großaufnahme auf die leicht hin und her schwenkende Kamera zu.[2]2 »Films do not ›make‹ people feel. A better way to think of filmic emotions is that films extend an invitation to feel in particular ways.«[3] Diese Montage zweier Zitate aus der filmwissenschaftlichen Emotionsforschung und der Beschreibung einer Filmszene aus Peter Jacksons Heavenly Creatures (1994) gewährt einen kurzen Einblick in die von mir angestrebte Untersuchung. Wie Filmemacher mit spezifischen filmästhetischen Mitteln, verschiedene Möglichkeiten ›zu fühlen‹, anbieten, welche auch über das individuell Erfahrbare hinaus gehen, und inwieweit diese ›bewegten Bilder‹ als ›bewegende Bilder‹, affektive Prozesse bei den Rezipienten auslösen, soll in diesem Beitrag filmanalytisch ergründet werden.

Dies wirft zunächst die Frage auf, wie sich der scheinbar undefinierbare, undurchsichtige Begriff der Emotion überwinden lässt, um dennoch klare analytische Beschreibungen der Film- und Kinoerfahrung, der Erzeugung innerer und äußerer Bewegung durch die bewegten Bilder, zu ermitteln. Und des weiteren öffnet sie den Blick auf die Problematik, inwieweit sich die Intensität der Emotionen auf einer textuellen Ebene objektiv erfassen und beschreiben lässt.

Emotionen – allgegenwärtig und doch so wenig greifbar, so schwer zu definieren, zu erklären und abzugrenzen – etablieren sich vermehrt als Mittelpunkt eines Forschungsinteresses und gewinnen seit dem letzten Jahrzehnt auch in der filmwissenschaftlichen Forschung zunehmend an Bedeutung.[4]

2 Heavenly Creatures (NZ 1994).

3 Smith, Greg: *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge: University Press 2003, S. 12.

4 Forschungsbereiche der Neurowissenschaft, Psychologie, Philosophie, Literaturwissenschaft und Rechtswissenschaften – um nur einige zu nennen – bieten Untersuchungen zur Bedeutung und Systematisierung von Gefühlen, Emotionen und Affekten. Das fortschreitende Interesse innerhalb einer Vielzahl von Wissenschaftsgebieten sowie die Abwendung von den vorherrschenden Theorien

Die Problematik des Films, sich in den Anfängen des Kinos als eigenständige Kunstform vom Theater abzugrenzen und Film als Kunst zu legitimieren, findet sich in der Legitimation einer Auseinandersetzung mit den Gefühlen des Menschen als wissenschaftlichem Untersuchungsgegenstand wieder, obwohl sich der Mensch der Bedeutsamkeit der Emotionen stets bewusst war, welches auch frühe filmtheoretische Studien belegen. So erklärt der deutsche Philosoph und Psychologe Hugo Münsterberg in seinen 1916 veröffentlichten filmanalytischen Schriften: »Das Innerste des Menschen liegt in seinen Gefühlen und Emotionen. Bewegt sich das Lichtspiel erst auf seiner eigenen Bahn, so wird der Ausdruck von Gefühlen und Emotionen in den Vordergrund treten.«[5] Doch das zentrale Ziel eines Filmdramas ist nicht ausschließlich das Abbilden von Emotionen, sondern ebenso »den Massen Unterhaltung, Genuß und Freude zu bringen«[6], also auch das Auslösen von Emotionen, wodurch der Wunsch nach der Erforschung, wie und wodurch affektive Phänomene beim Zuschauer während des filmischen Erlebens hervorgerufen werden, entsteht.

Es ist offensichtlich, dass sich nicht nur eine eindeutige Definition von Emotion als problematisch erweist, da sich die analytische Erforschung spontaner und subjektiver Gefühle als ausgesprochen schwierig gestaltet, sondern ebenso die Beantwortung der Frage nach einer allgemein anerkannten Theorie der Emotionen. Doch um Emotionen, Stimmungen, Empfindungen und Affektreaktionen sinnvoll untersuchen zu können, sind Arbeitsdefinitionen und eine entsprechende Terminologie dieser affektiven Phänomene nötig, um den Gegenstand sowohl im wissenschaftlichen als auch im alltäglichen Gebrauch abzugrenzen.

Phänomene wie Interesse und Schrecken gelten in vielen Emotionstheorien als Grenzfälle, erweisen sich aber im Hinblick auf das filmische Erleben als reizvolle Gelegenheit einer genaueren Prüfung. Ist Interesse eine Basisemotion[7], als

der Kognitionswissenschaften hin zu einer Etablierung der Emotionsforschung oder sogar möglicherweise einer Emotionswissenschaft erklärt die Aktualität des Behandelten.

5 Münsterberg, Hugo: »Warum wir ins Kino gehen«. In: Dimitri Liebsch (Hg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte.* Paderborn: mentis 2005, S. 27–36, hier S. 34.

6 Ebd., S. 27.

7 Die Klassifikation der Emotionen in Basisemotionen (Primäremotionen) und Nichtbasisemotionen (Sekundäremotionen) – von Emotionstheoretikern und Emotionsforschern ausführlich diskutiert und kritisch hinterfragt – ist entweder psychologisch oder evolutionsbiologisch begründet. Nach Paul Ekman, einem amerikanischen Anthropologen und Psychologen zählen zu den Basisemotionen: Furcht, Ärger, Ekel, Traurigkeit, Freude und Überraschung. Carroll E. Izard zählt darunter weiterhin: Verachtung, Interesse, Scham, Schuld und Schüchternheit, wohingegen die Beschreibung von Verachtung als primäre Emotion bei einigen bekannten evolutionspsychologischen Emotionstheoretikern umstritten ist. Vgl. Meyer et al.: *Einführung in die Emotionspsychologie. Band 2. Evolutionspsychologische Emotionstheorien.* Bern: Hans Huber 2003; Reisenzein, Reiner: »Worum geht es in der Debatte um die Basis-

solche klassifiziert von den Psychologen Carroll Izard und Nico Frijda [8], oder lässt sich Interesse laut Ortony, Clore und Collins, Vertreter der kognitiven Bewertungstheorie, nicht eher als ein kognitiver Zustand beschreiben, welcher auf eine Emotion vorbereitet? Für den Filmkognitivisten Ed S. Tan gilt Interesse zunächst als Basisemotion, hervorgerufen durch den Film, und zugleich als elementarstes Motiv für den Zuschauer, sich einen Film anzusehen. Interesse ist notwendig, um die Aufmerksamkeit des Publikums während der Rezeption zu erhalten und wird so für Tan zum Motor der Emotionsmaschine Film.

> Viewers may be frightened, indignant, or moved, they may be laughing or feeling extreme disgust, but there is always the need to know, what happens next and what the ultimate fate of the protagonists will be. If it is correct to refer to the film as an emotion machine, then it is above all an interest engine. [9]

Der Schreck oder der Genuss des Erschreckens, ablaufend unterhalb der Schwelle bewusster Wahrnehmungen, ist häufig mit einer motorischen Reaktion und einer anschließenden kognitiven Bewertung verbunden. Gilt der Schrecken nun eher als Empfindung, ausgelöst durch eine kognitiv konstruierte Ursache oder vielmehr als affektive Einstellung bzw. Reaktion zum präsentierten, auslösenden Moment?

Auf der neurophysiologischen Ebene ist Furcht eine Dichteanstiegsemotion; sie wird durch einen ziemlich raschen Anstieg in der Dichte neuraler Impulse ausgelöst. Nach Tomkins (1962) gibt es drei Dichteanstiegsemotionen: Überraschung-Schreck, Furcht-Entsetzen und Interesse-Erregung. [10]

Dieser kurze Exkurs deutet die vielfältigen Auseinandersetzungen mit der Klassifizierung des Phänomens Emotion lediglich an. Es stellt sich bei Smith die Frage, inwieweit der rationale Kognitivismus einen geeigneten Ansatz bietet, um die irrationale Welt der fiktionalen Emotionen zu erklären. [11] Diese Frage wurde

emotionen?« (http://www.phil.uni-greifswald.de/fileadmin/mediapool/psychologie/lehrstuhl_allg2/Reisenzein2000_Basisemotionen.pdf [07.02.2009]).

8 Izard, Carroll E.: *Die Emotionen des Menschen. Eine Einführung in die Grundlagen der Emotionspsychologie.* Weinheim, Basel: Beltz 1981. Frijda, Nico: *The Emotions.* London u. a.: Cambridge University Press 1986.

9 Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film.* Mahwah (NJ): Erlbaum 1996, S. 119.

10 Izard: *Die Emotionen des Menschen*, S. 398.

11 Vgl. Smith: *Film Structure*, S. 5.

in den letzten Jahren in der filmwissenschaftlichen Forschung [12] hinreichend diskutiert und hat verschiedene charakteristische Theorien hervorgebracht, welche die Auswirkungen der narrativen Struktur, die Empathisierung mit den Figuren und die Genreklassifikation berücksichtigen, aber die Untersuchung filmtechnischer und filmästhetischer Stilmittel, z. B. Mise-en-Scène, Licht, Musik, Sound, Montage und die damit verbundenen Wirkungen dieser bild- und tongestalterischen Komponenten weitgehend vernachlässigen.

Das subjektive Filmerleben ist nur für und durch die eigene Person beschreibbar. Ist es dennoch möglich, die Erkenntnisse der Emotionstheorie und Emotionsforschung für eine filmwissenschaftliche Analyse zu nutzen? Wie funktioniert die Emotionsmaschine Film? Inwieweit sind typische Codes der formalen Filmgestaltung auf eine unmittelbar physische, emotive und kognitive Teilnahme der Zuschauer ausgerichtet? Welche wirkungsästhetischen Strategien der Filmemacher beeinflussen die synästhetischen Wahrnehmungen der Zuschauer?

Niemand springt heute aus dem Kinosessel und läuft davon, wenn ein heranfahrender Zug auf der Leinwand zu sehen ist, auch nicht bei den neuen, noch nicht so weit verbreiteten 3D-Präsentationen. Eine affektive Reaktion ist möglicherweise vorhanden, wenn hinter uns das Herankommen eines Dinosauriers suggeriert wird, welcher auf der Leinwand noch nicht sichtbar ist, durch den vorherrschenden Surround Sound aber schon hörbar und somit auch spürbar wird. Filmschaffende erzeugen durch eine bedeutungsvolle narrative Struktur, eine vielschichtige Inszenierung der Charaktere aber auch durch ihre visuelle, akustische und rhythmische Gestaltung ein komplexes emotionales Filmdesign und evozieren ein kognitives und emotionales Filmerlebnis, sodass der audiovisuellen Präsentation nicht nur eine Aussageabsicht, sondern auch eine Wirkungsabsicht zugeschrieben werden kann. Auch wenn diese intendierten Wirkungen schwer zu ermitteln sind und eine präzise Beschreibung sich als problematisch erweist, sind sie dennoch von außerordentlicher Bedeutung. Fundierte Kenntnisse über die

12 Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film.* Wisconsin: University Press 1985. Bordwell, David, Noel Carroll (Hg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies.* Wisconsin (WI): University of Wisconsin 1996. Carroll, Noel: *Interpreting the Moving Image.* Cambridge: University Press 1998. Currie, Gregory: *Image and mind. Film, philosophy and cognitive science.* Cambridge: University Press 1995. Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film.* Berlin, NewYork, Amsterdam: Mouton 1984. Anderson, Joseph D.: *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory.* Carbondale (IL): Southern Illinois University Press 1996. Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema.* Oxford: Clarendo Press 1995. Grodal, Torben: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition.* New York: Oxford University Press 1997. Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine.* Mahwah (NJ): Erlbaum 1996.

Gestaltung und Struktur eines Films sind nötig, um ein tieferes Verständnis auszubilden für das was wir sehen und dienen als Grundlage für die Entwicklung einer interpretatorischen Analyse emotionaler Kompositionen. Es gilt demzufolge bezüglich der emotionalen Filmgestaltung nicht nur den Fokus auf die Narration, auf die Figurenkonstellation und Charakterzeichnung sowie auf die Genrezuordnung zu richten. Natürlich können die filmästhetischen Mittel nicht losgelöst von diesen drei Bereichen untersucht werden. Dennoch sollen sowohl die Bildkomposition und das Bilddesign als auch die auditiven Gestaltungsmittel – Sprache, Ton, Geräusche und Musik – sowie die Bewegung der Kamera, die Montage und der Rhythmus der Bilder und nicht zuletzt der Einsatz von Spezialeffekten als Affektauslöser oder erzählerische Komponenten ins Zentrum meiner Forschung gerückt werden. Auch in schneller Folge montierte Bilder in Verbindung mit rasanten Spezialeffekten erzielen eine sensorische Reizung des Zuschauers. Es lässt sich möglicherweise ein Gedanke von Hermann Kappelhoff fortführen, der eine neue Richtung aufweist: »[...] die Affektbewegung selbst als ein objektiver äußerer Vorgang, das subjektive Empfinden des Zuschauers als ein medial vermitteltes, ästhetisches Konstrukt und nicht als psychologisches Phänomen zu beschreiben.« [13]

Die Erzeugung von Sympathie, Antipathie und Empathie durch Imagination, Identifikation, Assimilation, Simulation oder Fokalisation sind wichtige Bereiche im Feld der filmwissenschaftlichen Emotionsforschung und bieten relevante Theorien und Hypothesen; aber auch hier werfen die Versuche einer einheitlichen Klassifikation und klaren Abgrenzung der Begriffe immer wieder neue Diskussionen auf. Die verschiedenen Perspektiven, welche diese Forschungen aufweisen, bedürfen einer knappen Skizzierung und Überprüfung, inwieweit sie sich als Mittel bzw. Ansatz einer filmanalytischen Untersuchung eignen. Der Einsatz und die Funktion filmtechnischer Stilmittel, welche diese affektiven Zustände erreichen könnten, finden ansatzweise Beachtung, erfahren aber keine ausführliche Bearbeitung. So könnten sich beispielsweise Forschungen hinsichtlich der Perspektive (Wahrnehmungsperspektive, figurale Perspektive/Erlebensperspektive, Erzählerperspektive), der Point of View-Strukturen und der Funktionen der Großaufnahme als nützlich erweisen, inwieweit diese, über ihre Darstellungsfunktion hinausweisend, affektive Prozesse bewirken oder verstärken.

13 Kappelhoff: *Matrix*, S. 18.

Hans Jürgen Wulff setzt sich z. B. in einer Abhandlung mit der Ausdrucksleere des Bildes und der Bedeutungszuweisung auseinander und beschreibt die »affektprojizierende, affektproduzierende Tätigkeit des Zuschauers.« [14]

Eine Gruppe Männer kämpft sich auf der Flucht vor einem Seeungeheuer durch das Wasser ans rettende Ufer. Ein junger Mann, Preston, hält eine Kamera hoch über seinen Kopf und steuert auf das Ufer zu. Ein anderer Mann, Denham, streckt die Hände aus und nimmt ihm die Kamera ab. Während Preston erschöpft zusammenbricht, überprüft Denham die Funktion der Kamera und ist erleichtert, dass sie funktioniert. Ein weiterer Mann erreicht das Ufer, wird aber im letzten Moment von dem Seeungeheuer erfasst, welches den schreienden Mann im riesigen Maul mit in die Tiefe reißt. Denham betätigt immer noch die Kamera. Ein Mann am Ufer fragt Denham, ob er dies gefilmt habe. Denham antwortet nicht und blickt starr auf das Wasser, während das Rattern der Filmkamera noch zu hören ist. [15]

Diese Filmsequenz endet mit einer Großaufnahme des scheinbar ausdruckslosen Gesichtes des Filmemachers Carl Denham. Doch eingebettet in den Kontext und durch die Montage der Bilder verweist dieses Gesicht auf das Innenleben und den beherrschten Emotionen dieser Figur. Welche könnten das sein? Entsetzen und Fassungslosigkeit? Schließlich war er Zeuge des schrecklichen Todes eines Menschen. Oder ist es vielleicht unbändige Freude? Die Tatsache mit einer Kamera etwas noch nie Gesehenes einzufangen, erscheint doch als großartiger Erfolg. Selbst ohne den kompletten Verlauf der Diegese zu kennen, welche diese Figur als überaus ehrgeizigen, erfinderischen und skrupellosen Filmemacher inszeniert, kristallisiert sich aus den speziell montierten Bildern dieser Szene der Charakter dieser Filmfigur heraus. Die Großaufnahme lenkt die Aufmerksamkeit auf die versteckte emotionale Reaktion der Figur und löst die eigene affektproduzierende und kognitive Tätigkeit aus. Versteckt, da aus moralischen Gründen Freude und Begeisterung angesichts dieser grausamen Tat und dem Verlust eines Kameraden nicht offen zur Schau gestellt werden dürfen. Dennoch ist sie im Gesicht der Filmfigur lesbar. Der Ausdruck der Fassungslosigkeit hingegen lässt beide Interpretationsvarianten zu. Aber dies, hier nur kurz angedacht, bedarf noch einer wissenschaftlichen Ausarbeitung.

14 Wulff, Hans J.: *Ausdrucksleere des Bildes und Bedeutungszuweisung. Inneres erschließen* (http://ww.uni-konstanz.de/paech2002/zdb/beitrag/Wulff.htm#_ftn1 2002 [22.11.2009]).
15 *King Kong* (NZ/USA 2005).

Bleiben wir dennoch bei den Filmen des neuseeländischen Filmemachers und Regisseurs Peter Jackson, um einen kurzen Ein- und Überblick in sein filmisches Werk zu geben. Warum sind diese Filme von Peter Jackson nun im Sinne einer emotionsbezogenen Filmanalyse von besonderem Forschungsinteresse?

In diesem Kontext ist es zunächst einmal von Bedeutung, Erkenntnisse hinsichtlich der Emotionalisierung filmischer Kompositionen zu ermitteln, welche sich weder ausschließlich auf ein einzelnes Genre noch auf die klassischen »body genres«[16] (Melodrama, Horrorfilm und Pornofilm) beschränken. Da es nicht sinnvoll wäre, aus dem vorherrschenden immensen Korpus von Filmen eine willkürliche Auswahl zu treffen oder gar ausschließlich Filme heranziehen, welche den aufgestellten Hypothesen dienen und entsprechen, konzentriert sich meine Wahl auf einen Regisseur, dessen Werk zunächst einmal ein relativ breitgefächertes aber dennoch überschaubares Oeuvre bietet.

So beherrschen menschenfleischfressende Aliens (Bad Taste, 1987), tierische Puppen (Meet the Feebles, 1989) und blutrünstige Zombies (Braindead, 1991) aber auch verstörte Teenager (Heavenly Creatures, 1994), erfindungsreiche Pioniere (Forgotten Silver, 1995) und polternde Geister (The Frighteners, 1996) die weniger bekannten, frühen Filme von Peter Jackson. Mit seiner ambivalenten Ästhetik des Grotesken, expliziten Darstellungen von pornographischen und gewalttätigen Exzessen sowie Ausbrüchen schlechten Geschmacks und bewusst angelegtem schwarzen Humor fordert Jackson mit effektvollen Inszenierungen die affektvollen Reaktionen der Zuschauer heraus. Es wird sich zeigen, dass es nicht nur die Protagonisten und die Diegese sind, welche den Zuschauer in den Bann seiner audiovisuellen Darstellungen auf der Kinoleinwand ziehen. Die verschiedenen Fiktionsebenen in dem psychologischen Drama Heavenly Creatures, basierend auf den Tagebucheintragungen eines 15jährigen Mädchen und der fantasievollen Umsetzung durch den Regisseur, erlauben eine intensive Auseinandersetzung mit der emotionalen Beschaffenheit der beiden Teenager Pauline und Juliet, deren Wünsche in der Fantasie in brutalen Ausprägungen ihre Erfüllung finden. So wird nicht nur die Illusion des unmittelbar sichtbaren Ausdrucks der Empfindungen geschaffen. Forgotten Silver zunächst als wahre, von der Geschichte vergessene Begebenheit, als Dokumentation mit Wahrheitsanspruch inszeniert, stellt sich schließlich als Fälschung, als Spiel mit der Manipulation filmischer Wahrheit heraus. Dokumentarfilme unterscheiden sich

16 Williams, Linda: »Film Bodies: Gender, Genre, and Excess«. In: Barry Keith Grand (Hg.): *Film Genre Reader II*. Austin (TX): University of Texas Press 2003, S. 140–158.

durch einen bestimmten Rezeptionsmodus von anderen Filmen und bewirken eine eigene, vom Spielfilm abzugrenzende, charakteristische emotionale Beteiligung unter Verwendung spezifischer filmischer Mittel. Eine erneute Indizierung, hier als Mockumentary, schafft eine neue Kontextualisierung, erfordert eine erneute Verarbeitung des filmischen Materials durch den Zuschauer, welche auch den Status des Films als diskursive Konstruktion verstärkt. [17]

Mit der Adaption der J. R. R. Tolkien Roman-Trilogie Der Herr der Ringe (1954–56) – The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (2001), The Lord of the Rings: The Two Towers (2002) und The Lord of the Rings: The Return of the King (2003) – setzt Jackson mit überwältigenden Massenszenen, monumentalen Schlachtszenen sowie digital animierten Charakteren neue Standards und Maßstäbe und kreiert eine Vielzahl emotionaler Höhepunkte und Überwältigungsaffekte. Es gilt zu hinterfragen, ob die Involvierung des Zuschauers lediglich durch intendierte Wirkungen, wie das Mitfühlen mit den Charakteren und das interessierte Verfolgen einer dramaturgisch spannungsgeladenen Geschichte bis zu ihrer Auflösung am Ende, geschieht. Spektakuläre visuelle sowie auditive Elemente erhalten in dieser Trilogie einen hohen Anteil an der Gestaltung der Narration. Filme, die eine Fantasiewelt präsentieren, lassen das gesamte Spektrum einer emotionalen Involvierung zu, wenn es ihnen gelingt, den Zuschauer in den Bann ihrer fantasievollen Kreationen zu ziehen. So richtet Jackson bei King Kong (2005), sein Remake von King Kong (1933) den Fokus auf die emotionale Gestaltung. Die abermals verwendete Technik des Motion Capturings – eine Aufnahme der Bewegungen und Mimiken eines Schauspielers im realen Raum und die anschließende Übertragung auf im Computer generierte 3D-Modelle – spielen bei der Inszenierung des Gorillas (wie auch schon bei der Figur Gollum in der Ringtrilogie) und der Kreation typischer Verhaltensweisen eine große Rolle. Der Figur soll nicht nur eine emotionale Persönlichkeit, sondern auch ein emotionsauslösender Charakter verliehen werden; [18] um wieder einmal mit einem digital animierten Charakter Sympathie und Empathie beim Zuschauer zu erwecken und dem Publikum die Möglichkeit zu bieten, die in der Narration verankerte Liebesgeschichte zwischen dem Gorilla Kong und der Schauspielerin Ann Darrow mitzuerleben und mitzufühlen. Die spektakuläre Präsentation der gefahrvollen Heimat von Kong in Verbindung mit einem romantischen Plot kreieren, unterstützt durch ein intensives emotionales Design, ambivalente emotionale Stimmungen, welche analytisch erforscht und dargestellt werden sollen.

17 Vgl. Tröhler, Margrit: »Filmische Authentizität«. In: *montage AV* 13, 2004, H. 2, S. 149–156.
18 Vgl. Sibley, Brian: *Peter Jackson. A Film-maker's Journey.* London: HarperCollins 2006, S. 529.

Das jüngste Projekt, die filmische Adaption des Romans The Lovely Bones (2002) von Alice Sebold, einer fantastischen, kraftvollen, emotionalen Geschichte über den gewalttätigen Tod eines jungen Mädchens und die Auswirkungen auf ihre Familie, erzählt aus der Perspektive dieses Mädchens in seinem persönlichen Himmel, bildet mit seinem noch in der Postproduktion befindlichen Werk den Schluss meiner Analyse.

Die Filme von Peter Jackson lassen sich im zeitgenössischen Kontext in Beziehung zu anderen Werken ausgesuchter Regisseure setzen und auch bezüglich der vorhandenen Filmgenres zu den jeweiligen Standards verschiedener Genre abgrenzen, um einen breitgefächerten Erkenntnisgewinn zu liefern. Es stellt sich die Frage, inwieweit Jackson mit seinen filmischen Kompositionen und seinem emotionsauslösenden Schaffen, einen gewünschten emotionstheoretischen Ansatz praktisch formuliert. Die zwanzigjährige Entwicklung seines filmischen Wirkens, sein Umgang mit den sich im Laufe der Jahre veränderten Publikums-, Budget- und Genre-Dimensionen sowie mit der Entstehung neuer technischer Möglichkeiten lassen Differenzierungen innerhalb des eigenen Werkes zu aber auch Vergleiche mit anderen bekannteren Regisseuren. Der in dieser Arbeit verfolgte Ansatz berücksichtigt die bereits erwähnten Forschungsergebnisse aus dem Bereich der filmwissenschaftlichen Emotionsforschung und versucht, diese in die beanspruchte filmanalytische Untersuchung zu integrieren. So ist es möglich, die verschiedenen Erkenntnisse philosophischer und psychologischer sowie medien- und kommunikations-wissenschaftlicher Analysen im Gebiet der Emotionsforschung miteinander zu verschalten. Entsprechend ist es notwendig, aus dem elf Spielfilme umfassenden Gesamtwerk von Peter Jackson, die vielfältigen Strategien der filmischen Inszenierung zur Evozierung und Darstellung von Affekten zu ermitteln und zu der enormen Bandbreite des aktuellen wie vergangenen Filmangebotes abzugrenzen bzw. in dieses einzubetten.

Eine textuelle Analyse, die Beschreibung struktureller Charakteristika einzelner Szenen und Sequenzen ermöglicht das Verstehen filmischer Präsentationen und dient häufig als Grundlage filmischer Interpretationen. In welchem Maße eine solche Analyse nicht nur Aussagen bezüglich der Strukturen und Funktionsweisen filmischer Texte vermittelt, sondern auch als ein Ausgangspunkt für die Erforschung affektiver Auswirkungen nützlich sein kann, gilt es zu untersuchen. Es soll der Versuch gewagt werden, emotions-, stimmungs- und affektauslösende stilistische Elemente der audiovisuellen fiktionalen Präsentationen zu ergründen,

welches möglicherweise einen funktionsfähigen Ansatz hervorbringt, inwieweit sich Aussagen zur Emotionalisierung durch filmische Kompositionen ermitteln lassen.

Martina Weis

Forensik im Zeichen der Serie

Die Inszenierung von Wissenschaft in CSI

Zusammenfassung: Im Jahr 2000 startete die Serie CSI: Crime Scene Investigation. Aufgrund des großen Erfolges wurde ab 2002 der Spin-Off CSI Miami ausgestrahlt, zwei Jahre später CSI New York. Im Zentrum der Ermittlung stehen in diesen Serien die Beweissuche am Tatort und die Analyse im Labor. Die Ermittlerteams bestehen aus Pathologen, Biologen und Chemikern. Der klassische Kommissar rückt in den Hintergrund, stattdessen tritt der Wissenschaftler auf die Bühne. Dieser wird bereits auf inhaltlicher Ebene als integerer Held im Kampf gegen das Böse, das sich hier in Form von Gewaltverbrechen manifestiert, dargestellt. Wissenschaft ist laut CSI der beste Weg, um Verbrechen aufzuklären. Der Glaube an die Wissenschaftler und deren Unfehlbarkeit wird auf visueller Ebene mittels Schnitten, Einstellungsgrößen, Modellen und Computersimulationen inszeniert. Die Analyse zeigt die Funktionsweise dieser Inszenierung anhand ausgewählter Episoden.

1. Mörderische Angelegenheiten

Mörderjagd zählt bereits seit den 1950er Jahren in den USA und Europa zu einem der beliebtesten Sujets von Fernsehserien.[1] Täglich könnte man in Deutschland ganze Abende mit Krimiserien verbringen. Dabei sind Gestaltung und Funktionsweisen der verschiedenen Serien äußerst heterogen, sodass viele verschiedene Zuschauerinteressen bedient werden. Die Heterogenität beginnt bei den ermittelnden Figuren und reicht bis zur Gestaltung von Licht und Sound. Während zum Beispiel die Serie Alarm für Cobra 11[2] auf eine schnelle Handlung und Stunts der beiden ermittelnden Polizisten setzt, findet sich in Der letzte Zeuge[3] nicht ein Polizist in der Rolle des Ermittler, sondern die Mordfälle werden

1 Vgl. hierzu Boll, Uwe: *Die Gattung Serie und ihre Genres.* Aachen: Allano 1994, S. 42.

2 Die Serie wird von RTL ausgestrahlt und begann 1996 mit dem Pilotfilm Bomben bei Kilome-ter 92.

3 Der letzte Zeuge wurde von 1998 bis 2007 im ZDF gesendet. Mit dem Tod des Hauptdarstellers Ulrich Mühe, der den Gerichtsmediziner Dr. Robert Kolmaar darstellte, wurde die Serie eingestellt.

von einem Pathologen aufgeklärt. Dabei hat der Pathologe einen eher wissenschaftlichen Anspruch an die Aufklärung seiner Fälle als die Autobahnpolizisten in Alarm für Cobra 11. Gerade in den neueren amerikanischen Serien werden des Öfteren neue, im Bereich der Wissenschaft situierte Blickwinkel auf Mordfälle gewählt und die Polizeiarbeit rückt in den Hintergrund. Zu nennen wären hier unter anderem die international sehr erfolgreichen Serien Crossing Jordan[4], Bones[5] und vor allem CSI: Crime Scene Investigation, CSI Miami und CSI New York. Wissenschaft steht hier, so die Ausgangsthese, deutlich im Vordergrund der Ermittlung und der visuellen Umsetzung der Ermittlungsarbeit. Somit macht Wissenschaftlichkeit und wissenschaftliche Beweisführung die Funktionsweise dieser erfolgreichen Serie im Gegensatz zu anderen Kriminalserien aus dem deutschen und amerikanischen Bereich aus.

Im Folgenden wird gezeigt, wie wissenschaftliche Beweisführung auf allen Ebenen von CSI umgesetzt wird. Zuvor wird jedoch auf die Serie im Allgemeinen und CSI im Besonderen eingegangen.

2. Die Serie CSI

Barbara Schweizerhof stellt sich die Frage, was eine gute Serie ausmacht. Sie kommt zu dem Fazit, dass eine gute Serie gekennzeichnet ist, durch

> [e]in einheitliches Konzept, eine bestimmte Optik, einen markanten Sprachstil, vor allem aber die Kunst, Figuren im Spannungsfeld von Wiederholung und Neuerfindung über einen langen Zeitraum lebendig zu halten, sie nicht zu sehr zu verändern und sie gleichzeitig nicht zu sehr einzuschränken.[6]

4 Crossing Jordan hat den deutschen Untertitel Pathologin mit Profil, was auf die Konzentration der Serie auf die Gerichtsmedizin verweist. Die Serie lief in den USA von 2001 bis 2007 und wurde für den Sender NBC produziert. In Deutschland war Crossing Jordan von 2003 bis 2008 bei VOX zu sehen. Im Jahr 2009 wurde die Serie auf VOX erneut ausgestrahlt.

5 Die Serie trägt den deutschen Untertitel Die Knochenjägerin. Bones wird seit 2005 von der 20th Century Fox für das US-Fernsehnetzwerk FOX produziert. In deren Mittelpunkt steht die forensische Anthropologin Dr. Temperance Brennan, deren Spitzname Bones ist. Bones leitet ein Team von Wissenschaftlern und kann selbst als der Prototyp der weltfremden Wissenschaftlerin bezeichnet werden, die aufgrund ihres Wissens zwar Mordfälle lösen kann, jedoch in zwischenmenschlicher Hinsicht defizitär dargestellt wird.

6 Schweizerhof, Barbara: »Lob des Fernsehens. Von ›Miami Vice‹ bis ›CSI‹: das Fernsehen ist experimentierfreudig geworden.« (http://www.epd-film.de/33178_44420.php [02.02.2009]).

Ob CSI gemäß dieser Definition eine gute Serie ist, sei zunächst noch dahingestellt, in jedem Fall ist CSI eine sehr erfolgreiche Serie gemessen an den Einschaltquoten. Rund 55 Millionen Zuschauer werden in den Vereinigten Staaten verzeichnet,[7] wenn CSI und die zwei Spin-Offs aus Miami und New York laufen. Auch in Deutschland, Österreich und der Schweiz läuft die Serie bereits seit einigen Jahren mit großem Erfolg.

Produziert wird CSI: Crime Scene Investigation, das in Deutschland unter dem Titel CSI, den Tätern auf der Spur läuft, von Jerry Bruckheimer. Die Erstausstrahlung fand 2000 in den USA statt. Aufgrund des großen Publikumserfolgs von CSI begann ab 2002 in den Vereinigten Staaten die Produktion des Spin-offs CSI Miami. Dieses ist inzwischen die populärerer der beiden CSI Ableger und wird in 36 Ländern ausgestrahlt. Die jüngste Schwesterserie ist CSI New York. Diese wird seit 2004 ebenfalls von Jerry Bruckheimer produziert. Der Erfolg der Serie zeigt sich nicht nur in regelmäßig hohen Zuschauerquoten in allen Ländern, in denen sie ausgestrahlt wird, sondern zum anderen auch daran, dass Quentin Tarantino für eine Doppelfolge von CSI Regie führte. Es handelte sich dabei um das Finale der Staffel im Jahr 2004/05. Die Episode trägt den Titel Grave Danger, im Deutschen: Grabesstille. Die Erstausstrahlung wurde in den USA von über 35 Millionen Zuschauern verfolgt. Zusätzlich wird der Erfolg der Serie an zahlreichen Preisen, vor allem Emmys sichtbar. CSI gewann unter anderem einen Emmy im Bereich Filmmusik (2007), für Outstanding Cinematography (2006) und für Make-up (2002).

Egal ob Las Vegas, der Ort, an dem CSI – Den Tätern auf der Spur spielt, Miami oder New York, die Folgen aller drei Schwesterserien dauern 40 Minuten und folgen in ihrem Aufbau und hinsichtlich des Figureninventars dem gleichen Prinzip.

In einem kurzen Vorspann wird ein Verbrechen, meistens ein Mord, entdeckt, zu dem die jeweiligen CSI-Teams herbeigerufen werden. Nachdem das Verbrechen und zumeist eine Leiche entdeckt ist, kommt das eigentliche Intro der Serie mit dem jeweiligen Titelsong[8], Bildern der Hauptdarsteller bei der Ausübung ihrer Arbeit, Eindrücke der Stadt und der Labors[9]; gleichzeitig laufen die credits

7 Vgl.: Schaper von, Eva: »Der Forensiker ist immer der Gute«. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 07.08.2005, S. 57 (http://www.faz.net/s/Rub117C535CDF414415BB243B181B8B60AE/Doc~E69883562C6264D8EA3EF750C4552B494~ATpl~Ecommon~Scontent.html [02.02.2009]).

8 Der Titelsong ist in allen drei Fällen von The Who bzw. im Fall von CSI – Den Tätern auf der Spur von Pete Townshend. Titelsong von CSI – Den Tätern auf der Spur: »Who Are You«, von CSI Miami: »Won't Get Fooled Again«, CSI New York: »Baba O´riley«.

9 Zur Geschichte und Aufgabe des kriminalistischen Labors vgl.: Becker, Peter: *Dem Täter auf der Spur. Eine Geschichte der Kriminalistik.* Darmstadt: Primus 2005, S. 158 ff.

an. Die Bilder der Darsteller, der Labors sowie der Modelle und Simulationen, die bereits in den Intros gezeigt werden, nehmen den Inhalt und die Vorgehensweise der Serie vorweg.

Neben diesen Verweisen auf Inhalt, Aufbau und Optik der Serie werden in den Intros Bilder der Stadt, in der ermittelt wird, gezeigt. Hierbei ist anzufügen, dass die Stadt-Atmosphäre wesentlich zum Bestandteil der jeweiligen Serie gehört und die Städte unter anderem die inhaltliche Tendenz der Fälle vorgeben.

So sind im Vorspann zu CSI – Den Tätern auf der Spur Außenaufnahmen von beleuchteten Spielcasinos, Spieltische und leuchtende Reklamenschilder zu sehen. Las Vegas mit seinen 2 Mio. Einwohner und 39 Mio. Touristen jährlich haftet in der Serie immer noch das Image der ›sin city‹ zwischen Kasinos, Partys und Prostitution an. In diesem modernen Babylon sind Mordfälle im Rotlichtmilieu, im Sadomaso-Bereich oder auf Swinger-Partys keine Seltenheit. Die Fälle sind dabei aber nicht auf die Einwohner der Stadt beschränkt, sondern der Opfer- und Täterkreis erstreckt sich auch auf Touristen. Das Intro zeigt die Stadt zudem bei Nacht, da die Ermittlungen ausschließlich nachts stattfinden, handelt es sich doch bei dieser CSI-Einheit um eine Nachtschichteinheit, was die Lichtgestaltung aller Episoden von CSI – Den Tätern auf der Spur beeinflusst. So ist nur selten Tageslicht zu sehen und Kunstlicht dominiert die Einstellungen im Labor und an den Tatorten.

Im Intro zu CSI Miami wird ein Blick auf die Skyline, die Everglades und Miami Beach gezeigt. Die Fälle sind auch hier wieder an den Gegebenheiten der Stadt ausgerichtet; zum einen spielen Fälle wie zum Beispiel in Ein Fluch geht um (Curse of the coffin) mit dem Kontext der spanischsprachigen Bevölkerung in Miami, da 60 Prozent der Bevölkerung von Miami-Dade heute »Hispanics« sind. Zum anderen wird das Faktum berücksichtigt, dass der Drogenhandel in Miami ein blühendes Geschäft ist; so sind nicht nur die Opfer, sondern auch die Ermittler direkt oder indirekt in die Drogenszene verwickelt. Die Ermittlungen erstrecken sich zudem auf Miami Beach, dem Wohnort der Reichen und Schönen. Hier stehen dann vor allem Opfer und Täter von rauschenden Partys im Zentrum der einzelnen Fälle.

Verweise auf New York finden sich im Intro von CSI New York unter anderem durch den Blick auf den Central Park, auf die Freiheitsstatue und das Empire State Building, in dessen Vordergrund die amerikanische Flagge zu sehen ist; insgesamt gibt es in diesem Intro mehr konkrete Verweise auf die Stadt an sich als in CSI – Den Tätern auf der Spur. Amerikanischer Patriotismus und amerikanische Zeitgeschichte spielen in CSI New York eine größere Rolle als in

den beiden anderen CSI-Reihen. Deutlich wird dies nicht nur am patriotischen Chefermittler, dem das Vaterland alles ist, sondern auch an den Rückbezügen auf 9-11 oder an Fällen, die unmittelbar mit dem Krieg im Irak zu tun haben. Eine weitere Komponente der Mordfälle in CSI New York lässt sich unter dem Begriff Großstadtdschungel subsumieren. Es wird darauf rekurriert, dass in der Stadt mit ihren acht Millionen Einwohnern das Verbrechen tendenziell alle treffen kann, vom Börsenmakler der Wallstreet über den Taxifahrer bis hin zum Polizeibeamten.

Nach dem Vorspann kommt ein zweiter, manchmal sogar dritter Fall hinzu. Daraufhin wird das Team vom Chefermittler geteilt. Diese Teilung des Teams trägt unter anderem mit zur Geschwindigkeit der Serie bei. Es wird in 40 Minuten nicht nur ein Fall geklärt, sondern mindestens zwei Fälle.

Am Ende steht wie in jeder Kriminalserie die Aufklärung der Fälle. Zumeist können die Verbrecher aufgrund der Beweislage überführt werden. Es gibt jedoch Ausnahmen. Die Verbrecher tauchen dann teilweise in neuen Fällen wieder auf. Ein Beispiel hierfür ist der Fall, der um einen Serienvergewaltiger in New York konstruiert wird. Dieser kann vom CSI-Team nicht überführt werden, woraufhin die Ermittlerin Aiden Burn versucht, Beweise zu fälschen, um den Verbrecher zu überführen. Sie wird dabei erwischt und entlassen. In einer weiteren Episode, mit dem deutschen Titel Der Nahkampf (Heroes), findet das CSI-Team ihre verkohlte Leiche. Sie wurde von dem Vergewaltiger umgebracht. Da sie entsprechende Spuren für ihre Kollegen hinterließ, kann nun der Verbrecher überführt werden.

3. Zwischen Tatort und Labor: Neue Methoden der Verbrechensaufklärung

Die drei Schwesterserien folgen zwei Grundprämissen. Die Erste ist die Unfehlbarkeit der Naturwissenschaft, mittels derer erklärbare Ursachen für alle Erscheinungen gefunden werden können. In dieser naturwissenschaftlichen Vorgehensweise gibt es immer eine eindeutige Form der Wirklichkeit und Wahrheit. Diese kann über den Tatort, die vorliegenden Beweisstücke und die DNA etc. mittels entsprechender Untersuchungen in Hightechlabors gefunden werden. Das Setting im Labor ist auch eines der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale zu anderen Polizeiserien.

Denn

> [w]hat distinguishes CSI from typical police procedurals is that it locates itself in the lab. We might even describe CSI as a forensic procedural, making procedure und method central to its narratives. [10]

Zweitens sind die DNA bzw. die Spuren am Tatort im Allgemeinen wichtiger als die Aussagen von Zeugen. Die Ermittler folgen dem Motto, dass Zeugen lügen und Alibis falsch sein können, aber Beweise letztlich hingegen nicht, sogar dann nicht, wenn die Täter gefälschte Beweise am Tatort zurücklassen.

Die Vorgehensweise bei den Ermittlungen ist dabei eine strikt wissenschaftliche. Der Tatort wird besichtigt und Material gesammelt. Dabei wird von den Forensikern – ein Begriff, der in den CSI-Serien sehr weit gefasst ist und vom Pathologen bis zum Chemiker zahlreiche Berufe umfasst – zunächst alles eingesammelt, was nur halbwegs mit dem Fall zu tun haben könnte. Schließlich werden auf Grundlage des vorhandenen Materials Hypothesen gebildet, die dann mittels akribischer Analyse widerlegt oder bewiesen werden. Die wissenschaftliche Vorgehensweise wird in allen drei Schwesterserien in den Vordergrund gerückt und auf mehreren Ebenen inszeniert. Zum einen auf der inhaltlichen Ebene, zum anderen auf Ebene der Figuren und vor allem auf visueller Ebene. Man könnte noch die Tonebene analysieren, die ebenfalls die Dramaturgie der wissenschaftlichen Beweisführung unterstützt. Diese wird jedoch im Folgenden nicht berücksichtigt.

3.1 »Ich glaube an die Wissenschaft«

Auf inhaltlicher Ebene wird der Glaube an die Wissenschaft unter anderem in der Folge Ein Fluch geht um (Curse of the Coffin) evident, wenn Calleigh, eine der CSI-Ermittlerinnen sagt: »Ich glaube an die Wissenschaft.« bzw. im englischen Original: »I believe in science.« Nicht immer wird jedoch der Glaube an die Wissenschaft auf inhaltlicher Ebene derart deutlich artikuliert. In dieser Episode wird insgesamt Wissenschaft und Aberglaube dichotomisch inszeniert. Sogar einige Ermittler schwanken immer wieder zwischen den beiden Polen, letztlich siegt

10 Knight, Deborah, McKnight George: »CSI and the Art of Forensic Detection«. In: Steven M. Sanders, Aeon Skoble (Hg.): *The Philosophy of TV Noir.* Lexington: The University Press of Kentucky 2008, S. 161–177, hier S. 164 f.

jedoch die Wissenschaft. Daher finden sich auch einige implizite Bekräftigungen des Glaubens an die Wissenschaft, durch die sich alle Phänomene erklären lassen. So kann zum Beispiel die kühle Wissenschaftlerin Calleigh aufgrund ihres Wissens und ihres guten Gehörs widerlegen, dass die Stimmen auf einem Tonband, die auf einem Friedhof mittels Stimmrekorder aufgezeichnet wurden, aus dem Jenseits kommen, was in der Folge als »Electronic Voice Phenomena« bezeichnet wird. Calleigh hat für die weiteren Frequenzen, die auf dem Band zu hören sind, jedoch eine Erklärung, die nicht übersinnlichen Phänomenen entstammt, denn es handelt sich um das Echo von Stimmen, die an einer Mauer reflektiert werden und daher verzerrt sind.

An dieser Stelle lässt sich zudem ein weiteres Phänomen der CSI-Serien ableiten. Wissenschaft wird dem Zuschauer immer auch im Dialog der Figuren oder über visuelle Codierungen verständlich gemacht. Die Forensiker können also Fachbegriffe wie »Electronic Voice Phenomena« verwenden, weil diese dem Zuschauer sofort im Anschluss an deren Gebrauch erklärt werden. In diesem Fall wird der Begriff zusätzlich durch die Abbildung der verschiedenen Tonfrequenzen auf einem Monitor und die entsprechende Geräuschkulisse, die auf der Tonspur zu hören ist, erläutert. An dieser Stelle ist anzufügen, dass den amerikanischen Produzenten sehr viel daran gelegen ist, richtige Ausdrücke und Bezeichnungen für die verwendeten Geräte, Analyse- und Messinstrumente und auch die eingesetzten Chemikalien zu verwenden. Unterstützt werden die Produktionsteams daher immer von Forensikern, die jahrelang in ihrem Beruf gearbeitet haben. Wissenschaft wird also in CSI jedem zugänglich gemacht, sie wird als verständlich inszeniert.

3.2. Der Wissenschaftler als gut aussehender Ermittler

Auch auf Ebene der Figuren findet sich eine Inszenierung von Wissenschaft. Dabei gilt, dass durch wissenschaftliche Beweisführung nicht nur Fälle gelöst werden können, sondern dass wissenschaftliches Arbeiten und Denken auch eine gewisse Coolness beinhaltet.

Die Hauptfigur in allen drei CSI-Teams ist immer ein Forensik-Spezialist, der sich durch jahrelange Arbeit, enormes Wissen und seine Fähigkeit zu logischem Denken, also durch seine wissenschaftliche Kompetenz an die Spitze des Ermittlerteams gebracht hat. Die Teamleiter sind immer äußerst integere Persönlichkeiten, deren oberstes Ziel die Bekämpfung des Verbrechens ist.

Integer bedeutet jedoch nicht, dass die Hauptfiguren in zwischenmenschlicher Hinsicht unbedingt kompetent sein müssen; sie entsprechen eher dem Bild des einsamen Leitwolfs. Insgesamt lässt sich feststellen, dass gerade zu Beginn der einzelnen Reihen das Privatleben der CSI-Ermittler weniger im Vordergrund steht als man es von anderen Serien kennt. Der Fokus liegt nicht auf dem Ermittler als Mensch, sondern auf dem Ermittler in seiner Funktion als Wissenschaftler und Verbrechensbekämpfer. Einblicke in das Privatleben der Ermittler, die der Zuschauer bekommt, sind häufig an ehemalige, laufende oder noch bevorstehende Fälle gekoppelt.

Die drei Chefermittler weisen also stereotype Charakterzüge auf, jedoch unterscheiden sie sich sowohl optisch als auch in der Figurenkonzeption in einigen Punkten. Gil Grissom (William Petterson), der von 2000 bis 2008 die Nachtschicht von CSI in Las Vegas leitet, hat Biologie studiert. Sein Spezialgebiet ist die Insektenkunde. Er folgt strikt der Überprüfung seiner Hypothesen und sucht nach den kleinsten Beweisen. Wissenschaft geht in dieser Figurenkonzeption vor menschlichen Vermutungen. Gil Grissom hält daher sein Team ständig zu Präzision an. Chefermittler in Miami ist Horatio Caine, ein gerechtigkeitsliebender Sprengstoffexperte, der sich früh für die Polizeikarriere entschieden hat. Dieser Figur liegen vor allem die Opfer am Herzen. Sein optisches Markenzeichen ist seine Sonnenbrille, die er mehrmals in einer Episode auf und ab nimmt. Die Sonnenbrille wird inzwischen in amerikanischen Blogs als »The Sunglasses of Justice« [11] oder »Justice Shades« bezeichnet. Horatio Caine spricht in der Regel nicht frontal zu seinem Gegenüber, sondern seitwärts gewandt. Nachdem er ein Mordopfer gesehen hat, setzt er seine Sonnenbrille auf und spricht einen Einzeiler zur Natur des Verbrechens. All diese schematischen Verhaltensweisen machen es möglich, dass CSI Miami und vor allem David Caruso in seiner Rolle als Horatio Caine häufig parodiert wird. In Deutschland sind hier vor allem die Parodien von Switch Reloaded zu erwähnen. [12] Die Chefermittlerfigur, Mac Taylor (Gary Sinise), in CSI New York ist ein ehemaliger Marine-Offizier und daher zum einen sehr pflichttreu, zum anderen aber auch ein ausgewiesener Waffenspezialist.

Die drei Chefermittler in CSI können mehr als Hypothesen prüfen und im Labor stehen. Sie sind wahre Alleskönner, ob Tatortanalyse, Analyse der Beweismittel, Befragung von Verdächtigen oder Verhaftungen alles liegt in ihrer Ver-

11 Vgl.: http://acaseofnerves.blogspot.com/2007/03/horatio-sunglasses-of-justice-caine.html; http://www.2fps.com/?tag=sunglasses-of-justice oder http://featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment_tv/2007/01/proof_that_csi_.html (02.02.2009).

12 Die Parodien finden sich zur Ansicht auf Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=Lyd0-bgjM3w oder http://www.youtube.com/watch?v=Lyd0-bgjM3w (02.02.2009).

antwortung. Verfolgungsjagden und die Täterjagd mit Pistole sind aber eher den beiden Chefs von CSI Miami und New York überlassen als Gil Grissom, dessen Arbeitsinstrument das Mikroskop ist.[13]

Nicht nur die Chefs in den jeweiligen Einheiten sind Naturwissenschaftler oder wurden zu solchen im Laufe der Polizeikarriere ausgebildet, sondern auch deren Mitarbeiter und Kollegen haben in der Regel eine naturwissenschaftliche Ausbildung von der Pathologie über die medizinische Technologie hin zur Physik. Allen Figuren ist gemeinsam, dass sie nicht als Labortypen dargestellt werden, sondern sich durch gutes Aussehen auszeichnen. So haben zum Beispiel die Wissenschaftler auch nie Übergewicht, im Gegensatz zu den Polizisten, die ihnen zur Seite stehen.

Besonders deutlich wird, dass Wissenschaftler gut aussehend und sexy sind, an den weiblichen Figuren wie Catherine Willows aus CSI – Den Tätern auf der Spur, deren Spezialgebiet medizinische Technologie ist und die hauptsächlich für Blutanalyse am Tatort zuständig ist oder Sara Sidle, die Physik studierte und im CSI-Team in Las Vegas für Material- und Elementanalyse zuständig ist. Gleiches ließe sich auch für die Frauen aus dem Team in New York sagen. Für CSI Miami wurden ebenfalls sehr gut aussehenden Schauspielerinnen für die Besetzung der Rollen gewählt. Sowohl die Pathologin Alex Woods als auch die Physikerin Calleigh Duquesne sind schlank, groß, langhaarig und immer sorgsam geschminkt und gleichen eher dem stereotypen Bild von Laufstegmodells als dem von Wissenschaftlerinnen. Auffallend ist, dass die Frauen nie Schutzkleidung am Tatort tragen, sondern immer in knappen Jeans oder Hosenanzügen auftreten. Besonders herausstechend ist der weiße Hosenanzug, in dem die Pathologin Alex Woods in CSI Miami zu den Tatorten und der ersten Untersuchung der Leichen geht.

Die Figur der forensischen Ermittler ist in allen CSI-Ablegern also in erster Linie Wissenschaftler, zudem überaus intelligent und gut aussehend. Hinzukommt, dass den Wissenschaftlern ihre Arbeit immer Freude zu bereiten scheint. Die Freude an den Beweisstücken hat teilweise sogar eine erotische Komponente, wenn die Hauptdarstellerinnen mit den Beweisen fast flirten oder gefundene Kugeln mit Diamanten verglichen werden.

13 Vgl. die Episode »Kopflos«, in der Catherine Willows, eine der Mitarbeiterinnen, Gil Grissom auffordert, über das Mikroskop hinauszuschauen.

3.3 *Der ›CSI-Shot‹ und andere visuelle Elemente zur Inszenierung von Wissenschaft*

Wissenschaft wird vor allem aber auf der visuellen Ebene inszeniert. Der Text in CSI ist insgesamt weniger wichtig als die visuelle Komponente, über die die Lösung des Falls erzählt wird. Die Serie arbeitet mit ungewöhnlichen Kameraperspektiven, schnellen Schnitten, High-tech Instrumenten und der graphischen Darstellung sowie Simulationen von Flugverläufen von Projektilen. Dabei werden die Flugbahnen nicht nur in Räumen nachgestellt, sondern sie reichen bis in das Objekt, das getroffen wird. Das heißt, der Zuschauer sieht nicht nur von außen das Eindringen einer Kugel in den menschlichen Körper, sondern auch die Deformationen, die die Kugel im Inneren anrichtet. Gleiches gilt für jede Art von Waffe, die zum Töten verwendet wurde. Das heißt, es wird ebenso gezeigt, wie Messer oder Äxte in menschliche Körper eindringen und welche Spuren in den Körpern dadurch hinterlassen werden.

In der Inszenierung von Wissenschaft spielt aber auch die Beleuchtung eine wichtige Rolle.

CSI zeichnet sich durch eine große farbliche Semantisierung aus. Grundsätzlich werden Laborszenen in einem anderen Licht gezeigt als Verhörszenen. Dies wird besonders deutlich in CSI Miami, da in diesem Ableger besonders stark mit übersaturierten Farben gearbeitet wird. Laborszenen sind immer gekennzeichnet durch eine eher kühle Farbgebung, zumeist in Blautönen. Besonders auffällig ist dies in den Szenen, die in der Pathologie spielen. Klare kühle Farben stehen also für die Laboratmosphäre. Grelle Gelb- oder Orangetöne kennzeichnen die Außenaufnahmen. Die Verhörräume haben ebenfalls andere Farbcodes, die sich jedoch je nach Ermittlung, leitendem Ermittler und Tageszeit unterscheiden. Insgesamt sind die Lichtverhältnisse in den Verhörräumen nicht von der gleichen Klarheit geprägt wie in den Laborräumen. Der Zuschauer kann schnell die jeweiligen Farbcodes zuordnen. Dies erleichtert ihm, dem wissenschaftlichen Arbeitsprozess zu folgen.

Grundvoraussetzung hierfür ist aber auch, dass alle Schritte des Arbeitsprozesses gezeigt werden, vor allem da viel wissenschaftliches Fachvokabular verwendet wird.

Schritt eins des wissenschaftlichen Prozederes ist die Sammlung des Materials. Diese findet am Tatort statt. Dabei wird mit filmischen Zeichen umgesetzt, dass »[d]ie wesentliche Bedeutung des Tatorts […] in der Tatsache [liegt], dass er der Träger von Spuren ist und damit die Möglichkeiten des Sachbeweises eröffnet.« [14]

Der Zuschauer sieht bei der ersten Tatortbesichtigung und der Bestandsaufnahme mit den Augen der Forensiker. Zunächst erhält der Zuschauer einen Überblick über den Tatort. Es folgen danach Detailaufnahmen der einzelnen Elemente des Tatorts. Dabei wechseln verschiedene Einstellungsgrößen einander ab. Dieser schnelle Wechsel der Einstellungsgrößen an den verschiedenen Tatorten in allen drei CSI-Varianten imitiert das nach Beweisen suchende Auge der Ermittler, das immer wieder neue Einzelheiten des Tatorts fokussiert. Wobei durch die extremen Nahaufnahmen deutlich darauf verwiesen wird, dass jedes kleine Beweisstück zählt und aufgenommen werden muss. Daher wird am Tatort immer akribisch fotografiert. Die Fotoaufnahmen werden oftmals von der Kamera simuliert. Diese wird wie ein Fotoapparat verwendet. Der Zuschauer hört dabei nicht nur das Auslösen der Kamera, sondern er sieht es auch; und vor allem sieht er das Endprodukt der Fotoaufnahme in einer statischen Einstellung, die mit einem Schwarzbild abgeblendet wird, bevor die Handlung weitergeht.

In einem nächsten Schritt werden die Hypothesen gebildet. Diese werden zum einen verbal unter den Ermittlern diskutiert und zum anderen über Flashbacks visualisiert. Die Flashbacks sind unterschiedlich gestaltet in Abhängigkeit davon, wer spricht und ob es sich um eine bereits belegbare These handelt oder um eine noch zu prüfende Hypothese. Zu prüfenden Hypothesen werden des Öfteren in unscharfer Optik dargestellt. Gleiches gilt für Behauptungen der Täter, die nicht stimmen. Diese werden ebenfalls in einigen Fällen verschwommen wiedergegeben.

Die Flashbacks können sehr kurz sein und nur einen Bruchteil der Handlung beinhalten. So wird zum Beispiel einer CSI-Laborantin eine Axt, die als Mordwaffe diente, vorgelegt; Sie weiß bereits, dass es sich um die Tatwaffe handelt und stellt sich nur kurz vor, wie der Täter sie in der Hand hielt und ist erfreut darüber, dass die Harke einen Holzgriff hat, da daran besonders gut Hautpartikel hängen bleiben, was auch filmisch mit Hilfe eines Modells des Holzgriffs, an dem vermeintliche Partikel hängen geblieben sind, gezeigt wird.

14 Weihmann, Robert: *Kriminalistik. Für Studium und Praxis.* Hilden: Verlag deutscher Polizeiliteratur [9]2007, S. 173.

Dem Zuschauer wird in einem nächsten Schritt visuell illustriert, dass eine schnelle und präzise Abfolge der einzelnen Arbeitsschritte nötig ist, um im Labor aus Spuren Beweise zu generieren. Durch die genaue Darstellung der Arbeitstechniken, die präzise Vorgehensweise der Forensiker an High-Tech Instrumenten wird suggeriert, dass Wissenschaft verlässlich ist; dass im Labor jeder Fall gelöst werden kann.

Die Kamera in CSI zeigt aber nicht nur das Verbrechen, die Beweissicherung und die Beweisanalyse von außen. CSI will mehr. Die Produzenten wollen mit der Kamera näher an das Objekt heran und teilweise in das Objekt hinein mit der Endoskopkamera, oder mit den Worten von Elizabeth Devine, eine der Produktionsleiterinnen von CSI: »We wanted people to look through the microscope to show them what forensic scientists are looking at. This is the heart and soul of a lot of investigations.« [15] Der Blick durch das Mikroskop ist eine Konstante, die in zahlreichen Folgen wörtlich zu nehmen ist. Dabei sind zwei Kamerarichtungen möglich, sowohl der Zoom auf das unter dem Mikroskop befindliche Objekt als auch die Gegenrichtung vom Objekt hin zum Auge des Wissenschaftlers.

Für das Zeigen eigentlich nicht sichtbarer Phänomene oder kleinster Partikel, also im Grunde extremer close-ups, wurde inzwischen ein eigener Begriff geprägt, nämlich CSI-Shot.

> Now people can watch as a bullet spirals out of the barrel of a gun, shreds a hole through the victim's shirt, burns through the skin, chips ribs, devastates capillaries, pierces the heart, and slams into spinal tissue, a deformed, splayed glob of lead. [16]

Durch den CSI-Shot wird die wissenschaftliche Beweisführung und Suche nach dem Verbrecher spektakulär und interessant. Das Alles-ist-Möglich, wenn nur gründlich genug recherchiert wird, wird dadurch bildlich fassbar und fesselt den Zuschauer.

15 Lovgren, Stefan: »›CSI Effect‹ Is Mixed Blessing for Real Crime Labs«. In: National Geographic News, 23.09.2004 (http://news.nationalgeographic.com/news/2004/09/0923_040923_csi.html [02.02.2009]).

16 Rambo, David, »The Science of CSI« (http://www.scienceandfilm.org/articles/the-science-of-csi/ [02.02.2009]).

4. Der *CSI-Effekt*

Sowohl die inhaltliche Inszenierung vor allem auf der figuralen Ebene, als auch die visuelle Inszenierung von Wissenschaft durch die entsprechenden Einstellungsformate und die Verwendung des CSI-Shots führen dazu, dass insgesamt Wissenschaft als spektakulär, interessant und cool aufgefasst wird. Noch dazu ist das Vorgehen der Spezialisten für die Zuschauer in allen Schritten nachvollziehbar, sodass in Folge Wissenschaft als verlässlich erscheint. Wissenschaftliche Beweisführung siegt im Kampf gegen das Verbrechen; dies hat in den USA weitreichende Einflüsse, was unter dem sogenannten CSI-Effekt zusammengefasst wird. Dieser umfasst zum einen das Phänomen, dass vor Gericht die Geschworenen nur noch naturwissenschaftliche Beweise als ultimative Beweise akzeptieren und die Staatsanwälte Verhandlung mit den Worten beginnen, dass man sich eben nicht bei CSI befinde. Ein positiver Aspekt ist aber, dass naturwissenschaftliche Studiengänge ein deutliches Plus verzeichnen.

Alexander Gropper

Evangelikale und Medien in Brasilien

Der Fernsehsender *Rede Record* zwischen Proselytismus und Kommerz

Zusammenfassung: Ziel dieses Beitrags ist, die Verstrickungen zwischen Medien und Religion in Brasilien herauszuarbeiten. Nach einem ersten Blick auf das religiöse Feld und die starke evangelikale Bewegung Brasiliens wird die heimische Medienlandschaft skizziert, um die Verknüpfung von Evangelikalen und Massenmedien einzuordnen. Protagonistin dieser oft aggressiven Marketingstrategien ist die größte der Neo-Pfingstkirchen, die *Igreja Universal do Reino de Deus*, die ab 1980 begann, religiöse Sendungen auszustrahlen. Mit dem Kauf eines eigenen Fernsehsenders, *Rede Record*, gelang dieser Kirche ein Aufstieg in die brasilianische Medienlandschaft. Die religiösen Programme enthalten letztlich die gleichen Grundelemente und Botschaften und sind Instrumente des Proselytismus.

»Jesus he knows me,
and he knows I'm right.
I've been talking to Jesus
all my life.«

(aus dem Lied »Jesus he knows me« von Genesis)

1. Einleitung

Großes Aufsehen erregte 1989 der Kauf des bis dahin unbedeutenden Fernsehsenders *Rede Record* durch Edir Macedo, den Gründer einer der aufstrebendsten Pfingstkirchen Brasiliens, der *Igreja Universal do Reino de Deus* (*IURD*). Von da an ist die Entwicklung von *Record* eine nicht aufzuhaltende Erfolgsgeschichte. Heute finden sich der Sender und sein dahinter stehendes Imperium in Rankings der brasilianischen Medienlandschaft auf dem zweiten Platz bezüglich Umsatzzahlen, Einschaltquoten und der Anzahl an Sendestationen. Was die technische

Ausstattung und Geräte betrifft, wurde in den letzten Jahren so viel investiert, dass davon ausgegangen wird, dass *Record* zu den am besten ausgerüsteten Fernseh- und Radiosendern Brasiliens gehört.[1] Von Beginn der Sendetätigkeit im Dienst der evangelikalen *IURD* war es den Eigentümern wichtig, *Record* als kommerziellen Sender zu etablieren, religiöse Inhalte im Hintergrund zu halten und ihnen unpopuläre Sendezeiten zuzuordnen. Zur Kommerzialisierungsstrategie gehörten auch der Einkauf US-amerikanischer Erfolgsserien wie CSI, Dr. House oder Monk, die Eigenproduktion von für das Überleben eines brasilianischen Fernsehsenders wichtigen *telenovelas* sowie der Erwerb von Übertragungsrechten wichtiger nationaler und internationaler Sportveranstaltungen.[2] Nichtsdestotrotz werden vor allem in den späten Abendstunden und früh morgens Sendungen mit stark religiösem Charakter übertragen. Neben praktischer Lebenshilfe werden unter anderem vor laufender Kamera Exorzismen mit dem Ziel durchgeführt, Interessierte in die Tempel der *IURD* zu locken.

Der vorliegende Beitrag widmet sich der Erfolgsgeschichte von *Rede Record*, seiner Programmstruktur und seinen Zuschauern. Nach einer kurzen Einführung und einer historischen Betrachtung des religiösen Phänomens der Pfingstbewegung Brasiliens wird die brasilianische Medienlandschaft skizziert. Hierbei wird ein historischer Überblick gegeben vom Beginn des Mediums Fernsehen im Jahr 1950 bis zu den Wechselbeziehungen der großen Medienimperien heute. In einem weiteren Kapitel wird das Verhältnis zwischen den Medien und der aus dem Protestantismus hervorgegangenen religiösen Gruppierungen der Pfingstbewegung dargestellt. Es ist unter anderem zu klären, inwieweit ein Fernsehsender, der in der Hand einer christlich-fundamentalistischen Religionsgemeinschaft ist, politischen und moralisch-ethischen Einfluss auf die Meinungsbildung der Bevölkerung nimmt oder ob die Sendungen lediglich zum Zweck der Mitgliedergewinnung ausgestrahlt werden. Gerade in Brasilien, einem Land, in dem mehr Haushalte über einen Fernseher als über einen Kühlschrank oder Herd verfügen[3]

1 Vgl. Campos, Leonildo Silveira: *Teatro, templo e mercado. Organização e marketing de um empreendimento neopentecostal.* Petrópolis, São Paulo: Vozes/Simpósio Editora e Universidade Metodista de São Paulo ²1999, S. 290.

2 Alle Angaben zur Programmstruktur beziehen sich, soweit nichts anderes angeben, auf die Programmübersicht auf der Homepage von *Rede Record*: http://www.rederecord.com.br/portal/interna_grade.asp (10.09.2009).

3 Vgl. *IBGE Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*: »Tabela 1.7.1 Domicílios particulares permanentes, por Grandes Regiões, segundo o recebimento de dinheiro de programa social do governo, no mês de referência, e alguns bens duráveis existentes nos domicílios – 2006« (http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/trabalhoerendimento/pnad2006/suplementos/renda/tabelas/tab1071.pdf [10.09.2009]).

und in dem Pfingstkirchen explosionsartig anwachsen, scheinen diese Fragen besonders virulent. Schließlich werden anhand des konkreten Beispiels der sowohl in Brasilien als auch im Ausland bekanntesten Pfingstkirche, der *Igreja Universal,* die allgemein gehaltenen Aussagen mittels des Fernsehsenders *Rede Record* konkretisiert.

2. Evangelikales Christentum in Brasilien: die Pfingstbewegung

Im medialen Windschatten des Islamismus wird in Europa eine zweite, nicht weniger dynamische Welle religiösen Enthusiasmus kaum wahrgenommen: die rasante Ausbreitung fundamentalistischer Strömungen des Christentums, vor allem in Ländern der so genannten ›Dritten Welt‹. Mit weltweit circa 300–400 Millionen Anhängern sind evangelikale und pentecostale (pfingstlerische) Glaubensgemeinschaften neben dem Islam die vitalsten und am schnellsten expandierenden Religionsbewegungen der Gegenwart.[4] In Brasilien, das lange Zeit als das katholischste Land der Welt galt, ist dieses Phänomen besonders evident. Bis in die 1950er Jahre war allerdings der Katholizismus die bevorzugte Religion von über 90 Prozent der brasilianischen Bevölkerung.[5] Auch nach der letzten Volkszählung im Jahr 2000 bekannten sich noch 73,6 Prozent zum Katholizismus.[6] Die gelebte Realität, vor allem in den Metropolen Brasiliens, war und ist jedoch eine andere. Das heutige religiöse Feld ist durch seine immense Pluralität geprägt. So finden sich auf dem christlichen Zweig der Religionsgemeinschaften neben der römisch-katholischen Kirche auch protestantische Denominationen. Hier gilt es zu unterscheiden zwischen den so genannten ›historischen Protestantismen‹ wie den Lutheranern, Baptisten oder Methodisten, die ihre Wurzeln in der europäischen Immigration nach Brasilien im 19. Jahrhundert haben und den Pfingstkirchen. Bei den Pfingstkirchen, deren missionarischer Ursprung meist in den USA liegt, steht der Glaube in direktem Zusammenhang mit dem Erfahren der Gaben des Heiligen Geistes (Charismen), wie beispielsweise der Zungenrede. Dieses Phänomen ist in Brasilien allgegenwärtig und breitet sich vor allem in den urbanen Unterschichten rapide aus. Markantestes Merkmal sind ihre allerorts präsenten Tempel, die hauptsächlich in den *favelas*, den Elendsvierteln

4 Vgl. Hempelmann, Reinhard: »Evangelikalismus und Fundamentalismus. Zur Situation in Deutschland«. In: *zur debatte* 5, 2007, H. 37, S. 6–8, hier S. 6.

5 Vgl. Prandi, Reginaldo: *Herdeiras do Axé. Sociologia das religiões afro-brasileiras.* São Paulo: Hucitec 1996, S. 11.

6 Vgl. *IBGE Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*: »Tabela 137 – População residente por religião« (http://www.sidra.ibge.gov.br/bda/tabela/listabl.asp?z=t&c=137 [10.09.2009]).

und Slums brasilianischer Großstädte, in wachsendem Maße entstehen. Auch an den exponierten Stellen der brasilianischen Metropolen prägen ihre prachtvollen Prunktempel mittlerweile das Stadtbild.

Auch die Mitgliederzahlen der *evangélicos*[7], wie die Anhänger der brasilianischen Pfingstbewegung genannt werden, sprechen für sich. Allein in Brasilien, so schätzen Soziologen, schließen sich jedes Jahr weit über zwei Millionen Menschen einer Pfingstkirche an. Im Jahr 2000 betrug der Anteil bereits rund 15 Prozent der Bevölkerung – nahezu drei Mal so viel wie 1980.[8] Dieses außergewöhnliche Wachstum der Pfingstbewegung in den letzten Jahrzehnten stellt ein wichtiges Merkmal der Entwicklung des religiösen Feldes in Brasilien dar.

Die Geschichte der brasilianischen Pfingstbewegung begann mit dem Vordringen der bedeutendsten Gruppen des historischen Protestantismus aufgrund der massiven Immigration nach Brasilien im 19. Jahrhundert. Schritt für Schritt etablierten sich die wichtigsten protestantischen Glaubensgemeinschaften. In ihrer historischen Abfolge waren es vor allem Lutheraner, Methodisten, Kongregationalisten, Presbyterianer und Baptisten, die das brasilianische religiöse Feld dieser Zeit prägten.[9] Die Pfingstler sind die letzte Gruppe, die sich etablierte. Ihren missionarischen Ursprung haben diese Gemeinden zu einem Großteil im Ausland. So gründete der US-Amerikaner Louis Francescon 1910 in São Paulo die erste Pfingstkirche Brasiliens, die *Congregação Cristã*, und die Schweden Daniel Berg und Gunnar Vingren bereits ein Jahr später die *Assembléia de Deus* in Belém, im nördlichen Bundesstaat Pará.[10]

Möchte man den Versuch einer Typologie wagen, kann bei diesen Pfingstkirchen vom ›klassischen Pentecostalismus‹ gesprochen werden. Es handelt sich hierbei um eine Pfingstbewegung, die vollständig aus den USA importiert wurde. Die wichtigste Eigenschaft dieser Bewegung liegt in ihrer Spiritualität, die auf ekstatischen Erfahrungen wie der Geisttaufe und dem Zungenreden, der sogenannten Glossolalie, beruht. In sozialer Hinsicht ist dieser Zweig der Pfingstbewegung durch moralische Strenge gekennzeichnet sowie durch einen rigiden Verhal-

7 *Evangélico* ist die umgangssprachliche Bezeichnung und verweist weder auf die Zugehörigkeit zu einer rein evangelikalen Glaubensgemeinschaft, noch kann sie mit »evangelisch« im Sinne einer historisch-protestantischen Gruppe übersetzt werden, sondern beinhaltet im brasilianischen Kontext durchaus auch die Mitgliedschaft in pentecostalen, das heißt pfingstlerischen Gruppen.

8 Vgl. Prandi, Reginaldo: *Segredos guardados. Orixás na alma brasileira.* São Paulo: Companhia das Letras 2005, S. 220.

9 Vgl. Schuler, Roberto José: *Pfingstbewegung in Brasilien. Sozio-politische Implikationen der neuen Pluralität.* São Leopoldo: Sinodal 2004, S. 31.

10 Vgl. Rolim, Francisco Cartaxo: *Pentecostais no Brasil. Uma Interpretação Sócio-Religiosa.* Petrópolis: Vozes 1985, S. 40.

tenskodex, in dem das Individuum in seiner Bedeutung stark zurücktritt.[11] Ein Katalog elaborierter Verhaltensvorschriften sorgt für starke affektive Bindungen und regelt unter anderem Kleidungsstil, Konsum, zwischengeschlechtliche Beziehungen und potentielle Sanktionen.[12] Innerhalb des ›klassischen Pentecostalismus‹ gibt es sogar Gruppen, wie die bereits erwähnte *Congregação Cristã*, die ihren Gläubigen den Besitz eines Fernsehgeräts oder das Fernsehen an sich verbietet, was in Kontrast zu jüngeren Gruppierungen steht.[13]

Hiervon abzugrenzen ist der so genannte ›Neo-Pentecostalismus‹, der sich ab den 1950er Jahren in Brasilien etablierte und als Weiterentwicklung der klassischen Pfingstbewegung zu werten ist. Die Hauptmerkmale dieser Neo-Pfingstbewegung bestehen in einer aggressiveren Anwendung des Evangeliums, in einer ausgeprägten Wertschätzung des finanziellen Wohlstandes, was als *teologia da prosperidade*, als ›Wohlstandstheologie‹, bezeichnet wird und der relativen Flexibilität hinsichtlich der Bräuche und der moralischen Strenge.[14]

Die Begriffsklärung und Typologisierung bleiben kontrovers und in der Literatur uneinheitlich. Auch der Begriff ›Neo-Pentecostalismus‹ bleibt ungenau, da sich hinter dieser Denomination keine homogene Gruppe verbirgt. Vor allem die neo-pfingstlerische *Igreja Universal do Reino de Deus* (*IURD*), auf die hier näher eingegangen wird, stellt einen Sonderfall dar. Sie wurde 1977 von Edir Macedo in Rio de Janeiro gegründet. »Von diesem Zeitpunkt an ist die Geschichte der *IURD* eine Geschichte ihrer Ausbreitung [...]. Das schwindelerregende Ansteigen ihrer Mitgliederzahlen kam nicht zum Stillstand.«[15]

Wahrscheinlich ist die *IURD* die bekannteste und größte unter den Neo-Pfingstkirchen. Charakteristisch sind ihre kompetente Verwaltung und ihr rasantes Wachstum sowohl in Brasilien als auch im Ausland.[16] Anders als die

11 Vgl. Schuler: *Pfingstbewegung*, S. 80.

12 So nehmen Frauen und Männer am gleichen Gottesdienst teil, dies jedoch oft in getrennten Flügeln. Frauen dürfen weiterhin keine Hosen tragen oder *Make-up* benutzen. Ferner ist es diesen Pflingstlern untersagt, ins Kino oder Theater zu gehen oder Musik zu hören, die nicht »evangelikal« ist (vgl. Schuler: *Pfingstbewegung*, S. 80).

13 Vgl. Campos: *Teatro,* S. 267.

14 Vgl. Mariz, Cecília Loreto: »Católicos da Libertação, Católicos Renovados e Neopentecostais«. In: Jeter Pereira Ramalho et al. (Hg.): *Pentecostalismo, Renovação Carismática Católica e Comunidades Eclesiais de Base. Uma análise comparada.* Rio de Janeiro: CERIS 2001, S. 17–42, hier S. 33.

15 Schuler: *Pfingstbewegung*, S. 65.

16 Die *IURD* unterhält nach eigenen Angaben Filialen in mehr als 30 Ländern weltweit, in Deutschland beispielsweise in Berlin, München, Stuttgart, Hamburg, Köln, Frankfurt a. M., Würzburg, Nürnberg, Freiburg, Dresden und Mannheim. Siehe hierzu auch die Homepage der *IURD*: http://www.igrejauniversal.org.br/ oder für Deutschland: http://www.hilfszentrum.de/ (13.09.2009).

pentecostalen Kirchen hat die *IURD* einen aggressiven Stil, in deren Mittelpunkt die physische Heilung, die öffentliche Teufelsaustreibung und die Geldeintreibung, das sogenannte Abgeben des Zehnten, stehen. [17]

Besonders auffällig bei der *IURD* ist ihre starke Medienpräsenz. Im Vergleich zu einigen klassisch pentecostalen Gruppen, die ihren Mitgliedern das Fernsehen aufgrund seines diabolischen Einflusses strengstens untersagen, weist sich die Neo-Pfingstkirche um ihren Gründer Edir Macedo als Kommunikations- und Mediengigant aus. Vor allem der Kauf des bis dahin unbedeutenden Fernsehsenders *Rede Record* im Jahr 1989, den Macedo für 45 Millionen US-Dollar erwarb, erhitzte die Gemüter. Die Polemik war groß und es kam in der öffentlichen Debatte in Brasilien die Frage auf, inwieweit ein Fernsehsender, der in Hand einer fundamentalistischen Religionsgemeinschaft ist, politischen und moralisch-ethischen Einfluss auf die Meinungsbildung hat. Auch die Legitimität des Erwerbs an sich, für den Gelder flossen, die aus Spenden und Abgaben der Gläubigen stammten, wurde infrage gestellt. Mit dem Kauf von *Rede Record* begann der Aufbau eines Imperiums, das sich innerhalb kürzester Zeit an die Spitze der brasilianischen Medienlandschaft katapultierte: Heute steht *Record* sowohl bei den Einschaltquoten als auch beim Umsatz an der zweiten Stelle im Ranking brasilianischer Medienunternehmen. [18]

3. Die brasilianische Medienlandschaft

Acht Länder der Welt konzentrieren circa 75 Prozent aller Fernsehzuschauer. Brasilien ist eines davon neben den USA, Großbritannien, Kanada, Japan, Australien, Deutschland und Frankreich. Im brasilienweiten Schnitt kommt auf fünf Bürger ein Fernsehgerät. Damit steht Brasilien mit seinen circa 184 Millionen Einwohnern auf Platz vier im Weltranking hinter China, USA und Japan. [19] Das oft als polemisches Beispiel angeführte Argument, in Brasilien gäbe es mehr Fernseher als Kühlschränke, hat seine empirische Grundlage im brasilianischen Statistik-

17 Vgl. Mariz: *Católicos e Neopentecostais*, S. 34.

18 Vgl. Castro, Daniel: »Dízimo da Universal leca Record à vice-liderança«. In: FolhaOnline 04.06.2006 (http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u61067.shtml [13.09.2009]).

19 Vgl. Fonseca, Alexandre Brasil: *Evangélicos e mídia no Brasil.* Bragança Paulista, Curitiba: EDUSF/IFAN 2003, S. 11.

amt.[20] Um die Verknüpfung von Medien und Pfingstbewegung in Brasilien besser zu verstehen, wird zunächst ein Überblick über die brasilianische Fernsehgeschichte gegeben.[21]

»Die Anfänge des brasilianischen Massenmediensystems gehen zurück auf den Zeitraum zwischen 1920 und 1940, obwohl sich die brasilianische Kulturindustrie erst im Verlauf der 60er Jahre allgemein zu konsolidieren vermochte.«[22] Als Pionierleistung der Massenkommunikationsmedien gilt die Einführung des Rundfunks und der Radiogeräte in Brasilien im Jahr 1922. Der Empfang der Rundfunkwellen an heimischen Radiogeräten war in der ersten Phase der 1920er Jahre an die Zahlung einer Abgabe gebunden und auf einen intellektuellen und nicht-kommerziell charakterisierten Hörerkreis beschränkt. Erst im darauf folgenden Jahrzehnt wurde das Radio auch für die breite Bevölkerung interessant und erschwinglich. Im Jahr 1932 erlaubte die Regierung den Stationen, 10 Prozent ihrer täglichen Sendezeit für Werbeblöcke freizuhalten. Zu dieser Zeit gab es elf Sender in Brasilien. Mit Einführung der Werbung und den damit zusammenhängenden Mehreinnahmen konnten sich die Sender auf die Ausdifferenzierung ihrer Programmstruktur konzentrieren und erzielten vor allem mit den sogenannten *radionovelas* große Erfolge. Zu Beginn der 1940er Jahre stieg die Zahl der Radiosender auf über 100 an. Auch die ersten religiösen Programme gingen in dieser Zeit über den Äther.[23]

Das Fernsehen erreichte Brasilien im Jahr 1950 mit den Ausstrahlungen des ersten Senders Südamerikas, dem Kanal *PRF-3 TV Tupi* aus São Paulo.[24] Die ersten Jahre des brasilianischen Fernsehens waren geprägt durch enorme Schwierigkeiten. Ähnlich dem Radio, etablierte sich das Fernsehen erst aufgrund der Entwicklung der Werbeindustrie und dem Potential, das diese im Massenmedium Fernsehen entdeckte. Vor allem in den Jahrzehnten zwischen 1960 und 1970

20 Siehe Fußnote 3.

21 Die Ausführungen beruhen hauptsächlich auf Lima, Venício: *Mídia. Teoria e política.* São Paulo: Perseu Abramo 2001, S. 141–173.

22 Oro, Ari Pedro: »Christliche Religionen und Massenmedien in Brasilien«. In. *Communicatio Socialis. Internationale Zeitschrift für Kommunikation in Religion, Kirche und Gesellschaft* 27, 1994, H. 4, S. 339–353, hier S. 341.

23 Für eine detaillierte Darstellung der Radiogeschichte Brasiliens sei der interessierte Leser verwiesen auf: Ortiz, Renato: A moderna tradição brasileira. Cultura brasileira e indústria cultural. Rio de Janeiro: Brasiliense 1987 und Lima: *Mídia*, S. 141–173.

24 Nach den USA, England und Frankreich war *PRF-3 TV Tupi* somit die vierte Fernsehanstalt weltweit. Der Start der Ausstrahlungen musste jedoch um einen Monat verschoben werden, da festgestellt wurde, dass es noch keine Fernsehgeräte in Brasilien gab. *TV Tupi* startete im September 1952 auf circa 200 Apparaten, die an Persönlichkeiten verteilt wurden und medienwirksam auf öffentlichen Plätzen oder in Schaufenstern in São Paulo aufgestellt wurden (vgl. Fonseca: *Evangélicos e mídia*, S. 48 f.).

erfuhr das Fernsehen einen immensen Aufschwung, der sich auch in den Werbeausgaben der Unternehmen für dieses Medium spiegelt: Wurde der Großteil des Werbebudgets 1962 in Printmedien investiert, änderte sich die Relation 1982 maßgeblich.[25] War das Fernsehen bis 1959 lediglich eine technische Errungenschaft für die Oberschicht, da Empfangsapparate bis zu diesem Zeitpunkt kostspielig importiert werden mussten, nutzte die Militärregierung[26] das Fernsehen ab Mitte der 1960er Jahre für propagandistische Zwecke. Der Telekommunikationssektor wurde unter General Castelo Branco zielstrebig und mit großem finanziellem Aufwand ausgebaut.[27] Zum durchschlagenden publikumswirksamen Erfolg brachte es die von Brasilien gewonnene Fußball-Weltmeisterschaft 1970.

Heute sind es sieben Sender, die landesweit empfangen werden können.[28] *Rede Globo* ist der umsatzstärkste und bedeutendste Fernsehsender Brasiliens und steht weltweit beim Vergleich der Umsatzzahlen auf Platz vier hinter den großen US-amerikanischen Sendern *NBC*, *ABC* und *CBS*. *Globo* belegt auch heute noch Platz eins bei Umsatz und Einschaltquoten, musste aber seine Monopolstellung zugunsten von *SBT*, *Record* und weiteren neuen Angeboten des Fernsehmarkts, wie beispielsweise Kabelfernsehen, *Pay-TV* oder Internetfernsehen, aufgeben.[29] Vor allem die starke Konkurrenz durch *Rede Record* ist für die weitere Analyse von fundamentaler Bedeutung. Neben den nationalen Sendern gibt es eine große Anzahl überregionaler, regionaler und städtischer Fernsehstationen sowie weitere Übertragungskanäle und private Sender.

25 So entfielen 1962 27,1 Prozent auf Zeitschriften und nur 24,7 Prozent auf das Medium Fernsehen. 1982 stiegen die Fernsehausgaben bereits auf 61,2 Prozent (vgl. ebd., S. 50).

26 Brasilien war seit dem Staatsstreich 1964 bis 1985 eine Militärdiktatur.

27 Dies wird unter anderem durch die Gründung eines staatseigenen Unternehmens deutlich, das die Modernisierung und den Aufbau des Telekommunikationssektors förderte. Des Weiteren trat Brasilien 1965 dem internationalen Satellitensystem *INTELSAT* bei, gründete 1967 ein eigenständiges Kommunikationsministerium und begann mit dem Aufbau eines landesweiten Mikrowellensystems, das 1968 eröffnet wurde (vgl. Ortiz: *A moderna tradição*, S. 117 f.).

28 Der Vollständigkeit halber seien diese hier genannt: *Rede Globo, Sistema Brasileiro de Televisão SBT, Rede Record, Rede Bandeirantes, Companhia Nacional de Televisão CNT, Rede Pública de Televisão, Rede TV.*

29 Wie eine Studie aus dem Jahr 2001 ergab, verringerten sich die Einschaltquoten von Globo auch aufgrund einer nationalen Energiesparkampagne. Viele Fernsehgeräte, so das Ergebnis der Studie, liefen in brasilianischen Haushalten vor der Kampagne ohne dass jemand aktiv fernsah, die Einschaltquoten wurden jedoch trotzdem gewertet (vgl. Fonseca: Evangélicos e mídia, S. 53).

4. Medien und Pfingstbewegung

In den ersten Jahren des Rundfunks in Brasilien hatten Ausstrahlungen von Pfingstkirchen keinen signifikanten Stellenwert. Bis in die 1950er Jahre kauften sie teilweise nur wenige Sendeminuten, die meist in den Nachtstunden lagen, um ihre Botschaften zu verkünden. Ende der 1960er Jahre waren allerdings bereits über die Hälfte der Radioprogramme in der Hand von Pfingstkirchen. »Neben diesen traditionellen Pfingstkirchen sind es aber vor allem die einheimischen [...] neo-pentekostalistischen Denominationen, die heute mit Nachdruck in den Radio- und Fernsehbereich drängen.« [30] Hier ist besonders die *Igreja Universal do Reino de Deus* zu nennen, auf deren Fernsehsender im nächsten Kapitel näher eingegangen wird.

Die ersten Versuche, das Massenmedium Fernsehen für ihre Zwecke in Anspruch zu nehmen, beliefen sich auf Übertragungen von Gottesdiensten aus den jeweiligen Tempeln. [31] Die Präsenz protestantischer und pentecostaler Gruppen war während der ersten 35 Jahre des brasilianischen Fernsehens eher sporadisch. Presbyterianer und Baptisten waren die ersten protestantischen Gruppen, die im brasilianischen Fernsehen Programme präsentierten. [32] Erst zu Beginn der 1980er Jahre entwickelte sich ein Phänomen, das aus den USA importiert wurde und für das Hugo Assmann den Begriff der »elektronischen Kirche« [33] prägte. Es kamen vermehrt US-amerikanische Fernsehprediger, so genannte ›Televangelisten‹, nach Brasilien und verkündeten ihre Botschaft vor laufender Kamera. Dies sind die Ursprünge pfingstlerischer Fernsehprogramme, sie hatten jedoch nicht den Erfolg, den sie in den USA oder in Mittelamerika genossen. [34] Aber genau dieses Umfeld ebnete der Medienpräsenz der Pfingstkirchen in Brasilien den Weg. [35]

Erst mit dem Aufkommen des Neo-Pentecostalismus und der 1977 gegründeten *Igreja Universal do Reino de Deus* änderte sich das Panorama der Medienlandschaft. Waren die Medien bis 1989 unter der Kontrolle säkularer Unternehmen,

30 Oro: »Christliche Religionen«, S. 350.

31 Vgl. Campos: *Teatro*, S. 282.

32 Vgl. Campos, Leonildo Silveira: »Evangélicos e Mídia no Brasil – Uma História de Acertos e Desacertos«. In: *Revista de Estudos da Religião* 8, 2008, S. 1–26, hier S. 10.

33 Assmann, Hugo: *La Iglesia Electrónica y su impacto en América Latina*. San José: DEI ²1988, S. 19.

34 Vgl. Fonseca: *Evangélicos e mídia*, S. 61 und Smith, Dennis A. und Leonildo Silveira Campos: »Christianity and Television in Guatemala and Brazil: The Pentecostal Experience«. In: *Studies in World Christianity* 11, 2005, S. 49–64, hier S. 56 f.

35 Siehe hierzu ausführlich: Patriota, Karla Regina Macena Pereira: »Mídia e Entretenimento: Em Busca da Religiosa Audiência«. In: *Revista de Estudos da Religião* 8, 2008, S. 69–88.

die an Pastoren, Prediger und Pfingstkirchen Sendezeiten verkauften, nahm das religiöse Fernsehen mit dem Kauf des Fernsehsenders *Rede Record* durch den Gründer der *Igreja Universal*, Edir Macedo, neue Dimensionen an.

Heutzutage dienen viele brasilianische Fernsehgeräte, vor allem in den frühen Morgenstunden und spät abends dafür, dass Millionen von Brasilianern den Predigten und Lobgesängen der Pastoren zuhören oder sich von Lebensgeschichten und Exorzismen überzeugen lassen, die jeweilige Pfingstkirche aufzusuchen und zu konvertieren. Circa ein Zehntel dessen, was wöchentlich über brasilianische Fernsehstationen ausgestrahlt wird, ist von evangelikalen Religionsgemeinschaften produziert.[36] Es ist nicht verwunderlich, dass die Mehrheit der klassischen und neo-pentecostalen Gruppierungen entweder mit Radio- oder Fernsehprogrammen aufgestellt oder selbst Inhaber von Sendern ist. So besitzt die größte der klassischen Pfingstkirchen, die *Assembléia de Deus*, zwar keine eigenen Sender, strahlt jedoch täglich mehrere tausend religiöse Programme über private Radiostationen aus und verbreitet in den meisten brasilianischen Bundesstaaten über private Fernsehkanäle ein wöchentliches religiöses Fernsehprogramm.[37] Viele Gründungen heute etablierter und mitgliederstarker Pfingstkirchen gehen sogar auf ausgestrahlte Radio- bzw. Fernsehsendungen zurück.[38] Nichtsdestotrotz gibt es auch heute noch eine große pentecostale Denomination, die resistent gegenüber allen Arten der Massenkommunikation zu sein scheint, die *Congregação Cristã*, aus deren Sicht Radio, Fernsehen und sonstige Massenmedien als Werk des Teufels strikt abzulehnen sind.[39] Die folgende Tabelle gibt lediglich einen ersten Überblick über die Ausmaße pfingstlerischer Medientätigkeit, wobei sie keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

36 Vgl. Fonseca: *Evangélicos e mídia*, S. 13.
37 Vgl. Oro: »Christliche Religionen«, S. 350.
38 So zum Beispiel die Pfingstkirchen *O Brasil para Cristo, Deus é Amor* und *Nova Vida*, die alle aus der Initiative von Radioprogrammen entstanden sind (vgl. Campos: »Evangélicos e mídia«, S. 11).
39 Vgl. ebd.

Sender	Institution	Gründungsjahr
Rede Record	Igreja Universal do Reino de Deus (*IURD*)	1953
Rede Família	*IURD*	1998
Record News	*IURD*	2007
Rede Internacional de Televisão RIT	Igreja Internacional da Graça de Deus	1999
Rede Boas Novas	Assembléia de Deus	1993
Rede Gospel	Igreja Renascer	1996
Rede Gênesis de TV	Igreja Sara Nossa Terra	1997
Rede Super de Televisão	Igreja Batista de Lagoinha	2002

Tab. 1: Fernsehsender in Hand von Pfingst- und Neo-Pfingstkirchen

5. Der Fernsehsender der Igreja Universal: Rede Record

Die weitere Ausbreitung der größten brasilianischen Neo-Pfingstkirche, der *Igreja Universal do Reino de Deus* (*IURD*), durch Massenkommunikationsmedien scheint eine zentrale Zielsetzung ihres Gründers und Eigentümers, Edir Macedo, zu sein. Neben der Eröffnung von Gottesdiensthäusern in den großen Metropolen des Landes verfolgte Macedo von Anfang an das strategische Ziel, die *IURD* aus der Masse der unzähligen Kirchen durch den Einsatz von Massenmedien hervorzuheben und bekannt zu machen. Bereits in ihrem Gründungsjahr 1977 unterhielt die *IURD* ein Radioprogramm unter dem Namen *O Despertar da Fé*, das täglich von Macedo persönlich präsentiert wurde. Ein weiterer wichtiger Schritt wurde im Jahr 1984 gemacht, als der Radiosender *Copacabana* in Rio de Janeiro erworben und für die religiösen Programme der *IURD* permanent eingesetzt wurde. Dieser Erwerb war der Anfang des Aufbaus eines beachtlichen Netzes mit Dutzenden von Radio- und Fernsehsendern, das heute im Besitz der *IURD* steht.[40] Ab 1987 war eine intensive Anstrengung nicht nur bei der Einsetzung, sondern auch beim Erwerb eigener Sender zu beobachten. Diese Anstrengungen führten dazu, dass sich bereits Ende der 1980er Jahre zwölf regionale Radiosen-

40 Vgl. Campos: *Teatro*, S. 274. Es muss darauf hingewiesen werden, dass die Radio- und Fernsehsender lediglich *de facto* in Hand der *IURD* sind, *de jure* allerdings vermeintlich unabhängigen Personen gehören. Dies wird dem Umstand geschuldet, dass die brasilianische Verfassung Kirchen und anderen religiösen Gemeinschaften den Besitz von gewinnbringenden Unternehmen untersagt. Um dies zu umgehen, werden die Sender, die die religiösen Programme der *IURD* ausstrahlen und zum großen Teil durch Spendengelder erworben wurden, auf den Namen hochrangiger Funktionäre aus dem Leitungskreis der *IURD* eingetragen (vgl. Schmidt, João Carlos: *Wohlstand, Gesundheit und Glück im Reich Gottes. Eine Studie zur Deutung der brasilianischen neupfingstlerischen Kirche Igreja Universal do Reino de Deus.* Berlin: Lit Verlag 2007, S. 12).

der im Besitz der *IURD* befanden. Der Höhepunkt dieser Anstrengungen wurde im Jahr 1989 erreicht, als Edir Macedo nach monatelangen Verhandlungen für 45 Millionen US-Dollar den Sender *Rede Record* für die *IURD* kaufte. Aufgrund einer fachmännischen und kommerziellen Unternehmensführung konnte das hoch verschuldete Fernsehunternehmen in den folgenden Jahren saniert werden und in die schwarzen Zahlen kommen, sodass es zu einem starken Konkurrenten auf dem brasilianischen Markt der Massenkommunikationsmedien und zugleich zu einem effizienten und einflussreichen Evangelisationsmedium der *IURD* wurde.[41]

Was die Einschaltquoten betrifft, so steht *Record* inzwischen bereits auf Platz zwei im Ranking der landesweiten Fernsehsender Brasiliens.[42] Dies liegt sicherlich an der kommerziellen Programmstruktur des Senders. Vor allem in den Abendstunden oder früh morgens strahlt *Record* Sendungen stark religiösen Charakters aus. So stechen hier vor allem die Programme O Despertar da Fé, Palavra de Vida und O Santo Culto no seu Lar hervor, die ausschließlich pfingstlerisch-religiöse Inhalte haben. Ein weiteres Programm, 25ª Hora, gibt sich zwar den Anschein eines nicht-religiösen Programms, die Themenauswahl und die Auswahl der geladenen Gäste der Diskussionen werden jedoch regelmäßig in Richtung der *IURD* gelenkt.

Vor allem das Programm Fala que eu te escuto[43], ist die Sendung mit religiösem Inhalt, die am meisten Zuschauer auf sich zieht. Es handelt sich hierbei um eine Sendung, die täglich unter einem bestimmten, meist polemisch gewählten Motto steht.[44] Menschen aller Altersklassen werden ermutigt, im Studio anzurufen und mit dem Moderator, einem Bischof der *IURD*, über das jeweilige Thema zu sprechen. Bereits im Vorspann wird die Themensetzung klar: Gewalt und Sexualität sind die Achsen, um die sich die Mottonächte drehen. Das Programm läuft wochentags um 1 Uhr. Mit Spitzen von bis zu 7 Prozent an Einschaltquoten avancierte Fala que eu te escuto vor allem auch im nicht-evangelikalen Bereich von Mitgliedern besser gestellter sozialer Schichten zu einer Sendung mit

41 Vgl. Campos: *Teatro*, S. 187.

42 Vgl. Castro: »Dízimo« (14.09.2009).

43 Dt.: Sprich, ich höre dir zu.

44 Eine Auswahl an Themen, wie beispielsweise »Hochzeit und Scheidung«, »Eltern, die ihre Kinder verlassen«, »Wunderdiäten«, »Migration« etc. findet sich auf der Homepage der Sendung: http://www.arcauniversal.com.br/falaqueeuteescuto/principal.jsp (30.11.2009).

Kultcharakter. Der Wunsch nach einer reality show wird durch das Nachstellen von Szenen, die aus dem Leben gegriffen scheinen, gewährleistet und ist Teil des Erfolgsrezepts der Sendung. [45]

Im Gegensatz zu den Strategien der ›Televangelisten‹ setzt die *IURD* mit *Rede Record* lediglich darauf, in Krisen geratene Menschen in ihre Tempel zu locken. Die Struktur und der Ablauf sind immer gleich. Zunächst wird eine Krisensituation gezeigt, die durch einen gemeinsamen Feind ausgelöst wurde. Fällt die Entscheidung dafür, Jesus Christus in der *IURD* anzunehmen, wird man von Problemen nicht nur befreit, sondern die Lebenssituation verbessert sich erheblich. Diese Strukturen zeigen den starken Proselyten-Charakter dieser Art Fernsehsendung. Es geht lediglich darum, eine möglichst große Anzahl von Menschen in die Tempel der *IURD* zu locken. Dies läuft über alltägliche Themen und erfreut sich bei den Zuschauern großer Beliebtheit. Alle Diskurse in den Programmen von *Rede Record* mit religiösem Charakter suggerieren, dass ein besseres Leben möglich sei, wenn man sich nur innerhalb dieser Neo-Pfingstkirche zu Jesus Christus bekenne. Umfragen haben ergeben, dass der größte Teil der Neugierigen aufgrund einer momentanen Krisensituation zur *IURD* kommt – 43 Prozent sind über das Fernsehen auf die Neo-Pfingstkirche aufmerksam geworden. [46]

Die *IURD* zeichnet sich demnach durch eine klare Option für die Massenkommunikationsmedien aus. Einerseits bilden sie natürlich das zentrale Medium für ihre Missionierungsbestrebungen, die sie auf subtile Art vermitteln. Andererseits sind sie auch eine wichtige Einnahmequelle, da die religiösen Programme durchgängig von Spendenaufrufen durch die Moderatoren durchsetzt sind. Ziel der religiösen Programme auf *Rede Record* ist somit, die Zuschauer auf die *IURD* aufmerksam zu machen und sie zu einer Konversion zu bewegen.

45 Vgl. Fonseca: *Evangélicos e mídia*, S. 185.
46 Vgl. ebd., S. 190.

Benedikt Kuhnen

»Attention fragile!«

Eine austauschtheoretische Analyse der gescheiterten Liebesbeziehungen im Film Nos enfants chéris (F 2003)

Zusammenfassung: Gegenstand der folgenden Untersuchung ist das Scheitern der Liebesbeziehungen in der dramatischen Komödie Nos enfants chéris des französischen Regisseurs Benoît Cohen aus dem Jahr 2003. Der Zuschauer wird hier Zeuge, wie sich die beiden Hauptfiguren von ihren jeweiligen Partnern trennen, um gemeinsam ein neues Leben zu beginnen. Ziel der Analyse ist es zum einen, die wesentlichen Informationen zusammenzutragen, die der Zuschauer zu den Hauptfiguren erhält. Zum anderen werden ihre Trennungsgründe mithilfe eines mikrosoziologischen Modells herausgearbeitet, um Klarheit über die Aussagen zu gewinnen, die der Film durch das Handeln der Figuren implizit in Bezug auf Liebe, Trennungen und Geschlechterrollen macht.

> »Je vais commencer à zéro. Je vais prendre ma voiture,
> je vais me casser, je vais tout laisser derrière moi…
> et je vais partir avec la femme que j'aime.«
>
> *(Martin)*

1. Einleitung

Der Spielfilm Nos enfants chéris des Regisseurs Benoît Cohen wurde im Jahr 2003 als einer der Überraschungserfolge des französischen Kinos gehandelt. Bei vergleichsweise niedrigen Produktionskosten ließ er im Bereich der Rentabilität mit circa 400.000 Zuschauern alle Konkurrenten hinter sich.[1] Auf der manifesten Ebene handelt der Film vom einschneidenden biografischen Erlebnis der Elternschaft und den damit verbundenen Freuden und Leiden. Wie Benoît Cohen in

1 Vgl. Drouhaud, Sarah: »Rentabilité des films en salle – Le retour des budgets moyens« (http://www.lefilmfrancais.com/050304/enquete.htm [30.07.2009]).

einem Interview äußerte, ging es ihm in erster Linie darum, mit einer gewissen Portion Humor und Ironie von dem irreversiblen Übergang zu erzählen, bei dem Menschen zu Eltern werden und sich ihr Leben von einem auf den anderen Tag mehr oder weniger fundamental verändert. Sein Ziel war es, eine Chronik über das Alltagsleben von Eltern mit Kleinkindern zu filmen, die auf zugleich humorvolle und dramatische Weise den Umgang mit dieser völlig veränderten Situation schildert.[2] »On a écrit un film sur un moment de la vie qui nous échappe parce qu'on est en plein dedans, qui est particulier parce que tout bascule, tout est chamboulé, tout change.«[3] Auf der latenten Ebene handelt der Film hingegen von der grundsätzlichen Freiheit des Menschen, so zu handeln, wie er es für richtig hält. Benoît Cohen beschrieb die Bedeutung des Freiheitsmotivs für den Film wie folgt:

> […] Pour moi, le sujet du film, c'est que cette liberté, on l'a. Même s'il y a des carcans sociaux qui font que l'on se marie, qu'on a des enfants. La réalité, c'est qu'on est libre. Si un jour on a envie de partir et de tout laisser tomber, on peut le faire. La question que pose le film, c'est comment faire pour ne pas en arriver là.[4]

Was die Handlung betrifft, erzählt der Film von Martin, einem Familienvater, der mitten in den Vorbereitungen der anstehenden Sommerferien steckt. Diese möchte er gemeinsam mit seiner Frau Ariane, der vier Monate alten Tochter Cerise und ein paar Freunden im Ferienhaus seiner Eltern verbringen. Bei den Einkäufen für den Ferienaufenthalt trifft er in einem Supermarkt zufällig seine Ex-Freundin Constance, von der er sich fünf Jahre zuvor getrennt hatte. Zwischen Regal und Einkaufswagen tauschen sie sich kurz aus und stellen fest, dass sie in der Zwischenzeit beide geheiratet haben, Eltern geworden sind und die Sommerferien in nahegelegenen Regionen verbringen werden. Constance, die sichtlich erfreut über ihr unvorhergesehenes Wiedersehen ist, schlägt vor, gemeinsam mit ihren Familien ein paar Ferientage zu verbringen. Obwohl Martin von dieser Idee offensichtlich wenig hält, traut er sich nicht, ihr dieses Vorhaben auszureden. Als Constance dann ein paar Tage später tatsächlich mit ihrer Familie unangemeldet am idyllisch gelegenen Feriendomizil aufschlägt, kann Martins Frau Ariane ihr

2 Vgl. Dossier de presse Nos enfants chéris (http://pyramidefilms.com/nos-enfants-cheris/presse.pdf [30.07.2009]).

3 Kersimon, Isabelle: »*Nos enfants chéris*: Romane Bohringer et Benoît Cohen au micro de CineMovies« (http://www.cinemovies.fr/news_fiche.php?IDtitreactu=1068 [30.07.2009]).

4 Ebd.

Entsetzen über diesen Besuch nicht verleugnen. Von Beginn an ist die Beziehung zwischen ihr und Constance höchst spannungsgeladen. Wie nicht anders zu erwarten, verlaufen die folgenden Ferientage äußerst turbulent. Verschärft wird die Situation noch dadurch, dass die jungen Eltern ihre Rollen als Väter, Mütter, Ex-Partner und Freunde bisher nicht gefunden haben beziehungsweise unzufrieden mit ihnen sind. Zu guter Letzt flammen auch noch die erloschen geglaubten Gefühle zwischen Martin und Constance wieder auf, sodass sie sich schließlich von ihren Partnern trennen, um gemeinsam ein neues Leben zu beginnen.

Der vorliegende Beitrag widmet sich in einem ersten Schritt der Charakterisierung der handlungstragenden Figuren, vor allem jener von Martin und Constance. Ziel dieses Analyseschrittes ist es, die wesentlichen Informationen zu sammeln, die der Zuschauer im Laufe des Films über die Figuren erhält. Die Frage, weshalb Martin und Constance nach den gemeinsam verbrachten Ferientagen mit ihren Partnern Schluss machen und einen Neuanfang wagen, steht im Zentrum des zweiten Analyseschrittes. Dabei werden ihre Trennungsgründe mit Hilfe eines subjektorientierten, mikrosoziologischen Modells herausgearbeitet. Im abschließenden dritten Schritt werden dann die im Film inszenierten Trennungen und der gemeinsame Neubeginn in einen realen kulturellen Kontext gestellt. Ziel dieses soziologisch-kulturwissenschaftlichen Zugriffs ist es, die im Film angelegten Deutungsangebote der Trennungen vor dem Hintergrund kollektiver Standardisierungen intersubjektiv nachvollziehbar zu interpretieren. Vorab sind jedoch zwei kulturwissenschaftliche Prämissen zu erläutern, die der Untersuchung zugrunde liegen.

2. Kulturwissenschaftliche Prämissen

In der Kulturwissenschaft herrscht über die Vorstellung, dass nichts in dieser Welt *per se* bedeutungstragend ist, sondern erst mit einer solchen versehen werden muss, weitgehend Konsens.[5] In Anlehnung an Max Weber wird davon ausgegangen, dass durch Kultur – die unter anderem standardisierte Wahrnehmungen und Deutungen bereithält – eine an sich bedeutungsindifferente Umwelt in eine gedeutete verwandelt wird.[6] Aus dieser Perspektive kann auch ein filmisches Ar-

5 Vgl. Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung – Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 9.

6 Vgl. Weber, Max: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre.* Tübingen: Mohr 1988, S. 180; Röseberg, Dorothee: *Kulturwissenschaft Frankreich.* Stuttgart, Düsseldorf u. a.: Ernst Klett 2005, S. 8; Hansen, Klaus Peter: *Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung.* Tübingen, Basel: A. Francke 2003, S. 43 ff.

tefakt nur Sinn vor dem Hintergrund der Kulturen haben, in denen Produzent und Rezipient verortet sind. Das Anliegen der vorliegenden Analyse besteht nun darin, den Film und das Verhalten der darin gezeigten, fiktiven Figuren vor einem realen, kulturellen Hintergrund zu deuten und zu verstehen. Es ist evident, dass Spielfilme Wirklichkeit nicht wiedergeben, sondern diese modulieren. Nichtsdestotrotz erzählen sie oftmals Geschichten, die auf Wirklichkeitseindrücken basieren.[7] Nach Angaben des Regisseurs und Drehbuchautors Benoît Cohen entstand die Idee zum Script, als er zusammen mit Freunden und ihren Kleinkindern ein paar Wochen in einem Ferienhaus in Südfrankreich verbrachte:

> Nous nous étions réunis avec des amis au cœur de l'Aveyron pour passer quelques semaines de vacances avec une tripotée d'enfants en bas âge. […] Très vite nous nous sommes rendus compte qu'il se jouait sous nos yeux un vrai moment de comédie […] qu'on ne pouvait laisser passer.[8]

Trotz der Unterschiede zwischen Wirklichkeitswiedergabe und Wirklichkeitsmodulation scheint es aufschlussreich, ein mikrosoziologisches, aus der Empirie entwickeltes Modell heranzuziehen, um die Handlungsmotive der fiktiven Figuren zu deuten und so Aussagen herauszuarbeiten, die der Film zu Liebe und Partnerschaft macht. In den Worten Werner Faulstichs zielt ein solcher Ansatz darauf ab, den Film »im Licht seines gesellschaftlichen Umfeldes, der realen Welt und Wirklichkeit«[9] zu betrachten.

Die zweite kulturwissenschaftliche Prämisse, die der folgenden Betrachtung zugrunde liegt, betrifft die im Titel des Aufsatzes genannten Liebesbeziehungen. Die Analyse basiert auf einem konstruktivistischen Liebesverständnis, bei dem die Liebe innerhalb einer Zweierbeziehung nicht als eine anthropologische Konstante gehandelt wird, sondern – wie andere Emotionen in der Kulturwissenschaft auch – als das Ergebnis eines komplexen Zusammenspiels biologischer und kultureller Faktoren.[10] Im Sinne der konstruktivistischen Emotionssoziologie kann Liebe weder losgelöst von den »erkennenden und handelnden Subjekten«[11] be-

7 Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse.* Konstanz: UVK 2008, S. 79.
8 Dossier de presse Nos enfants chéris.
9 Faulstich, Werner: *Die Filminterpretation.* Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1988, S. 56.
10 Vgl. Nave-Herz, Rosemarie: *Ehe- und Familiensoziologie – Eine Einführung in Geschichte, theoretische Ansätze und empirische Befunde.* Weinheim, München: Juventa 2004, S. 143.
11 Lenz, Karl: *Soziologie der Zweierbeziehung – Eine Einführung.* Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2003, S. 253.

trachtet werden, noch von den Kollektiven, in denen sie sich bewegen. Als soziokulturelles Phänomen kann sie folglich von Kultur zu Kultur und von Epoche zu Epoche deutlich variieren. Verschiedenen empirischen Untersuchungen nach zu urteilen, scheinen die Zweierbeziehungen in Europa noch immer relativ stark vom romantischen Liebesideal geprägt zu sein.[12] Kennzeichen einer idealen romantischen Liebesbeziehung sind die Gleichzeitigkeit von affektiver Zuneigung und sexueller Leidenschaft sowie der Glaube an die Dauerhaftigkeit, Einmaligkeit und Exklusivität dieses emotionalen Zustands.[13] Da sich der romantischen Liebesvorstellung nach zunächst ein Gefühl des Verliebtseins einstellt, schließen zahlreiche Autoren auf einen prozesshaften emotionalen Verlauf, bei dem sich die anfängliche romantische schließlich in eine partnerschaftliche Liebe transformiert.[14] Im Gegensatz zur romantischen Liebe wird die partnerschaftliche als eine Art der Zweierbeziehung definiert, bei der die Individualität der Partner, die Freiheit in ihren Außenbeziehungen und ein Selbstverwirklichungsmotiv im Vordergrund stehen. Die Frage, ob es sich hierbei um ein anderes, neues Liebesideal handelt, oder lediglich um eine an die romantische Liebe anschließende Phase, wird kontrovers diskutiert.[15] Als konsensuell kann hingegen die Ansicht gelten, dass das Ideal der partnerschaftlichen Liebe im gegenwärtigen Europa tendenziell eine hohe soziale Akzeptanz erfährt. Dies liegt wohl unter anderem daran, dass es weder affektive Zuneigung, noch sexuelle Leidenschaft ausschließt. Auch Solidarität sowie gegenseitige Fürsorge der Partner sind mit ihm vereinbar.[16]

3. Charakterisierung der Hauptfiguren und ihrer Partner

Insgesamt gibt es sieben Figuren, von denen im Folgenden jedoch nur die beiden Hauptfiguren Martin und Constance sowie ihre jeweiligen Partner vorgestellt werden können. Martin ist – wie bereits angedeutet – mit Ariane verheiratet und Vater eines vier Monate alten Mädchens. Seine Ex-Freundin Constance, verheiratet mit Arnaud, ist Mutter zweier Mädchen. Hinzu kommen Arianes beste

12 Dieses Ideal, das in der deutschen Romantik literarisch und theoretisch entworfen wurde, breitete sich im 19. Jahrhundert zunächst in den bürgerlichen Kreisen, im 20. Jahrhundert dann auch milieuübergreifend aus und führte schließlich zu einer allgemeinen Emotionalisierung der gelebten Zweierbeziehungen. Vgl. Beck, Ulrich und Elisabeth Beck-Gernsheim: *Das ganz normale Chaos der Liebe.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 69; Lenz: *Soziologie der Zweierbeziehung*, S. 265; Nave-Herz: *Ehe- und Familiensoziologie*, S. 143 f.

13 Vgl. Lenz: *Soziologie der Zweierbeziehung*, S. 261.

14 Vgl. Nave-Herz: *Ehe- und Familiensoziologie*, S. 144.

15 Lenz: *Soziologie der Zweierbeziehung*, S. 271 ff.

16 Vgl. Nave-Herz: *Ehe- und Familiensoziologie*, S. 145.

Freundin Claire, Mutter eines Sohnes im Säuglingsalter, ihr aktueller, kinderloser Freund Jean-Marc sowie der kinderlose Single Simon. Als einziger Vertreter all derer, die in keiner festen Beziehung leben, rundet er die Figurenkonstellation kontrastierend ab.

Martin ist 30 Jahre alt und als Cellist in einem Kammermusikensemble tätig. Über die Dauer seiner Beziehung mit Constance bekommt der Zuschauer im Laufe des Films keine genaueren Hinweise. Allerdings erfährt man, dass er es war, der mit ihr fünf Jahre zuvor Schluss gemacht hatte. Mit Ariane ist er seit zweieinhalb Jahren zusammen. Martins Eltern, die im Film nicht zu sehen sind, besitzen ein geräumiges Landhaus im Südwesten Frankreichs, im Aubrac. Dieses idyllisch gelegene Anwesen ist der zentrale Handlungsort des Films. In mehreren Szenen wird Martin als ein ruhiger, zurückhaltender und auf Ausgleich bedachter Typ gekennzeichnet. Konflikte versucht er zu vermeiden beziehungsweise zwischen den streitenden Parteien zu schlichten. Was seine Rolle als Ehemann und Vater angeht, entspricht er dem Typus, den man im Bereich der Familiensoziologie als ›neuen Vater‹ bezeichnet. Bei Individuen dieser Spezies unterstellen Soziologen, dass sie die Emanzipation der Frauen für erstrebenswert halten und sich für eine egalitäre, geschlechtsunspezifische Verteilung von Berufstätigkeit, Kinderbetreuung und der im Haushalt anfallenden Tätigkeiten einsetzen.[17] Diesem Vatertyp entsprechend kauft Martin ein, kocht, wäscht, wechselt Windeln und gibt Fläschchen.

Im krassen Gegensatz zu ihm wird Arnaud, Constances Mann, als kontrastive Nebenfigur eingeführt.[18] Er trägt gewisse Züge des ›traditionellen Vaters‹, dem in der einschlägigen Literatur vor allem die Rolle des Beschützers und Ernährers zugeschrieben wird.[19] Arnaud ist ebenfalls um die 30, wohlhabender Geschäftsmann, leidenschaftlicher Fußballfan und Vater zweier Mädchen, die nach eigener Aussage hochbegabt sind. Im Gegensatz zu Martin ist er ein recht lauter und cholerischer Typ, der sich obendrein in seiner Rolle als Macho sehr gefällt. Er bezeichnet sich als einen pragmatisch denkenden und handelnden Menschen, der Probleme erst dann löst, wenn sie sich stellen. Seine Beteiligung im Haushalt und an der Versorgung seiner Töchter strebt gegen null. Kümmert sich seine Frau um die beiden Töchter, liest er mit Vorliebe die Sportzeitung *L'Équipe*, denn

17 Vgl. Peuckert, Rüdiger: *Familienformen im sozialen Wandel.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 285.

18 Vgl. Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 164.

19 Vgl. Fthenakis, Wassilios E.: *Facetten der Vaterschaft – Perspektiven einer innovativen Väterpolitik.* Berlin: Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend 2006.

Kinder sind seiner Meinung nach nicht dafür da, Erwachsene zu nerven. Dass er sein Sexualleben äußerst befriedigend findet, lässt er Martin und Simon bei einer Fahrradtour wissen: »Nous c'est la fête au slip tous les soirs.« [20]

Constance, die zweite Hauptfigur, lernte Arnaud direkt nach der Trennung von Martin kennen. Schenkt man ihr Glauben, war es Liebe auf den ersten Blick. Schon kurze Zeit nachdem sie sich kennengelernt hatten, war sie schwanger. Constance wird als relativ ausgeglichen, zupackend und belastbar charakterisiert. Dieser Eindruck einer in sich ruhenden Person wird dem Zuschauer in mehreren Szenen vermittelt und auch von ihr selbst verbalisiert. In einem vertraulichen Gespräch erzählt sie Martin, dass sie nun wesentlich entspannter sei als noch ein paar Jahre zuvor. »Je suis vachement plus cool qu'avant. C'est la maternité ça.« [21] Diese Gelassenheit spiegelt sich auch in der Erziehung und Betreuung ihrer Töchter wider. Von Martins regen Aktivitäten im Haushalt ist sie einerseits sehr angetan, andererseits hat sie gewisse Schwierigkeiten, ihn in seiner Rolle als ›Modell-Vater‹ wiederzuerkennen: »J'ai du mal à te reconnaître dans ton rôle d'homme-modèle, mon fougue Martin.« [22]

Ariane, Martins Frau, wird ebenfalls kontrastiv zu Constance gezeichnet. Ähnlich wie bei der Konstellation von Martin und Arnaud wird auch sie mit Eigenschaften versehen, die in einem deutlichen Gegensatz zu Constances psychischer Disposition stehen. Im Vergleich zu ihr stillt Ariane beispielsweise nicht, was schon kurz nach ihrem Kennenlernen in einem emotional aufgeladenen Streitgespräch über die Vor- und Nachteile des Stillens ausartet. Diese in den Figuren angelegten Unterschiede werden auch Ariane immer wieder in den Mund gelegt. Ihr ist es nach eigener Aussage schleierhaft, wie Martin sich in eine Frau wie Constance verlieben und es mit ihr dauerhaft aushalten konnte. Empfängnis und Schwangerschaft sind biografische Etappen, die bei beiden Frauen recht unterschiedlich verlaufen sind und zu ihrer kontrastiven Charakterisierung beitragen. Während Constance sofort schwanger geworden war, hatte Ariane erheblich Schwierigkeiten. Die Geburt war für sie ein traumatisches Erlebnis, das sie noch immer nicht vollständig verarbeitet zu haben scheint. Ganz nebenbei plaudert ihre Freundin Claire in einem Gespräch mit Constance aus, dass Ariane bereits während der Schwangerschaft eine sexuelle Blockade hatte, die auch noch vier Monate nach der Geburt besteht. Bei der Arbeitsaufteilung und der Versorgung ihrer Tochter überlässt Ariane fast alles Martin. Während er den perfekten

20 Nos enfants chéris (2003), 60'08–62'05.
21 13'02–14'53.
22 38'31–40'19.

Hausmann mimt, entspannt sie vorzugsweise.[23] Ariane wird somit als eine Figur charakterisiert, die unausgeglichen, leicht reizbar und unzufrieden mit sich selbst und ihrer Umwelt ist. Ihre Unzufriedenheit zeigt sich auch in ihrer emotionalen Unsicherheit gegenüber Martin. Simon gesteht sie, dass sie ihn manchmal regelrecht hasse: »Avec Martin parfois j'ai l'impression que je le déteste … C'est pas ça l'amour, merde.«[24]

4. Analyse der subjektiven Trennungsgründe

Weshalb scheitern die Liebesbeziehungen von Martin und Constance, und was erhoffen sich die beiden Protagonisten von ihrem gemeinsamen Neuanfang? Wenn man sich ein wenig tiefer in die Familiensoziologie einarbeitet, stößt man recht schnell auf makrotheoretische Ansätze, die die in der westlichen Welt zunehmend zu beobachtende Zerbrechlichkeit von Zweierbeziehungen auf eine allgemeine Individualisierung der Menschen und eine Emotionalisierung der Partnerschaften zurückführen.[25] Wie bereits angedeutet ist es Anliegen der vorliegenden Analyse, die Trennungsgründe der beiden Hauptfiguren mit Hilfe eines mikrosoziologischen Modells herauszuarbeiten, das über eine Auflistung von potentiell relevanten Faktoren hinausgeht und die Perspektive der handelnden Akteure einnimmt. Es handelt sich hierbei um ein so genanntes austauschtheoretisches Modell, das aus empirischen Untersuchungen heraus entwickelt wurde und den Anspruch erhebt, eine subjektorientierte Erklärung für den Abbruch von Liebesbeziehungen zu ermöglichen.[26]

Nach dieser Austauschtheorie lässt sich soziales Handeln ganz allgemein als ein mehr oder weniger bewusster Austausch von materiellen und/oder immateriellen Ressourcen zwischen mindestens zwei Akteuren verstehen. Es impliziert, dass die Akteure bestimmte Ziele und Wünsche haben und über gewisse materielle und immaterielle Ressourcen verfügen. Ein Austausch kommt dann zustan-

23 In einer Szene sieht man Ariane, wie sie ein Buch mit dem bedeutungsschwangeren Titel *L'homme qui voulait vivre sa vie* von Douglas Kennedy liest. Dieser intertextuelle Verweis ist höchstinteressant, quasi eine Vorausdeutung. Denn in diesem Roman geht es um einen erfolgreichen Anwalt, der an der Wall-Street arbeitet, bestens verdient, eine Bilderbuchfamilie hat, aber dennoch unzufrieden ist, weil er eigentlich davon träumt, Künstler zu sein. Es handelt sich folglich um ein Buch, in dem es um verpasste Gelegenheiten, um ein verpfuschtes Leben und eine Flucht nach vorne geht. Der interessierte Leser sei verwiesen auf Kennedy, Douglas: *Nachtblende.* Bergisch Gladbach: Lübbe 2000.

24 62'06–63'16.

25 Vgl. Hill, Paul B. und Johannes Kopp: *Familiensoziologie – Grundlagen und theoretische Perspektiven.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 276 ff.

26 Vgl. Hill/Kopp: *Familiensoziologie*, S. 102 ff.

de, wenn die subjektiv rational handelnden Akteure davon ausgehen, ihre Ziele und Wünsche zu erreichen und sich von diesem Austausch relative Vorteile versprechen. Auf Liebesbeziehungen übertragen handelt es sich hierbei um höchst emotionale und affektive austauschbare Ressourcen wie Zuneigung, Verständnis, Vertrauen, Zärtlichkeit oder auch Sexualität.[27] Die beiden zentralen Konstrukte der Austauschtheorie sind nun die Qualität und die Stabilität einer Beziehung. Unter Beziehungsqualität ist hier die komplexe subjektive Bewertung einer Beziehung zu verstehen.[28] Wie sich in der Empirie zeigte, ist eine hohe subjektive Qualität häufig dann gegeben, wenn die Partner zufrieden sind mit ihrem Lebensstil, mit ihrer sozio-ökonomischen Position, ihrer Kommunikation, ihrem Sexualleben, ihrer Arbeitsteilung, ihrem Konfliktverhalten und ihrer Kinderzahl (siehe Abb. 1).

Die subjektive Beziehungsstabilität ist hingegen ein zweidimensionales Konstrukt, das sich aus der Einschätzung der möglichen Konsequenzen einer Trennung (Trennungskosten materieller und immaterieller Art wie zum Beispiel die Stigmatisierung durch Familie, Freunde, Bekannte, Kollegen etc.) sowie den wahrgenommen Alternativen zusammensetzt. Unter Alternativen sind hier sowohl potentielle Partner als auch ein Singledasein zu verstehen (siehe Abb. 2).

27 Zu betonen ist an dieser Stelle, dass sich innerhalb einer Beziehung durchaus auch Handlungen beobachten lassen, die uneigennützig wirken, bei denen scheinbar kein Austausch von Ressourcen stattfindet. Doch selbst bei diesen altruistischen Handlungen findet oft – bewusst und unbewusst – ein Austausch statt. Dies ist dann der Fall, wenn der empfangende Partner vom Akt der Selbstlosigkeit beeindruckt ist und der gebende Partner in seinem Ansehen steigt. Altruistische Handlungen stehen daher in keinem Widerspruch zum Austausch-Modell, denn auch diese auf den ersten Blick uneigennützigen Handlungen können für einen Akteur vorteilhaft sein. Vgl. Hill/Kopp: *Familiensoziologie*, S. 277 f.

28 Vgl. Lewis, Robert A. und Graham B. Spanier: »Theorizing about the quality and stability of marriage«. In: Wesley R. Burr et al.: *Contemporary theories about the family*, New York, London: The free press 1979, S. 268–294, hier S. 269.

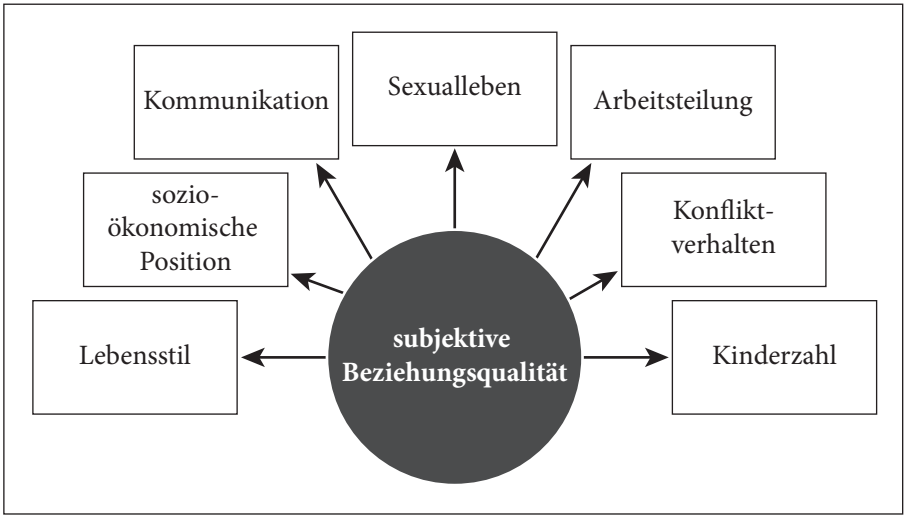


Abb. 1: Das multidimensionale Konstrukt der Beziehungsqualität (nach Lewis/Spanier 1982, S. 52 ff).

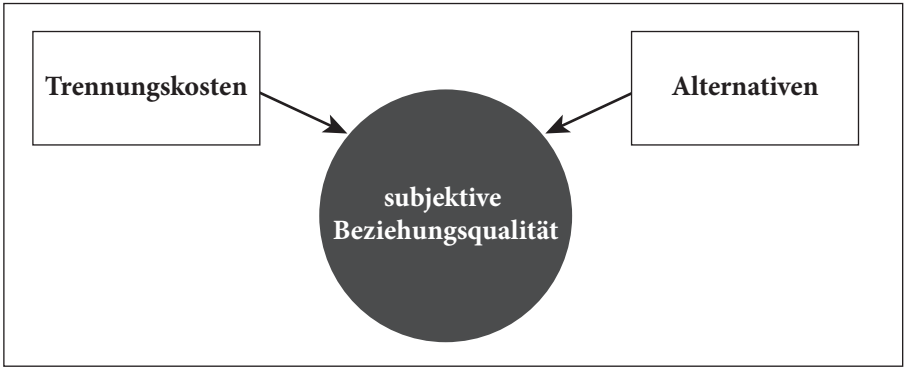


Abb. 2: Das zweidimensionale Konstrukt der Beziehungsstabilität (nach Lewis/Spanier 1982, S. 52 ff).

Diesem austauschtheoretischen Modell folgend ist eine Trennung eines Paares umso wahrscheinlicher, je niedriger die Beziehungsqualität ist, je verlockender und vielversprechender die Alternativen scheinen und je tiefer die sozialen und materiellen Barrieren einer Trennung sind.[29] Vorstellbar sind demnach folgende Konstellationen (siehe Abb. 3):

I. hohe Qualität und hohe Stabilität
(Beziehung hält voraussichtlich)
II. hohe Qualität und niedrige Stabilität
(Beziehung kann trotz hoher Qualität scheitern)
III. niedrige Qualität und hohe Stabilität
(Beziehung hält trotz niedriger Qualität; bedingt durch Mangel an Alternativen und/oder hohen Trennungskosten)
IV. niedrige Qualität und niedrige Stabilität
(Beziehung geht mit hoher Wahrscheinlichkeit in die Brüche)

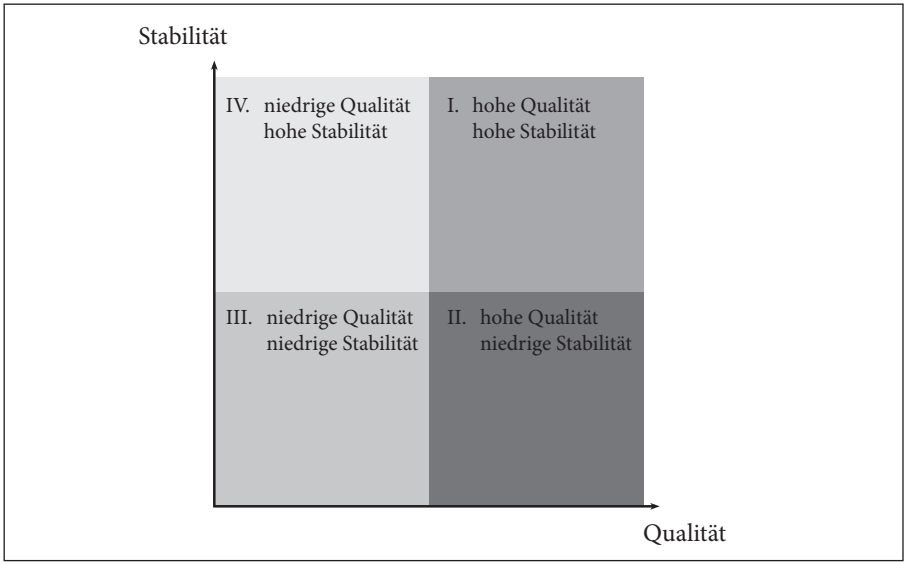


Abb. 3: Eine austauschtheoretische Typologie von Beziehungsqualität und -stabilität (nach Lewis/Spanier 1982, S. 52 ff).

29 Vgl. Hill/Kopp: *Familiensoziologie*, S. 278; Lewis/Spanier: »Theorizing about the quality and stability of marriage«, S. 288.

Da eine Analyse aller genannten Faktoren den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen würde, wollen wir uns bei der Qualität auf die Einflussfaktoren der subjektiven Zufriedenheit mit der Aufgabenteilung und dem Sexualleben beschränken. Diese Auswahl ist der Tatsache geschuldet, dass beide Faktoren im Film explizit thematisiert werden.

Was Martins Wahrnehmung seines Sexuallebens angeht, gibt es zwei Szenen, die besonders aufschlussreich sind. In der ersten Szene monologisiert Ariane nachts im Bett, während sich Constance und Arnaud im Nachbarzimmer deutlich hörbar vergnügen.[30] Ariane, die die Kopulationsgeräusche gar nicht wahrzunehmen scheint, fühlt sich mit ihren Ängsten und Zweifeln allein gelassen und von Martin völlig unverstanden. Er liegt mit weit geöffneten Augen und Ohren neben ihr und hat offensichtlich Schwierigkeiten, dem Gesagten zu folgen. Als er im Anschluss an Arianes Monolog zu allem Überfluss noch versucht, sie zu verführen, zeigt sie ihm gereizt die kalte Schulter und verweist auf das traumatische Erlebnis der Geburt, von dem sie sich immer noch nicht erholt habe. In der zweiten aufschlussreichen Szene wird Martin nach dem Abendessen in einem leicht beschwipsten Zustand von Constance und Simon nach seinem Sexualleben gefragt. Er versichert zunächst wenig glaubhaft, dass bei ihm und Ariane alles in Ordnung sei. Bei einem weiteren Digestif gibt er jedoch zu, dass er sein Liebesleben in Wahrheit äußerst unbefriedigend fände.[31]

Was den zweiten Einflussfaktor der Beziehungsqualität angeht, die Zufriedenheit mit der Arbeitsteilung, sieht es bei ihm ebenfalls nicht viel besser aus. Wie bereits angedeutet, versucht er den Vorzeigehausmann und -vater zu geben. Die einzelnen, traditionell als ›weiblich‹ definierten Tätigkeiten, die in der privaten Sphäre der unbezahlten Reproduktion zwangsläufig anfallen, machen ihm zwar eine gewisse Freude, allerdings wird deutlich, dass er mit seiner Situation insgesamt überfordert, frustriert und unzufrieden ist. Besonders offensichtlich wird dies in einer Szene, in der er die Schmutzwäsche aller im Ferienhaus Anwesenden sortiert.[32] Claire kommt in die Waschküche hinzu und bittet ihn, bei ihrer Unterwäsche besonders vorsichtig zu sein. Er bietet ihr daraufhin freiwillig an, ihre *lingerie* mit der Hand zu waschen. Claire ist ganz angetan von diesem Angebot und nimmt es nur zu gerne an. Als sie weg ist, wirft Martin ihre Unterwäsche jedoch zuallererst in die Waschmaschine, nimmt sich danach eine Flasche Bier und leert sie in einem Zug. Zu der Arbeitsbelastung und der fehlenden Wertschätzung

30 14’53–16’34.
31 52’17–54’57.
32 29’11–29’55.

seitens seiner Frau kommt erschwerend hinzu, dass er kaum noch Zeit findet, um sich in Ruhe seinem geliebten Cellospiel zu widmen. Wie sehr die Selbstwahrnehmung der Beziehungsqualität von der Fremdwahrnehmung abweicht, wird in einer Aussage von Jean-Marc deutlich: »T'es là, rien n'a l'air compliqué. Vous êtes beaux, vous êtes mariés, vous avez une gamine magnifique, une belle maison, du fric… c'est gagné.« [33] Martin will jedoch von all dem nichts wissen und deutet seinen Fluchtplan – in einen Scherz verpackt – bereits in groben Zügen an.

Bei Constance scheint die Unzufriedenheit zunächst nicht ganz so groß zu sein wie bei Martin. Sie macht einen relativ gelassenen Eindruck. Im Gegensatz zu Martin findet sie ihr Sexualleben eher etwas zu intensiv, denn gegenüber Ariane und Claire äußert sie, dass es auf Dauer anstrengend sei, mit einem Partner zusammen zu leben, der quasi 24 Stunden in Kopulationsbereitschaft sei. Was die paarinterne Arbeitsaufteilung angeht, lässt sich bei Constance während der Ferientage eine deutliche Entwicklung beobachten. In den ersten Tagen nach ihrer Ankunft ist sie zwar ab und zu genervt, da Arnaud nicht einen Finger krümmt und überwiegend Zeitung liest. Sie scheint allerdings noch in sich zu ruhen und das *dolce far niente* ihres Mannes zu ertragen. Durch die Möglichkeit, das Verhalten ihres Partners mit dem von Martin zu vergleichen, ist sie jedoch kurz vor ihrer geplanten Abreise nicht mehr bereit, die Aufgabenverteilung wie bisher hinzunehmen. Sie kündigt an, die im Haushalt anfallenden Tätigkeiten und die Versorgung der Kinder ab sofort mit Arnaud zu teilen. »À partir de maintenant on va se partager les tâches. […] Tu m'amuses plus Arnaud. Que tu sois macho ça m'a jamais dérangé, mais je refuse de vivre avec un égoïste.« [34] Arnauds Erstaunen über die Ansage seiner Frau zeigt, dass er keinen Bedarf gesehen hatte, etwas an ihrer Arbeitsteilung zu ändern.

Vor dem Hintergrund des austauschtheoretischen Modells lässt sich während der gemeinsam verbrachten Tage bei beiden Hauptfiguren eine veränderte Wahrnehmung ihrer subjektiven Beziehungsqualität beobachten. Sie erfüllen damit die auf Francesco Casetti und Federico di Chio zurückgehenden Kriterien dynamischer Figuren. [35] Bedingt durch die Möglichkeit des Vergleichs wird die latent vorhandene Unzufriedenheit bei beiden noch größer. Gleichzeitig sinkt – sowohl bei Martin, als auch bei Constance – die subjektive Beziehungsstabilität. Zum einen deswegen, weil sich bei ihnen wieder ein Gefühl der Verliebtheit einstellt, zum anderen, weil sich ihnen plötzlich eine verlockende Alternative bietet: die

33 42'02–43'48.
34 49'58–50'35.
35 Vgl. Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 166.

Flucht aus den bisherigen Beziehungen verbunden mit einem gemeinsamen Leben. Dass dieser Neubeginn neben der affektiven Zuneigung auch sexuelle Leidenschaft verspricht, wird in einer Szene deutlich, in der eine zufällige nächtliche Begegnung der beiden auf dem Flur im Gebüsch des nahegelegenen Gartens endet.[36] Diese Szene ist außerdem bedeutsam, da das Wissen um dieses außereheliche amouröse Erlebnis zunächst dem Zuschauer vorbehalten bleibt. Auf diese Weise entfaltet sich ein »Stück Suspense«[37], weil der Zuschauer mehr weiß als die gehörnten Partner.

Die Tatsache, dass die Initiative zur Flucht von Martin ausgeht, deutet darauf hin, dass bei ihm sowohl die subjektive Beziehungsqualität als auch die Beziehungsstabilität noch niedriger als bei Constance sind. Denn sie zögert zunächst bei dem Gedanken an eine Trennung von Arnaud. Constance ist nicht sicher, ob die sich bietende Alternative tatsächlich besser ist als das Bekannte. Als Arnaud jedoch per Zufall erfährt, dass Martin und Constance ein Paar waren und sie auf der Tanzfläche einer Dorfdisko schreiend zur Rede stellen will, stellt sich auch bei ihr die Gewissheit ein, mit einer Trennung von Arnaud genau das Richtige zu tun.

Wie im dazugehörigen Trailer deutlich wird, kann der Titel des Films als augenzwinkernde Antwort auf die Frage verstanden werden, wem Martin und Constance die unvergesslichen Ferientage und die mit ihrem Neuanfang verbundenen Konsequenzen zu verdanken haben: den ›geliebten Kleinen‹. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Martins und Constances Kinder während des Films zwar permanent präsent sind, die Kamera ihnen jedoch keine nennenswerte Aufmerksamkeit schenkt. Kinder werden hier als eine biografische Normalität dargestellt, deren Existenz weder hinterfragt, noch in irgendeiner Weise bedauert wird. Trotz aller Einschränkungen und Entbehrungen, die mit der Elternschaft verbunden sind, werden sie geliebt. Die katalytische Wirkung, die sie im Film einerseits auf den Zerfall der Liebesbeziehungen haben, lässt ihnen andererseits eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der emotionalen Entwicklung der beiden Hauptfiguren zukommen. Durch ihre bloße Existenz tragen sie entscheidend dazu bei, dass sich Martin und Constance sowohl ihrer als unbefriedigend empfundenen Situation bewusst werden als auch ihrer Freiheit und der damit verbundenen Möglichkeit, das zu tun, was sie fühlen und für richtig

36 56’44–58’29.
37 Vgl. Mikos: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 169.

halten. Ungewollt verhelfen die Kinder den beiden zur Einsicht, dass wir Menschen »mit dem natürlichen Rüstzeug für tausend verschiedene Leben antreten, aber am Ende nur eines gelebt haben.« [38]

5. Scheitern und Neubeginn im kulturellen Kontext

In den letzten Szenen des Films sieht der Zuschauer, wie Martin und Constance in einem am Meer gelegenen Restaurant mit Champagner auf ihr neues Leben anstoßen. Sie verlassen das Lokal und spazieren Arm in Arm am Strand entlang, zunächst schweigend, dann küssend. Parallel dazu ertönt das Lied »Pars« von Jacques Higelin. Die im Lied formulierte Aufforderung – »pars, et surtout ne te retourne pas […]« – scheinen Martin und Constance wie eine Regieanweisung zu befolgen. Sie drehen sich nicht um, sondern schlendern immer weiter, bis sie schließlich mit dem schwarzen Hintergrund des Abspanns verschmelzen. Higelins Lied lädt hier zum einen die visuelle Wahrnehmung des Zuschauers affektiv auf. Zum anderen reduziert es die Distanz zwischen ihm und den Hauptfiguren. Durch diesen illustrativen und deskriptiven Einsatz der Musik werden das Scheitern der Liebesbeziehungen und die Flucht der beiden Hauptfiguren auf akustischer Ebene kommentiert. [39] Die zu Beginn des Beitrags angesprochene Freiheit des Subjekts, das zu tun, was es für richtig hält, wird über alles andere gestellt. Mögliche negative Auswirkungen der Doppeltrennung auf Ex-Partner, Kinder und Freunde bleiben unausgesprochen bzw. dem Freiheitsdrang der Hauptfiguren untergeordnet. Was Martin und Constance anzutreiben scheint, sind einerseits ihre Gefühle, andererseits aber auch tief internalisierte Idealvorstellungen von Liebe und Partnerschaft. Entgegen der Thesen von Niklas Luhmann, der Anfang der 1980er Jahre bereits das Ende der leidenschaftlichen Liebe proklamiert hatte, handeln die beiden nach einem Liebesideal, wie es Ulrich Beck Anfang der 1990er Jahre skizzierte. [40]

Leidenschaftliche Liebe als Grundlage einer Zweierbeziehung hat seiner Meinung nach in den letzten Jahrzehnten nicht an Bedeutung verloren, sondern ist aufgrund einer fortschreitenden Individualisierung der Subjekte als Kompensationsmittel wichtiger geworden denn je. In den Worten von Karl Lorenz ist »der

38 Geertz, Clifford: »Kulturbegriff und Menschenbild«. In: Rebekka Habermas, Nils Minkmar (Hg.): *Das Schwein des Häuptlings – sechs Aufsätze zur historischen Anthropologie.* Berlin: Klaus Wagenbach, S. 6–82, hier S. 70.

39 Vgl. Walter, Klaus Peter: »Kino und Spielfilm«. In: Hans-Jürgen Lüsebrink et al.: *Französische Kultur- und Medienwissenschaft. Eine Einführung.* Tübingen: Gunter Narr, S. 111–153, hier S. 129.

40 Vgl. Lenz: *Soziologie der Zweierbeziehung*, S. 278; Beck-Gernsheim/Beck: *Das ganz normale Chaos der Liebe*, S. 222–266.

moderne Liebesglaube die Kraft, die es ermöglichen und auch erzwingen kann, das bisherige Leben aufzugeben und den ungesicherten Weg zu neuen Ufern zu beschreiten […].«[41] Bei Martin und Constance zeichnet sich genau dieser Glaube an die leidenschaftliche Liebe als einzig mögliches Fundament einer Zweierbeziehung ab. Die von ihnen als nicht ausreichend empfundenen Gefühle für ihre Partner scheinen das wesentliche Motiv ihrer Trennungen und ihrer gemeinsamen Flucht zu sein. Wo keine Liebe mehr ist bzw. als defizitär empfunden wird, hat auch eine Beziehung keinen Sinn mehr. Da sich in ihren Aussagen und ihrem Verhalten zeigt, wie sehr sie sich nach affektiver Zuneigung und sexueller Leidenschaft sehnen, scheinen sie dem eingangs beschriebenen romantischen Liebesideal noch relativ stark verhaftet zu sein. Zum anderen sind sie aber auch auf der Suche nach mehr Selbstverwirklichung und einer egalitären paarinternen Arbeitsaufteilung. Diese Ansprüche an Liebe und Partnerschaft weisen eher Züge des partnerschaftlichen Liebesideals auf.[42] Die beiden repräsentieren folglich zwei sich scheinbar widersprechende Tendenzen, die kennzeichnend sind für ein in Europa weit verbreitetes Liebesideal, das sowohl romantisch gesteigert als auch entromantisiert ist.[43]

Ob bei einem Liebesideal, wie es Martin und Constance an den Tag legen, Zweierbeziehungen überhaupt von Dauer sein können, wird in der einschlägigen Literatur kontrovers diskutiert. Während die Kritiker dieses Ideals eine zunehmende Fragilität der Zweierbeziehungen prognostizieren, unterstreichen die Befürworter, dass Selbstverwirklichung und Individualität nicht nur gegeneinander, sondern auch miteinander in Form einer wechselseitigen Unterstützung und eines gemeinsamen Wachsens möglich seien.[44] So schreibt Lenz:

> Das romantisch gesteigerte und zugleich entromantisierte Programm der Liebe, wie es sich in der Gegenwart herauskristallisiert, scheint – entgegen mancher Krisenszenarien – nicht notgedrungen in einer völligen Instabilität aller Zweierbeziehungen münden zu müssen.[45]

41 Lenz: *Soziologie der Zweierbeziehung*, S. 278.
42 Vgl. Nave-Herz: *Ehe- und Familiensoziologie*, S. 144 f.
43 Vgl. Lenz: *Soziologie der Zweierbeziehung*, S. 279.
44 Vgl. ebd., S. 281 ff.
45 Lenz: *Soziologie der Zweierbeziehung*, S. 283.

Durch die emotionale und psychische Konstituierung der Hauptfiguren werden drei Aussagen deutlich, die der Film in Bezug auf Liebesideale, Trennungen und Geschlechterrollen trifft. Dem Zuschauer wird erstens suggeriert, dass der von Martin und Ariane vollzogene Rollentausch – Vater kümmert sich quasi alleine um Haushalt und Kinder – ein ebenso wenig empfehlenswertes Modell für ein Zusammenleben darstellt, wie das bekannte, asymmetrische der bürgerlichen Familie, bei dem die Last der familiären Aufgaben größtenteils auf der Frau liegt.[46] Zufriedenheit innerhalb einer Liebesbeziehung kann dauerhaft nur gewährleistet werden, so die Botschaft des Films, wenn die Arbeitsaufteilung im Einklang mit den Geschlechterrollen steht, die den beiden Partnern vorschweben. Zweitens wird dem Zuschauer der Abbruch einer Zweierbeziehung auch mit Kindern als eine legitime Handlung präsentiert, sofern sich einer der beiden Partner entliebt bzw. in einen anderen verliebt hat. Drittens wird mittels der Hauptfiguren ein Liebesideal propagiert, das sowohl romantisch überhöht als auch entromantisiert ist.

Das Empfinden, Denken und Handeln der beiden fiktiven Hauptfiguren lässt sich auch empirisch in den gelebten Zweierbeziehungen der Franzosen finden. Die Zahl der Scheidungen, Wiederverheiratungen und Patchwork-Familien ist in den vergangenen Jahrzehnten kontinuierlich gestiegen. Bei der letzten Volkszählung, die in Frankreich 1999 vom nationalen Statistikamt *INSEE* durchgeführt wurde, lebten 1,6 Millionen Kinder in einer Patchwork-Familie. 63% dieser Kinder wuchsen bei ihren Müttern und deren neuen Partnern auf, 37% bei ihren Vätern und deren neuen Partnerinnen. Zweidrittel der 1,6 Millionen Kinder lebten mit einer Halbschwester bzw. einem Halbbruder. Bezogen auf die Gesamtheit der französischen Familien mit Kindern, ist jede zehnte Familie neu zusammengesetzt. Der Anteil dieser Patchwork-Familien ist zwischen 1990 und 1999 um 10% gestiegen.[47] Auch bei den Wiederverheiratungen lässt sich in den letzten Jahren ein Anstieg beobachten. Bei den in Frankreich geschlossenen Ehen ist der Anteil der Erstverheiratungen zwischen 1998 und 2007 von 82,4% auf 79,9% gesunken, während der Anteil der Zweitverheiratungen im gleichen Zeitraum von 17,6% auf 20,1% gestiegen ist.[48] Den eingangs erwähnten Erfolg verdankt der Film daher wohl auch der Tatsache, dass hier auf humorvolle und zugleich dramatische Weise die Lebenswirklichkeit eines nicht unerheblichen Teils der französischen Kino-

46 Vgl. Peuckert: *Familienformen im sozialen Wandel*, S. 315.

47 Vgl. Barre, Corinne: »1,6 million d'enfants vivent dans une famille recomposée«, *INSEE* Première 901, Juni 2003.

48 Vgl. Pla, Anne: »Bilan démographique 2008 – Plus d'enfants, de plus en plus tard«, *INSEE* 1220, Januar 2009.

gänger zwischen 25 und 44 Jahren repräsentiert wurde.[49] Die Fortsetzung des Films in Form einer Serie, die 2007 in 12 Episoden à 26 Minuten auf *Canal plus* ausgestrahlt wurde und das gemeinsame Leben der Patchwork-Familie von Martin und Constance darstellt, lässt ebenfalls vermuten, dass hier der Nerv der Zeit getroffen wurde.

49 Vgl. Duboys Fresney, Laurence: *Atlas des Français aujourd'hui.* Paris: Éditions autrement 2006, S. 146.

Laila Nissen

Paris, je t'aime

Konstruktion und Dekonstruktion des Parismythos im zeitgenössischen Film

Zusammenfassung: Der Beitrag beschäftigt sich mit dem Mythos Paris im zeitgenössischen Parisfilm, wobei die Thesen anhand einer semantischen Filmanalyse der Kurzfilmsammlung Paris, je t'aime aus dem Jahr 2006 erarbeitet werden. Die einzelnen Kurzfilme werden vergleichend analysiert, um verschiedene Kategorien des Umgangs mit dem Mythos Paris herauszuarbeiten. Den Schwerpunkt des Beitrags bildet die Beobachtung, dass der Mythos von der »Lichterstadt Paris« durch zeitgenössische Filme zunehmend infrage gestellt wird. Zu Beginn des Beitrags steht eine Begriffsklärung der Gattung des Stadtfilms, an die sich eine definitorische Annäherung an den Mythosbegriff auf der Grundlage von Roland Barthes anschließt. Danach richtet sich der Fokus auf Kategorisierung und Analyse der einzelnen Kurzfilme.

1. Einleitung

Und dann ist etwas passiert: Etwas, das schwer zu beschreiben ist.

> [Die Protagonistin, eine amerikanische Briefträgerin, die anscheinend innerhalb eines Französischkurses ihre Erfahrungen auf einer Parisreise in einem stark von einem US-Akzent gefärbten Französisch schildert, blickt sich im Parc de Montsouris um, betrachtet die Menschen auf den Wiesen und Bänken im Sonnenschein] Ich saß da, allein in einem fremden Land, weit weg von meiner Arbeit und von allen Menschen, die ich kenne, und da hatte ich plötzlich ein ganz neues Gefühl. Es war, als ob ich mich an etwas erinnern würde, das ich nie gekannt hatte, oder auf das ich immer gewartet hatte, aber ich wusste nicht, was. Vielleicht war das etwas, das ich vergessen hatte, oder etwas, das mir mein ganzes Leben lang gefehlt hatte. Ich kann bloß sagen, dass ich gleichzeitig Freude und Trau-

> rigkeit empfunden habe. Aber nicht zu viel Traurigkeit, denn ich fühlte mich lebendig. Ja, lebendig! Das war der Moment, in dem ich anfing, Paris zu lieben. Und der Moment, in dem ich gefühlt habe, dass Paris mich auch liebt. [1]

Mit dieser Liebeserklärung endet der Kurzfilm 14ème Arondissement [2], der zugleich auch die abschließende Episode von 18 Kurzfilmen bildet, die 2006 unter dem Titel Paris, je t'aime (Paris, je t'aime, 2006) als Episodenfilm, auch Omnibusfilm genannt, ins Kino kamen. Anhand dieses Films möchte ich meine Überlegungen über Mythenkonstruktion und Mythendekonstruktion im zeitgenössischen Parisfilm vorstellen. Ursprünglich waren für Paris, je t'aime zwanzig Kurzfilme vorgesehen, die jeweils in einem der zwanzig Pariser Arrondissements ihren Schauplatz haben sollten. Der letztendlich produzierte Episodenfilm verzichtet auf die vollständige Darstellung der Arrondissements und setzt sich aus achtzehn Kurzfilmen von dreiundzwanzig internationalen Regisseuren zusammen. Das dargestellte Stadtviertel ist dabei zugleich Titel gebend für die jeweilige Episode. Trotz des Verzichts auf Kurzfilme über das 12. und 15. Arrondissement gelingt es dem Film, die charakterliche und atmosphärische Vielfalt der Pariser Quartiers einzufangen. In seiner Gesamtheit bildet der Film ein komplexes Kaleidoskop der französischen Metropole, dessen Fragmente dem kontrastreichen Kosmos der Stadt gerecht werden. Es lässt sich auch sagen, dass der Omnisbusfilm Paris, je t'aime in achtzehn verschiedenen Arten vom Mythos Paris erzählt. Worum es sich bei diesem Mythos handelt und inwiefern dieser in den einzelnen Episoden lebendig wird bzw. inwiefern er konterkariert wird, soll in diesem Beitrag analysiert werden.

2. Basisdefinitionen – Filmsprache und Stadtfilm

Es ist eine unumstrittene Tatsache, dass die visuellen filmsprachlichen Elemente für die Vermittlung der im Film erzählten Geschichte von grundlegender Bedeutung sind. Für den Stadtfilm, also einen Film, der einen cineastischen Stadtplan zeichnen will, gilt dies um so mehr, da hier zwei Künste in Dialog treten, die sich beide durch eine Ästhetik der visuellen Wahrnehmung auszeichnen: zum einen die Raumkunst, die sich durch Architektur- und Stadtplanungsgeschichte auszeichnet und im realen Stadtkontext wahrnehmbar ist. Zum anderen die im

1 14ème Arrondissement (Payne, Alexander). In: Paris, je t'aime (2008), 99'25–106'04, hier 104'12.
2 Am Ende des Beitrages werden alle Episoden von Paris, je t'aime kurz beschrieben.

Genre Stadtfilm wirksame Filmkunst, die eine bestimmte (räumliche) Vorstellung der Stadt inszenieren will und dafür mythische Orte in der Stadt in Szene setzt. Im Allgemeinen zeichnet sich das Genre des Stadtfilms also durch eine visuell-ästhetische Überstrukturierung aus. Für die Gattung des Kurzfilms, in der die Ökonomie der Aufmerksamkeit noch stärker zum Tragen kommt, bedeutet das, dass die Auswahl der visuellen filmsprachlichen Elemente mit noch größerer Sorgfalt getroffen werden muss.

Inwiefern die visuelle Filmsprache auch Stadtmythen ins Visier nimmt, um ein glaubwürdiges Portrait der Stadt wiederzugeben, soll in diesem Beitrag gezeigt werden. Doch zunächst soll geklärt werden, welcher Mythosbegriff zugrunde gelegt wird:

3. Allgemeiner Mythosbegriff und Mythos Paris

Wie kaum eine andere Stadt in Europa zeichnet sich Paris durch ihr mythisches Potential aus. Das belegen nicht zuletzt die zahlreichen ästhetischen Annäherungen an die Stadt an der Seine in Literatur, Kunst und Film. »Paris ist bekannt als die Stadt der Lichter. Die Stadt der Liebhaber. Der Menschen, die Kunst lieben, die Geschichte lieben, die gutes Essen lieben… und die Liebe.«[3] Diese Sätze lassen die Regie führenden Coen-Brothers in der Episode Tuileries ihren Protagonisten aus einem Paris-Reiseführer zitieren. Ganz eindeutig greift der Reiseführer hier also den Mythos auf, den zumindest der touristische Parisbesucher mit der Stadt verbindet.

3.1 Eine zeichentheoretische Annäherung an den Mythos

Doch was ist eigentlich ein Mythos? Etymologisch leitet sich der Begriff aus dem Altgriechischen her und bedeutet »Laut, Wort, Rede, Erzählung und sagenhafte Geschichte«[4]. In Anbetracht dieser eng mit Sprache verbundenen Begriffsbedeutungen kann es nicht verwundern, dass für den Semiotiker Roland Barthes der Mythos selbst eine Sprache ist und als solche als ein semiologisches System behandelt werden muss.[5] Barthes spricht dabei von einem sekundären Zeichensystem, weil ein Mythos immer schon auf der vorhandenen Sprache, die Barthes *Objektsprache* nennt, basiert. Den Mythos nennt Barthes daher *Metasprache*, weil

3 Tuileries (Coen, Joel und Coen, Ethan). In: Paris, je t'aime (2008), 19'00–24'36, hier 19'44.

4 Vgl. Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hg.): *Duden. Das große Fremdwörterbuch.* Mannheim u. a.: Brockhaus 2000, S. 906.

5 Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.

er eine zweite Sprache darstellt, in der man von der ersten, also der *Objektsprache*, spricht.[6] So lässt sich beispielsweise sagen, dass sich der Begriff ›Rose‹, betrachtet als arbiträre Verbindung von *Signifikant* (also der Buchstabenkette R-O-S-E) und *Signifikat* (also der inhaltlichen Vorstellung »langstielige duftende Blume mit dornigem Stiel«) im Zeichensystem des Mythos zum bloßen *Signifikanten*, also Bedeutungsträger des Mythos ›Liebe‹ verschiebt (denn das *Signifikat* von ›Rose‹ spielt für das *Signifikat* ›Liebe‹ keine Rolle mehr). Insgesamt betrachtet handelt es sich also um eine Verdoppelung der *Signifikate*, während der Mythos selbst keinen eigenen Signifikanten bildet.[7] Mit dem Sprachphilosophen Jacques Derrida gesprochen lässt sich der Mythos in diesem Zusammenhang als dynamisches Spiel der Bedeutungserweiterung der *Objektsprache* verstehen.[8]

Zur Veranschaulichung des eben geschilderten Sachverhaltes soll dieses graphische Modell dienen:

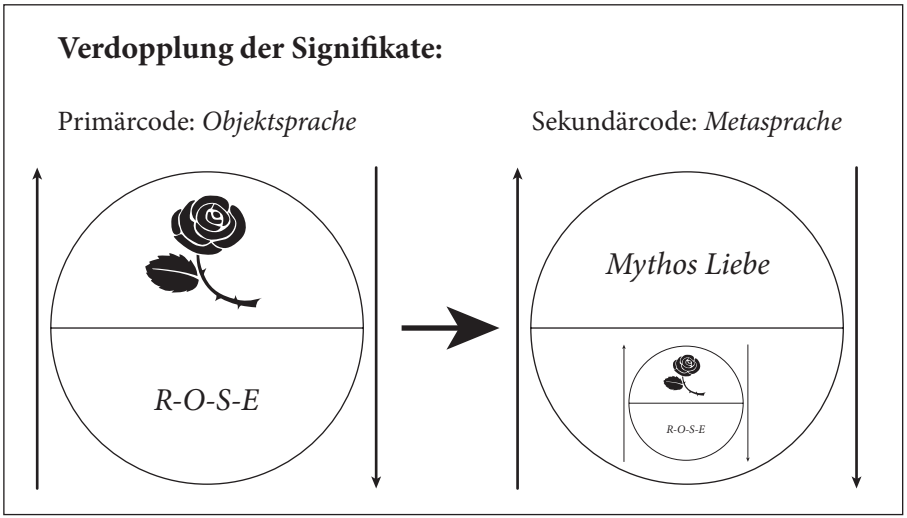


Abb. 1

6 Vgl. ebd., S.92 f.

7 Im Gegensatz zum Primärcode der Sprache ist dabei die »mythische Bedeutung […] dagegen niemals vollständig willkürlich, sie ist immer zu Teilen motiviert und enthält zwangsläufig einen Teil Analogie.« Ebd., S. 108.

8 Vgl. Derrida, Jacques: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel.« In: Peter Engelmann (Hg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart.* Stuttgart: Reclam 2004. S. 132–139.

Ein und derselbe Mythos kann zudem durch eine ganze Reihe von Zeichen beschworen werden. Beim Mythos handelt es sich also um ein *Signifikat* mit verschiedenen möglichen *Signifikanten* bzw. um ein *Signifikat* mit einem eigenen System aus *Signifikanten*.[9]

Es lässt sich festhalten, dass Mythen im Allgemeinen zu einer Bereicherung unseres Zeichensystems und im Besonderen zu einer Bereicherung der Bedeutungsebene führen.

Doch wie kommt es überhaupt dazu, dass ein Mythos im Sinne eines sekundären Zeichensystems entsteht? Genauso wie unser herkömmliches Sprachsystem lebt das Mythossystem von Rekurrenzen, also Wiederholungen. Durch die Wiederholung von Mythen in verschiedenen Bedeutungsträgern (*Signifikanten*), in verschiedenen Kontexten bzw. in verschiedenen Geschichten überdauern diese in der Zeit.[10] In Anlehnung an Jacques Derrida könnte man auch sagen, dass ein Mythos durch das unendliche Spiel der Wiederholung lebendig bleibt.[11] Dadurch, dass die in einer Geschichte vorgenommene jeweilige Aktualisierung des Mythos immer wieder neu gestaltet wird, bleibt der Mythos originell. In diesem Spiel ist jede Aktualisierung des Mythos wie ein Sprechakt (*parole*) einmalig, während sich das Mythossystem aus Strukturelementen speist, die rekurrent sind (*langue*).

Denkt man beispielsweise an den Mythos des suchenden Reisenden, der spätestens seit Homers *Odyssee* Teil der abendländischen Kultur ist, so wird deutlich, dass die Geschichte des Abenteurers, der auszog, um sein Glück zu suchen, bis heute ein wichtiges Strukturprinzip vieler Geschichten in Literatur und Film ist.[12] Auch wenn der Ursprung eines Mythos nicht genau zu bestimmen ist, finden sind Verweise bzw. Spuren in vorhergehenden Geschichten. Die fiktive Gesamtheit aller mythischen Spuren könnte man als Text des Mythos, also als Mythosgewebe bezeichnen. Diese Gesamtheit ist deshalb fiktiv, weil sie niemals summarisch feststellbar sein kann, da schließlich jeden Tag neue und den Mythos aktualisierende Geschichten erzählt werden.[13]

9 »Ein Bedeutetes [*signifié*] kann mehrere Bedeutende [*signifiants*] haben.« (Barthes: *Mythen*, S. 99).

10 »[…] daß die Bedeutung des Mythos durch ein unaufhörliches Kreisen gebildet wird […].« (Ebd., S. 104).

11 Vgl. Derrida, Jacques: »Die Struktur«, S. 137.

12 Zum Beispiel in *Ulysses* von James Joyce, *Harry Potter and the Deathly Hollows* von J.K. Rowling, *The Lord of the Rings* von J.R.R. Tolkien, Pirates of the Carribean (Fluch der Karibik, 2003) u.v.m.

13 »Ich habe schon gesagt, daß es keine Beständigkeit in den mythischen Begriffen gibt: sie können sich bilden, können verderben, sich auflösen und gänzlich verschwinden.« (Barthes: *Mythen*, S. 100 f).

3.2 Dekonstruktion des Mythos

Bei der Aktualisierung des Mythos ist auch denkbar, dass mit dem schematisierenden Mythos insofern gespielt wird, als dass er kritisch hinterfragt und angezweifelt wird. Da die Lebensverhältnisse der Menschen einem permanenten Wandel unterworfen sind, werden schließlich auch neue Mythen und Geschichten gebraucht, um die Welt zu erklären. Dieses kritische Spiel mit dem Mythos kann eine Annäherung an die Dekonstruktion im Sinne Jacques Derridas sein, die keine Methode, sondern eine kreative Auseinandersetzung mit dem Text, in unserem Fall dem Text des Mythos sein will. Dabei ist wichtig, Konstruktion und Dekonstruktion nicht als Antonyme, also als sich ausschließendes Begriffspaar, zu verstehen, sondern Konstruktion als Teil der Dekonstruktion hervorzuheben. Durch die Dekonstruktion eines Mythos wird dieser zum einen als Ausgangspunkt der kritischen Infragestellung, den es zu kontrastieren gilt, evoziert und dadurch aktualisiert. Die Spur des Mythos ist also selbst in der Infragestellung bzw. Verneinung des Mythos anwesend. Zum anderen wird das mythische Bedeutungspotential durch die Infragestellung verändert und erhält zusätzliche Semantisierungen. Der Mythos ist also dann lebendig, wenn er Teil des Spiels der Sprache und der Bedeutungen bleibt. Dies gilt auch dann, wenn er in aktualisierenden Geschichten abgewandelt wird.

In Folgenden soll die konkrete Umsetzung des Parismythos in den einzelnen Kurzfilmen von Paris, je t'aime anhand der vorangestellten theoretischen Vorüberlegungen analysiert werden:

4. Mythos Paris in Paris, je t'aime

In Paris, je t'aime wird in den einzelnen Kurzfilmen ganz unterschiedlich mit dem mythischen Potential der Stadt Paris umgegangen. Gemeinsam ist allen Episoden sicherlich, dass sie sich als Stadtfilme verstehen und überwiegend von ereignishaften[14] Begegnungen in der Stadt erzählen. Die in ihnen dargestellten Geschichten spielen sich daher insbesondere an urbanen Schauplätzen ab, die man zweifelsohne als prototypisch für Paris bezeichnen kann: die Quais de Seine und die imposanten Brücken über die Seine; stark befahrene Boulevards und belebte Straßen, an deren Rändern sich Autos nahtlos aneinanderreihen und eine Stoßstange noch eine Stoßstange ist; das bunt blinkende Lichtermeer des nächtlichen Amüsierviertels Pigalle; die für Paris charakteristischen Straßencafés und atmosphärischen Bistros; die pittoresken Plätze, die großzügigen und gepflegten

14 Vgl. zum Ereignisbegriff Juri Lotman: *Die Struktur literarischer Texte.* München: Fink ^{4}1993. S. 332.

Stadtparks und Grünoasen der Stadt; die uralten Friedhöfe, auf denen Geschichte lebendig wird – all diese Parisorte finden ihren berechtigten Platz in den verschiedenen Filmepisoden und unterstreichen in ihrer Gesamtheit das Ziel des Films, der unfassbaren und von Widersprüchen geprägten Totalität der Stadt in Fragmenten gerecht werden zu wollen.

Trotz des Bekenntnisses zu Paris als Landkarte, die zumindest den verbindenden Hintergrund aller Filme bildet, existieren beträchtliche Unterschiede bezüglich des Umgangs mit dem Parismythos, hier verstanden als sekundäres Zeichensystem.

(1) Filme, die den Hauptmythos des Titel gebenden Stadtviertels für die Vermittlung der dargestellten Geschichte nutzen: Einige Filme geben bezüglich des gewählten Handlungsortes den spezifischen Hauptmythos wieder, der dem jeweiligen Viertel innewohnt und ihm seine unvergleichliche Atmosphäre verleiht: In ihnen wird der Handlungsort zur die Handlung auslösenden Ursache und damit zum Ereignis des Films. Zu dieser Gruppe von Filmen gehören die Kurzfilme Tour Eiffel, Pigalle, Père Lachaise und Le Marais, deren dargestellte Geschichten die charakterbildende Physiognomie des betrachteten Viertels in den Vordergrund des Geschehens rücken. Dabei muss allerdings der kreative Umgang mit den oben genannten prototypischen »Allgemeinplätzen« betont werden, da viele dieser Episoden zeigen, dass es immer wieder neue und erfrischende Arten gibt, sich mit tradierten mythischen Orten auseinanderzusetzen und so den Blick des Betrachters auf neue Aspekte zu lenken. Hier wäre als Beispiel der Kurzfilm Tour Eiffel zu nennen, der von der Begegnung von einem männlichen Pantomimen und einer weiblichen Pantomime erzählt, welche die Besucher dieses berühmten Erinnerungsortes[15] durch ihre Nachahmung spielerisch zum Narren halten.

Diese Gruppe von Episoden aktualisiert also den tradierten Parismythos und zeigt, wie originell ein Mythos filmsprachlich ausgestaltet sein kann.

(2) Filme, für die zwar das Titel gebende Stadtviertel für die Vermittlung der dargestellten Geschichte wichtig ist, die aber im Unterschied zu (1) ungewöhnliche Schauplätze nutzen: Eine weitere Gruppe von Episoden betont zwar bei der Wahl

15 Erinnerungsort im Sinne des Gedächtniskonzepts der »Lieux de mémoire« des Historikers Pierre Nora. Damit bezeichnet er kulturelle Orte, an denen Gedächtnis vergegenwärtigt und damit lebendig wird. Diese müssen nicht geographischer Natur sein, sondern können sich auch auf Monumente, Museen, Feiertage etc. beziehen. Vgl.: Pierre Nora (Hg.): *Les Lieux de mémoire*, *7 Bd*. Paris: Gallimard 1984–1992.

der Handlungsorte den Bezug zum jeweiligen Viertel, rückt dabei aber nicht die Hauptattraktion des Quartiers in den Fokus. So erzählt die Episode Quais de Seine von der Begegnung eines jungen Geschichtsstudenten mit einem verschleierten muslimischen Mädchen und nutzt dafür unter anderem den Schauplatz der Moschee im fünften Arrondissement, die zwar sicherlich ein verstecktes Kleinod für Kenner des fünften Arrondissements, aber eben nicht Blickfang des Viertels ist. Einen weiteren Sonderfall bildet sicherlich der Kurzfilm Tuileries von den Coen-Brüdern: Dieser Film ist zwar im ersten Arrondissement und damit im Herzen Paris und der Heimat des Louvre angesiedelt, aber sein Schauplatz bleibt auf die vergleichsweise unspektakuläre Metrostation Tuileries beschränkt. Dennoch ist für die Auseinandersetzung mit dem Thema ›Wahrnehmen‹/›Sehen‹ in Tuileries das Louvremuseum und damit die Verortung im 1. Arrondissement durchaus bedeutsam: Der Louvre bzw. die Mona Lisa tauchen aber nur als verdinglichte Symbole in Form von Reiseführer, Postkarten und einer Museumsshoptüte auf, die der Protagonist, ein amerikanischer Tourist, bei sich trägt und deren Opfer er zum Schluss wird. Zudem sind am Anfang des Kurzfilms zwei Museumsplakate zu sehen, die in der Metrostation Ausstellungen im Louvre bewerben.

(3) Filme, die allgemeine Parismythen aufgreifen und deren erzählte Geschichten keinen unmittelbaren Bezug zum Mythos des titelgebenden Stadtviertels aufweisen: Wiederum andere Filme greifen Mythen auf, die für Paris in seiner Totalität repräsentativ sind, und verzichten damit auf eine Betonung der Verortung der erzählten Geschichte in einem bestimmten Viertel. Hierbei handelt es sich insbesondere um diejenigen Episoden, welche die Themen Liebe und Begegnung gegenüber dem städtischen Kontext in den Vordergrund stellen.[16]

So könnten die Episoden Montmartre, Bastille, Parc Monceau, Quartier des Enfants Rouges[17], Quartier Latin, Faubourg Saint Denis und Quartier de la Madeleine sicherlich auch in anderen Vierteln von Paris verortet sein. Diese Episoden ignorieren das semantische Potential der einzelnen Pariser Quartiers weitgehend.[18] Sie setzen sich insofern mit dem Mythos Paris

16 Ohnehin besteht eine semantische Gemeinsamkeit der meisten Filme darin, dass sie die ereignishafte Begegnung in der Stadt thematisieren. Hiervon weichen einzig und allein die Episoden Loin du 16ème und 14ème Arrondissement ab.

17 Diese Episode thematisiert das erotische Interesse einer amerikanischen Schauspielerin an ihrem Dealer.

18 In Montmartre erscheint das wichtigste Monument des Viertels, nämlich die Kirche Sacre-Coeur, zumindest in der Anfangseinstellung als schemenhafter Hintergrund im Morgenlicht. Zudem wird kurz eine touristische Bummelbahn als zusätzlicher Störfaktor im morgendlichen Berufsverkehr gezeigt.

auseinander, als dass die Stadt Paris in Anlehnung an Baudelaire und den französischen Surrealisten als mythisches Zentrum der (zufälligen) Begegnung mit der Liebe oder dem »fremden Anderen« beschworen wird.[19] Hierbei muss eingeräumt werden, dass die mögliche Semantisierung der Stadt als Ort der Begegnung nicht ausschließlich Pariser Geschichten vorbehalten, sondern ebenso für andere Stadtgeschichten denkbar ist.

Neben dem Mythos Begegnung werden auch noch andere Mythen genutzt, um spezifische Pariser Befindlichkeiten darzustellen. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die Themen Bewegung und Transport: Als Wohnort für mehr als 11 Millionen Menschen ist Paris eine Megastadt und dazu ein wichtiger Verkehrsknotenpunkt für Region und Land. Durch die Vielzahl an Berufspendlern, Autos, Bussen, Métros und Bahnen ist Paris durch den modernen Großstadtmythos von der Stadt als Ort des Flüchtigen, der Bewegung und Geschwindigkeit stark geprägt. Daneben finden sich allerdings auch noch zuhauf spazierende Touristen und flanierende Pariser auf den Straßen von Paris.[20] Der Kurzfilm Montmartre greift den städtischen Kampf um Parkplätze mit dem unvermeidlich wüst schimpfenden Pariser Parkplatzsuchenden auf, der schließlich unter kräftigem Gebrauch seiner Stoßstange Erfolg hat.[21]

Im Zusammenhang mit dem Mythos von der urbanen Welt als Zentrum des Verkehrs ist auch der Film Loin du 16ème zu erwähnen, auf den ich später noch ausführlicher zu sprechen kommen werde: Wie in Tuileries wird in einer Sequenz des Films ebenfalls das unterirdische Paris thematisiert. Hier wird der Nahverkehrsknotenpunkt Chatelet mit seinen nicht enden wollenden Rolltreppen und Laufbändern in Augenschein genommen und damit werden die riesigen Distanzen thematisiert, die man im Pariser Großstadtkosmos zurücklegen kann. Der französische Philosoph Marc Augé spricht in diesem Zusammenhang auch

19 Das Thema der Begegnung mit dem fremden ›Anderen‹ wird in folgenden Episoden behandelt: Quais de Seine, Le Marais, Tuileries, Porte de Choisy, Place des Victoires, Quartier de la Madeleine, Père Lachaise, Quartier des Enfants Rouges, Tour Eiffel, Place des Fêtes, Faubourg Saint Denis und Montmartre.

20 Montmartre: Parkplatzsuche; Quais de Seine: Lauf vom Seineufer durch den Jardin des Plantes zur Moschee; Loin du 16ème: Weg zur Arbeit durch die unterirdischen Verkehrskanäle; Place des Victoires: Nächtliche Begegnung mit dem toten Sohn; Tour Eiffel; Parc Monceau: Abholung des Vaters durch Tochter; Père Lachaise: Suche nach dem Grab von Oscar Wilde; Faubourg Saint Denis: Darstellung des gemeinsamen Alltags im Zeitraffer; 14ème Arrondissement: touristischer Spaziergang der amerikanischen Französischschülerin und Marais: schneller Gang durch das Viertel am Ende.

21 Montmartre (Podalydès, Bruno). In: Paris, je t'aime (2008), 01'15–07'23, hier 02'11–02'22.

von so genannten ›Nicht-Orten‹ (*Non-Lieux*)[22]: Darunter versteht er identitätslose Übergangsorte wie Flughäfen und Untergrundbahnen (»espaces des voyageurs«), die über keine eigene Geschichte verfügen und für das Leben in der urban geprägten Übermoderne (»surmodernité«) mehr und mehr repräsentativ werden. Dadurch bilden die Menschen selbst mehr und mehr flüchtige Identitäten[23] aus, die durch das Nicht-Verweilen und das Vergängliche gekennzeichnet sind.

Zu guter Letzt soll in dieser Kategorie noch ein weiterer Parismythos Erwähnung finden, der eng mit dem Mythos der Begegnung verbunden ist und der sich gut unter dem Titel ›Paris ist eine Frau‹ zusammenfassen lässt. Tatsächlich wird die Verehrung des schönen Geschlechts, die in Paris, der Stadt der Mode und des guten Geschmacks, besonders zelebriert wird, in einigen Filmen nicht nur durch die Wahl der Hauptdarstellerinnen,[24] sondern noch mehr durch die Besetzung von Neben- und Statistenrollen unterstrichen.[25]

(4) Filme, die andere Ansichten von Paris zeigen und damit Mythen dekonstruieren: Die im Zusammenhang mit meiner Fragestellung interessantesten Episoden von Paris, je t'aime sind meiner Meinung nach diejenigen, die dem Zuschauer ein anderes Bild von Paris vor Augen führen. Entsprechend dem Untertitel des Films »Eine Stadt. Eine Leidenschaft. Eine Sprache: Liebe.« und dem Vorspann könnte man davon ausgehen, dass der Episodenfilm sämtliche Paris-Clichés bedient und Paris vor allem als romantische Stadt der Liebe und als »Ville des Lumières«, also als Lichterstadt in Szene setzen will.

In der Gesamtschau der Filme wird allerdings deutlich, dass einige Filme ganz bewusst den verherrlichenden Parismythos dekonstruieren. Hier sind die Episoden Loin du 16ème, Place des Fêtes und Porte de Choisy zu nennen. Gemeinsam ist diesen drei Episoden, dass sie jeweils eine durch den fremden Blick geprägte Perspektive auf die Stadt Paris erlauben. Das bedeutet, dass die Stadt Paris durch die Augen eines parisfremden Besuchers bzw. Bewohners wahrge-

22 Im Gegensatz zu den »lieux anthropologiques«. Vgl. Augé, Marc: *Non-Lieux. Introduction à une anthroplogie de la surmodernité.* Paris: Seuil 1992.

23 Vgl. Bauman, Zygmunt: *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit*: Hamburg: Hamburger Edition 2008.

24 U.a. Juliette Binoche, Natalie Portman, Leïla Bekhti, Olga Kurylenko, Florence Muller, Emily Mortimer, Aïssa Maïga, Maggie Gyllenhaal, Fanny Ardant, Julie Bataille, Catalina Sandino Moreno, Ludivine Sagnier.

25 Siehe als Beispiel die Episode Quais de Seine, in der das Nachrufen von Komplimenten nicht unwichtig ist.

nommen wird.[26] Der fremde Blick ermöglicht es, Bekanntes und Unangezweifeltes kritisch zu hinterfragen. So eignet er sich im Zusammenhang mit diesem Beitrag insbesondere dazu, den Mythos Paris kritisch unter die Lupe zu nehmen. Der Kurzfilm Loin du 16ème erzählt die Geschichte einer Lateinamerikanerin, die in einer hässlich-grauen *cité-dortoir* lebt, also einer Trabantenstadt weit weg vom pittoresken Postkartenparis, und in der frühmorgendlichen Dämmerung ihr Baby in eine überwachte Schlafstation bringt, um selbst den weiten Weg ins 16. Arrondissement, dem Viertel der Reichen und Schönen von Paris, auf sich zu nehmen und dort ein fremdes Baby zu hüten.

Die Episode Porte de Choisy zeigt ebenfalls eine Pariser Banlieue, die von chinesischen Einwanderern geprägt ist, die dort ihre kulturellen Bräuche anscheinend fröhlich aufrecht erhalten. Auch hier muss sich der Blick des mythossuchenden Zuschauers erst an die graue Plattenbautristesse gewöhnen, die so gar nichts mit dem Mythos Paris gemeinsam hat.

Place des Fêtes erzählt die Geschichte eines dunkelhäutigen Afrikaners, der beim Versuch seine ihm gestohlene Gitarre zurückzubekommen am helllichten Tag brutal abgestochen wird. Der Täter richtet kurz vor seiner Tat die Worte »Hey, was glaubst Du, wo wir hier sind?«[27] an sein Opfer, die unterstreichen, dass Paris nicht nur ein idyllischer Ort ist, sondern wie jede andere Großstadt auch ein Ort des Verbrechens und damit der menschlichen Abgründigkeit sein kann.

Diese Episoden vervollständigen das Parisportrait, das im Potpourri von Paris, je t'aime zeigen soll, welche Welten im Großstadtkosmos möglich sind. Sie machen deutlich, dass auch die Verneinung des Mythos Paris bzw. ein alternativer Umgang mit dem mythischen Potential der Stadt mögliche Annäherungen an sie sind. Die Zuschauer verlangen nach der Bestätigung des Mythos, sie gehen mit dieser Erwartungshaltung ins Kino und wollen sie in den »petites romances de quartiers« bestätigt sehen.[28] Doch damit Mythen lebendig bleiben, müssen sie auch an veränderte Lebensverhältnisse, wie sie zum Beispiel in den Stadträndern von Paris bestehen, angepasst werden. Für den Parismythos bedeutet das, dass er nicht nur das romantische Paris verklären darf, sondern sich auch Themen wie Gewalt, Armut und den Herausforderungen von Migration stellen muss.

26 Dieser fremde Blick findet sich auch in anderen Episoden, zum Beispiel Tuileries und 14ème Arrondissement.

27 Place des Fêtes (Schmitz, Oliver). In: Paris, je t'aime (2008), 63'30–68'52, hier 67'55.

28 Im Filmtrailer zu Paris je t'aime wird diese Erwartungshaltung, die der Film (auch) befriedigen möchte, offensichtlich.

Dem Episodenfilm Paris, je t'aime gelingt es in seiner Bandbreite, sich sowohl mit der Konstruktion, als auch der Dekonstruktion des Parismythos kreativ auseinanderzusetzen. Der Film bindet seinen eigenen Faden in das Gewebe des Parismythos ein und trägt dadurch dazu bei, dass dieser Mythos lebendig bleibt.

5. Anhang: Kurzzusammenfassung der einzelnen Episoden, geordnet nach Arrondissements:

Tuileries (= Ier Arrondissement) von Joel und Ethan Coen: Ein amerikanischer Tourist wird in der Métrostation »Tuileries« in den Streit eines Liebespaares verwickelt, da er dieses beobachtet. Damit wird die von ihm zuvor im Reiseführer gelesene Warnung, man solle den Pariserinnen nicht in die Augen sehen, durch seine leibhaftige Erfahrung, an deren Ende er zwischen seinen Souvenirs als Opfer des wütenden männlichen Teils des Paares am Boden liegt, illustriert.

Place des Victoires (= IIe Arrondissement) von Nobuhiro Suwa: Die Episode erzählt von der traumhaften Begegnung einer Mutter mit ihrem verstorbenen Sohn.

Quartier des Enfants Rouges (= IIIe Arrondissement) von Olivier Assayas: Diese Episode thematisiert das erotische Interesse einer amerikanischen Schauspielerin an ihrem Dealer.

Le Marais (= Ive Arrondissement) von Gus Van Sant: In »Le Marais«, dem Viertel der Kunstgalerien, das zugleich auch das traditionelle Judenviertel und Zentrum der Homosexuellen von Paris ist, wird die Begegnung zweier junger Männer in einer Kunstdruckerei inszeniert, deren offener Ausgang durch einen schnellen (Bilder-)Lauf durch die typischen Straßen und über die das Viertel charakterisierende Place des Vosges am Ende der Episode dargestellt wird.

Quais de Seine (= Ve Arrondissement) von Paula Mayeda Berges und Gurinder Chadha: Die Episode erzählt von der Begegnung eines jungen französischen Geschichtsstudentin mit einer jungen Muslimin, der er auf ihrem Weg zur Moschee folgt.

Quartier Latin (= VIe Arrondissement) von Gena Rowlands und Gérard Depardieu: Die Episode erzählt von der Begegnung eines getrennt lebenden älteren Paares, das sich nur zum Zweck der Scheidung in Paris in seinem Stammbistro aus den gemeinsamen Zeiten trifft.

Tour Eiffel (= VIIe Arrondissement) von Sylvain Chomet: Der Eiffelturm als prototypisches Wahrzeichen von Paris schlechthin wird zum Handlungsort eines Pantomimen, der die den Eiffelturm aufsuchenden Touristen aus aller Welt pantomimisch nachmacht und dort schließlich auch eine weibliche Gefährtin findet.

Quartier de la Madeleine (= VIIIe Arrondissement) von Vincenzo Natali: Ein junger Rucksacktourist begegnet einem weiblichen Vampir und verliebt sich in diesen.

Pigalle (IXe Arrondissement) von Richard LaGravanese: In Pigalle bemüht sich ein an Jahren und Erfahrungen gereiftes Ehepaar um eine stimulierende Neubelebung ihres Ehelebens durch den Besuch einer Rotlichtbar im klassischen Rotlicht- und Amüsierviertel von Paris.

Faubourg Saint Denis (= Xe Arrondissement) von Tom Tykwer: Die Episode erzählt von der Liebesbeziehung zwischen einer jungen amerikanischen Schauspielerin und einem blinden Studenten, die aufgrund eines Missverständnisses zu Beginn der Episode fast an ihrem Ende zu sein scheint.

Bastille (= XIe Arrondissement) von Isabel Croixet: In Bastille wird in einem vornehmen Bistro der Plan eines untreuen Ehemannes, seiner Ehefrau klaren Wein einzuschenken, durch deren Krebsdiagnose vereitelt.

Parc Monceau (= XIIe Arrondissement) von Alfonso Cuarón: Parc Monceau zeigt den Gang eines etwas vernachlässigt gekleideten älteren Mannes und einer jungen Mutter mit Kinderwagen entlang eines großen Boulevards. Die beiden sprechen von ›Gaspard‹, wobei sich erst am Ende herausstellt, dass damit das Kind gemeint ist. Ebenfalls wird am Ende klar, dass der Mann auf das Kind aufpassen soll, die Mutter aber sehr besorgt ist.

Porte de Choisy (= XIII Arrondissement) von Christopher Doyle: Die Episode handelt vom Besuch eines Vertreters für Haarpflegeprodukte im Friseursalon des chinesisch dominierten Viertels.

XIV Arrondissement von Alexander Payne: Die Episode ist die Nacherzählung eines Reiseberichts in die französische Hauptstadt einer Französisch lernenden amerikanischen Briefträgerin.

Loin du 16e (= XVI Arrondissement) von Walter Salles und Daniela Thomas: Die Episode erzählt die Geschichte einer lateinamerikanischen Mutter, die jeden Morgen ihr Baby in einer Aufsichtsstation weit weg vom 16. Arrondissement in der Pariser Banlieue abgeben muss, um an ihrem Arbeitsplatz im 16. Arrondissement auf das Kind einer berufstätigen Mutter aufzupassen.

Montmartre (= XVIIIe Arrondissement) von Bruno Podalydès: In Montmartre führt die vergebliche Suche nach einem Parkplatz zu einer unvorhergesehenen Begegnung zwischen dem Parkplatzsuchenden und einer Passantin.

Place des Fêtes (= XIX Arrondissement) von Oliver Schmitz: Place des Fêtes erzählt die Geschichte eines dunkelhäutigen Afrikaners, der beim Versuch seine ihm gestohlene Gitarre zurückzubekommen am helllichten Tag brutal abgestochen wird.

Père-Lachaise (= XX Arrondissement) von Wes Craven: In Père-Lachaise wird der berühmte Friedhof mit den Gräbern von Edith Piaf, Jim Morrison und Oscar Wilde zum Austragungsort einer vorehelichen Krise, die durch die Einmischung des auf einem Grab erscheinenden Geists von Oscar Wilde überwunden werden kann.

Andreza André da Rocha

Sex, Samba und Karneval:

Die ethnozentrische Darstellung Brasiliens im amerikanischen Mainstream-Kino

Zusammenfassung: Der Hollywood-Film greift auf weit verbreitete Stereotype über Brasilien zurück: Im Land des Karnevals haben die Leute ein natürliches Talent zum Tanzen, sie verbringen die meiste Zeit am Strand und machen sich keine Sorgen um Arbeit und andere Aktivitäten, die in der ›zivilisierten‹ Welt Priorität haben. Die Identifizierung und Analyse des Brasilien-Bildes im US-amerikanischen Mainstream-Kino ist das Hauptziel dieses Artikels. Ebenfalls diskutiert werden die Medienkonzentration, die zur Verbreitung von kulturellen und ethnischen Stereotypen beiträgt, sowie die Darstellung vom Anderssein in westlicher Populärkultur.

Entwicklungsländer wie Brasilien, die über keine konkurrenzfähige Kulturindustrie verfügen, sind in ihrer Darstellung auf der internationalen Bühne von Industriestaaten wie den Vereinigten Staaten abhängig. Die Industrienationen sind für die Produktion und Distribution von kulturellen Gütern verantwortlich, die von Menschen auf allen Kontinenten konsumiert werden. Das Problem dabei ist, dass Medienunternehmen aus Industrienationen dazu tendieren, Entwicklungsländer aus einer ethnozentrischen Perspektive darzustellen. In Entwicklungsländern produzierte kulturelle Güter hingegen stellen in der Regel ihre Kultur, Gesellschaft und Bevölkerung in einer präziseren Weise dar. Da diese Länder aber nicht über die opulenten finanziellen Ressourcen und das gesellschaftliche Ansehen der Industrienationen verfügen, haben sie Schwierigkeiten, ihre Medienprodukte in den globalen Markt einzuführen.

Das umfangreiche Produktions- und Distributionssystem der amerikanischen Kulturindustrie ist ein großes Hindernis für Entwicklungsländer. Nur wenige Unternehmen, welche zu großen Medienkonglomeraten gehören, beherrschen den globalen Medienmarkt und kontrollieren damit Mediendistribution und -inhalt. Großkonzerne können sich, im Gegensatz zu kleineren Firmen, temporäre Verluste leisten und diese dann später wieder kompensieren. Das immense Werbe-

Budget, über das Großkonzerne verfügen, stellt eine weitere Hürde für kleinere Firmen dar, die Fuß im globalen Medienmarkt fassen möchten. Das Ergebnis: Medienkonzentration, steigende Preise, eine Abnahme der Vielfalt. Dieser Verlust an echter Vielfalt wird vom Publikum oft nicht wahrgenommen, da echte Vielfalt mit dem verwechselt wird, was der britische Wissenschaftler Graham Murdock als ›Multiplicity‹ (dt. Vielzahl/Vielheit) bezeichnet.[1]

Es ist kein Zufall, dass sich viele Medienunternehmer in der Forbes 400 Liste der reichsten US-Amerikaner wiederfinden: In der Liste aus dem Jahr 2001 waren 60 der reichsten Amerikaner Besitzer von Medienunternehmen, und weitere 39 verdienten Ihr Geld mit Kommunikationstechnologie.[2] Ein Beispiel dafür ist der Medientycoon Rubert Murdoch, Nummer 33 auf der 2007er Forbes 400 Liste mit einem Vermögen von 8.8 Milliarden Dollar. Murdoch ist der Vorsitzende der News Corporation, die in Großbritannien, den USA und Asien operiert. Ihm gehört Fox Pictures, welche neben Warner Brothers, Disney, Paramount Pictures, Universal Pictures und Sony eine der einflussreichsten Firmen der amerikanischen Filmindustrie ist.[3]

Die weltweite Distribution von US-amerikanischen Filmen ist die Basis von Hollywoods Herrschaft – nur 20% des Umsatzes eines Films werden in den Vereinigten Staaten generiert, d.h., die Filmindustrie ist stark von ausländischen Märkten abhängig.[4] Ohne den Umsatz aus dem Ausland könnte die Industrie die hohen Produktions- und Marketingkosten nicht zurückgewinnen. Hollywood hat noch weitere Strategien, um sich die Treue des Publikums und die Herrschaft des globalen Markts zu sichern, beispielsweise den Einsatz von Starschauspielern, -regisseuren und -autoren, sowie die Produktion von Fortsetzungen und Remakes, die das bereits vorhandene Publikum erneut anziehen und so Risiken minimieren.

Für Wright arbeitet das Mainstream-Kino mit den Interessen der Oberschicht zusammen und betrügt unterdrückte Gruppen, indem es absurde Lösungen für wirtschaftliche und soziale Konflikte anbietet.[5] Solche Lösungen sind typisch für das ethnozentrische Darstellungssystem des Mainstream-Kinos, welches zur Erhaltung des Status quo und zur Verewigung kultureller und ethnischer Stereo-

1 Vgl. Bettig, Ronald V. und Jeanne Lynn Hall: *Big media, big money: Cultural texts and political economics.* Lanham: Rowman & Littlefield 2003, S. 30.

2 Vgl. ebd., S. 31.

3 Vgl. http://www.forbes.com/lists/2007/54/richlist07_The-400-Richest-Americans_Rank_2.html (30.07.2009).

4 Vgl. Bettig/Hall: *Big media, big money,* S. 56.

5 Vgl. Wright, Judith Hess: »Genre Films and the Status Quo«. In: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader.* Austin (TX): University of Texas Press 1986, S. 41–49, hier S. 41.

typen beiträgt. Ein Beispiel des konservativen Ansatzes des Mainstream-Kinos ist die Darstellung von Entwicklungsländern, welche üblicherweise eine niedrigere Position in der filmischen Hierarchie besitzen. Ebenfalls benachteiligt ist die Lage dieser Länder im globalen Medienszenario: Aufgrund der Medienkonzentration sind sie von Industrienationen im Bezug auf ihre internationale Sichtbarkeit abhängig.

Die Zahlen der Filmindustrie lateinamerikanischer Länder bestätigen die niedrige internationale Sichtbarkeit dieser Länder. Die amerikanische Filmindustrie veröffentlichte 2005 insgesamt 549 neue Filme.[6] Die Summe aller Filme, die 2005 in Lateinamerika produziert wurden, ist weitaus kleiner: Insgesamt 152 Filme wurden produziert, die Mehrheit davon in Mexico, Brasilien und Argentinien:[7] Mexiko: 53; Brasilien: 42; Argentinien: 41; Chile: 14; Bolivien: 6; Uruguay: 5; Peru: 4; Kuba: 3; Venezuela: 3; Ecuador: 1; Mittelamerika: 0.

Im Vergleich zu anderen lateinamerikanischen Ländern haben Brasilien, Argentinien und Mexico überaus produktive Filmindustrien, durch die Medienkonzentration schaffen aber trotzdem nur wenige Produktionen den Einstieg in den globalen Markt. Heute sind ca. 86% der Kinotickets, die auf der Welt verkauft werden, Tickets für US-amerikanische Filme. Zum Vergleich: 71% der Filme, die 2002 in der Europäischen Gemeinschaft vorgeführt wurden, kamen aus den USA, 11% kamen aus Frankreich, 7% aus England, 3% aus Italien, 2% aus Deutschland und 5% aus anderen europäischen Ländern. Nur 1% der Filme, die 2002 in der EU gezeigt wurden, wurden außerhalb Europas und den Vereinigten Staaten produziert.[8]

Die Darstellung der ›Anderen‹

Die fragwürdige Konstruktion Brasiliens im US-amerikanischen Mainstream-Kino wiederholt beständig bestimmte Themen. Brasilien wird oft als ideale Zuflucht für Verbrecher und als gesetzloses Land, offen für die Ausbeutung seiner wirtschaftlichen und menschlichen Ressourcen, präsentiert. Außerdem werden brasilianische Frauen als besonders sinnlich und promisk dargestellt. Dieses Bild

6 Vgl. Wasko, Janet.: »Por que Hollywood é global?« In: Alessandra Meleiro (Hg.): *Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado. Estados Unidos, Bd. 4.* São Paulo: Escrituras 2007, S. 17–50, hier S. 17.

7 Getino, Octavio.: »As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, producão e mercados«. In: Alessandra Meleiro (Hg.): *Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado. América Latina, Bd 2.* São Paulo: Escrituras 2007, S. 23–63, hier S. 31.

8 Vgl. McMurria, John: »Hollywood co-produzindo.« In: Alessandra Meleiro (Hg.): *Cinema no Mundo: Indústria, Política e Mercado. Estados Unidos, Bd. 4.* São Paulo: Escrituras 2007, S. 53–118, hier S. 57.

entspricht einem ethnozentrischen Darstellungssystem, indem bestimmte soziale und ethnische Gruppen als anderen Gruppen überlegen dargestellt werden und das Weltbild nach binären Gegensätzen (z. B. ›schwarz‹ vs. ›weiß‹, ›gut‹ vs. ›schlecht‹, ›moralisch‹ vs. ›unmoralisch‹, etc.) konstruiert wird. Stuart Hall[9] erklärt, dass Differenz wichtig für die Konstruktion von Bedeutung ist, weil Bedeutung auf Gegensätzen aufgebaut wird. Binäre Gegensätze machen Klassifikationen einfacher und liegen deswegen der Konstruktion kultureller Bedeutung zugrunde. Aber auch wenn sie uns einerseits dabei helfen, die Welt zu verstehen, stellen sie andererseits Machtverhältnisse dar, bei denen ein Pol ein Übergewicht besitzt und die graue Zone zwischen den zwei Polen ignoriert wird.

Die Darstellung von Entwicklungsländern folgt heute noch den Regeln des Darstellungssystems, das seit dem ersten Kontakt zwischen Europäern und Einheimischen in Asien, Lateinamerika und Afrika galt. Die Globalisierung von Märkten und Kommunikation, sowie die Entstehung von Luhmanns *Global Village*, konnten die Grundlagen dieses Darstellungssystems nicht ausreichend ändern. Heute kann man mehr als je über fremde Kulturen erfahren, aber der Blick von westlichen Ländern auf die ehemaligen Kolonien geht in der Regel nicht über die Oberfläche hinaus. Es wird in Texten der westlichen Populärkultur selten versucht, tiefer in den Charakter und die Kultur eines fremden Landes einzusteigen. Diese Art und Weise, Fremdheit darzustellen, verstärkt die Grenze zwischen der dominanten Kultur und den Fremden, die selten dargestellt werden, als ob sie zur gleichen Ebene gehören würden, sowohl sozial als auch kulturell.

Was Beziehungen zwischen Mitgliedern der dominanten westlichen Kultur und den Fremden angeht, so unterscheidet sich heute die Darstellung von Anderssein allerdings vom Darstellungssystem des 19. Jahrhunderts.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein wurden solche Beziehungen als eine verbotene Frucht betrachtet und waren oft eine Art der Machtausübung. Heute werden interkulturelle Beziehungen in der Populärkultur als besonders aufregend (und manchmal auch gefährlich) dargestellt.

9 Vgl. Hall, Stuart: »The Spectacle of the ›Other‹«. In: Ders. (Hg.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.* London: Sage Publications 1997, S. 223–290, hier S. 234.

Hooks[10] zeigt, dass Beziehungen mit den ›Anderen‹ in westlicher populärer Kultur als eine Flucht aus der Langeweile dargestellt werden.[11] Das rassifizierte Darstellungssystem hat sich seit dem 19. Jahrhundert deutlich geändert, und heute werden die verbotenen Wünsche von damals offen diskutiert und von den Medien gefördert. Die Kommodifizierung des Andersseins ist so erfolgreich, weil Ethnizität als ein ›Gewürz‹ für die ›geschmacklosen Speisen‹ der weißen Mainstream-Kultur dargestellt wird. Diese Darstellung verstößt gegen kulturelle und sexuelle Tabus, indem sie die traditionelle Prämisse ›Blonde haben mehr Spaß‹ abstreitet: Man hat mehr Spaß in einer Beziehung mit dem ›Anderen‹ und in der Verwirklichung der westlichen Fantasien über den Kontakt mit den ›Anderen‹.

> When race and ethnicity become commodified as resources for pleasure, the culture of specific groups, as well as the bodies of individuals, can be seen as constituting an alternative playground where members of dominant races, genders, sexual practices affirm their power-over in intimate relations with the Other.[12]

Als ein Beispiel der Kommodifizierung der ›Anderen‹ erwähnt hooks eine Erfahrung, die sie mit Studenten an der Yale University machte. Sie hörte ein Gespräch zwischen weißen Studenten mit, die erzählten, dass sie mit Frauen aus anderen ethnischen Gruppen vor dem Abschluss schlafen wollten: Schwarze Frauen wären die Favoriten, Indianerinnen wären schwer zu finden, und Asiatinnen wären leicht zu haben. Als sie das Thema mit den Studenten diskutierte, fand sie heraus, dass Ethnizität eine wichtige Rolle in der Auswahl sexueller Partner spielt. Für die jungen weißen Männer, die mit Frauen anderer ethnischer Gruppen schlafen wollten, war Sex ein wichtiger Schritt ins Erwachsenleben, ein befreiendes Erlebnis, das durch eine Beziehung mit weißen Frauen nicht erreicht werden könnte. Die offene Diskussion über den Wunsch nach dunkelhäutigen Frauen bedeutet einen Bruch mit der Vergangenheit: Anders als ihre Vorfahren, die dunkelhäu-

10 Bell Hooks ist das Pseudonym der US-amerikanischen Schriftstellerin und Feministin Gloria Jean Watkins. Das Pseudonym schreibt sie immer in Kleinbuchstaben um herauszustellen, dass der Inhalt ihrer Bücher und nicht ihre Identität das wichtigste sei.

11 Vgl. hooks, bell: »Eating the Other: Desire and Resistance«. In: Douglas Kellner, Meenakshi Gigi Durham (Hg.): *Media and Cultural Studies: KeyWorks.* Oxford: Blackwell Publishing 2006, S. 366–380, hier S. 366 f.

12 Ebd., S. 367.

tige Frauen vergewaltigten, um ihre dominante Position zu bestätigen, wollen die jungen Studenten im Körper einer Fremden das Vergnügen erleben, das ihnen von Medien angekündigt wird.

Zu den begehrten Fremden gehören selbstverständlich die brasilianischen Frauen, die oft in Kino, Werbung und Fernsehen als leicht bekleidete und sinnliche Samba-Tänzerinnen präsentiert werden. Sie ergänzen das Bild von Brasilien, das von ausländischen Medien gern verbreitet wird: Das Land ist eine Art Paradies, wo man das ganze Jahr Karneval feiert und wo die Frauen sexy, offen und unkompliziert sind. Das Bild der hübschen, dunkelhäutigen Samba-Tänzerin kommt zumindest einmal in den meisten analysierten Filmen vor, und in praktisch allen Beispielen spielen die Brasilianerinnen keine wichtige Rolle in der Handlung. In Turistas (USA 2006) beispielsweise spielen zwei Brasilianerinnen eine Prostituierte und die Komplizin eines Verbrechers. In The Forbidden Dance is Lambada (Lambada – der verbotene Tanz, USA 1990) verzaubert die Brasilianerin Nisa die männlichen Charaktere durch ihr Aussehen und ihren Lambada Tanz. Anders als die weiblichen weißen Charaktere, die während des Films rein und unberührt bleiben, hat Lisa Sex mit ihrem Freund. Wenn man beobachtet, wie oft Brasilianerinnen Prostituierte spielen, scheint es kein Zufall zu sein, dass Brasilien ein Lieblingsziel für Sex-Touristen ist. Die Handlung von Journey to the End of the Night (Am Rande der Nacht, USA/Brasilien/Deutschland 2006) spielt in einem Bordell in Sao Paulo, das von zwei US-Amerikanern betrieben wird. Das Hauptmerkmal der Frauen, die dort arbeiten, ist ihre Passivität: Sie sind in allen Belangen von Männern abhängig. Die einzige Frau, die aus dieser Passivität entkommt, ist eigentlich ein Transvestit. Die bemerkenswerten Aspekte der Darstellung von Brasilien und seiner Bewohner im US-amerikanischen Kino werden im nächsten Abschnitt diskutiert.

Sex, Samba und Karneval

Es gibt eine große Anzahl von Filmen, die für eine Studie über brasilianische Stereotype geeignet sind, hier wird aber hauptsächlich auf ein bemerkenswertes Beispiel mit einer sehr hohen Konzentration von Stereotypen Bezug genommen: Blame it on Rio (Schuld daran ist Rio, USA 1984). Der Film erzählt die Ge-

schichte von zwei Freunden, Matthew und Victor, die in Rio de Janeiro Urlaub machen. Victor lässt sich von seiner Frau scheiden und Matthews Ehe macht eine Krise durch, wobei die Situation noch komplizierter wird, als Matthew eine Affäre mit Victors minderjähriger Tochter Jennifer beginnt.

Die Analyse der Darstellung Brasiliens im amerikanischen Kino basiert auf der Semantisierung topografischer Räume, erstmals beschrieben von Jurij M. Lotman[13] und zuletzt zusammenfassend dargestellt von Hans Krah[14]. Der semantisierte Raum wird von Lotman definiert als eine Menge zusammen auftretender und untereinander korrelierter semantischer Größen (Textaussagen, Bedeutungseinheiten), die bezüglich mindestens eines Merkmals in Opposition zu mindestens einer zweiten solchen Mengen stehen. Verschiedene Räume können innerhalb der dargestellten Welt existieren und eine topografische Organisation kann durch die Zuordnung nicht-räumlicher Merkmale semantisiert werden. Semantische Räume müssen nicht unbedingt an topografische Räume gebunden sein, sie können auch als abstrakte semantische Räume (z. B. ›gut‹ vs. ›böse‹, ›Ordnung‹ vs. ›Chaos‹, etc.) die dargestellte Welt gliedern.

Krah erläutert, dass das topologische System der ›semantischen Räume‹ durch die topografischen Verhältnisse eines Textes bestimmt werden kann, wobei die topografischen Verhältnisse oft nach speziellen räumlichen Relationen geordnet werden.[15] Diese räumlichen Modelle ermöglichen die Darstellung und Materialisierung von abstrakten, nicht-räumlichen Begriffen und Vorstellungen. Lotman stellte fest, dass alle Kulturen es bevorzugen, nicht-räumliche Sachverhalte durch räumliche Metaphorik auszudrücken und räumliche Strukturen zu semantisieren, indem sie diesen topografischen Strukturen nicht-räumliche Merkmale zuschreiben.

Ein wichtiges Merkmal eines semantischen Raumes ist die Grenze. So ist beispielsweise die Hauptgrenze in Kickboxer 3: The Art of War (Karate Tiger 6 – Entscheidung in Rio, USA 1992) der moralische und soziale Schlund, der den Helden David Sloan von seinen hemmungslosen Feinden und den unterdrückten Brasilianerinnen trennt. Der Film zeigt die Abenteuer des Kickboxers David Sloan und seines Trainers Xian in Rio de Janeiro, wo sie von ihrer Kampfkunst Gebrauch machen, um einen Prostituiertenring zu sprengen. Der

13 Vgl. Lotman, Jurij M: *Die Struktur literarischer Texte.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973. Vgl. ders.: »Zur Metasprache typologischer Kultur-Beschreibungen«. In: Ders.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur.* Kronberg: Scriptor 1974, S.338–377. Vgl. ders. »Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen«. In: Ebd., 30–65.

14 Vgl. Krah, Hans: *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse.* Kiel: Ludwig 2006.

15 Vgl. ebd., S. 299 f.

Film ist nur ein Beispiel von vielen weiteren Filmen, wo Charaktere aus Industriestaaten als Helden dargestellt werden, die Menschen aus Entwicklungsländern vor Elend und Ausbeutung retten müssen. Amerikaner und Europäer nehmen selten die Rolle des Opfers ein: Ihre Rolle in der Geschichte ist entweder die des Helfers oder die des Ausbeuters. In beiden Fällen haben sie die Möglichkeit, Macht auszuüben, während die unterdrückten Lateinamerikaner (oder Asiaten, Afrikaner, etc.) auf ihre Hilfe warten und sich der herrschenden Macht unterwerfen müssen. Sie haben selten die Möglichkeit, die Ereignisse zu beeinflussen und Änderungen voranzubringen. Es gibt aber Ausnahmen: in The Rundown (Welcome to the Jungle, USA 2003), führt die Brasilianerin Mariana die Befreiungsbewegung der Grubenarbeiter an, die von einem amerikanischen Unternehmer ausgenutzt werden.

Die brasilianische Regisseurin Lucia Murat erzählt in ihrem Dokumentarfilm Olhar Estrangeiro (Brasilien 2006), dass Brasilien in ca. 220 ausländischen Filmen vorkommt. Das Element Sinnlichkeit wird dabei oft mit Brasilien in verschiedenen Filmen assoziiert, wie z. B. Wild Orchid (Wilde Orchidee, USA 1990), Journey to the End of the Night, Turistas, The Forbidden Dance is Lambada und Blame it on Rio, welcher von Murat stark kritisiert wird. In einem Interview mit Murat gibt Buchautor Charlie Peters der Kinoindustrie die Schuld:

> I think the studios are more guilty of this, because they end up taking the movie and deciding what to push. And I think they wanted to push that renegade sexuality and freedom in a libertine kind of way. [16]

Blame it on Rio ist tatsächlich ein gutes Beispiel dafür, wie amerikanische Produktionen den topografischen Raum Brasilien semantisieren.

Die Leichtigkeit mit der Brasilianer mit ihrem Körper und ihrer Sexualität umgehen, schockiert im Film Blame it on Rio Vertreter der westlichen Mainstream-Kultur wie z. B. Matthew, der sich die ganze Zeit als stereotypisch verklemmter weißer Mann verhält, der nicht tanzen kann und dem es peinlich ist, sich barbusige Frauen am Strand anzusehen. Die Szene, wo er und Victor den Strand entdecken und von den barbusigen Frauen überrascht werden, ist nicht nur ein klassisches Beispiel der ›brasilianischen Sinnlichkeit‹, sondern auch eine moderne Wiederholung der kolonialistischen Tradition: Sie bezieht sich auf den

16 Olhar Estrangeiro (Brasilien 2006), 05'17.

ersten Kontakt zwischen portugiesischen Kolonialisten und Einheimischen. Wie Pero Vaz de Caminha in seinem Brief an den König von Portugal beschrieb, bedeckten die Einheimischen ihre Genitalien nicht, sondern zeigten sie mit der gleichen Unschuld, mit der sie auch ihre Gesichter zeigten.[17] Ebenfalls auf eine unschuldige Art und Weise erzählt Victors brasilianische Liebhaberin Isabella, dass sie zwölf unterschiedliche Liebhaber in zwölf Tagen hatte, und dass außerehelicher Sex mehr Spaß macht. Sexuelle Freiheit wird als eine immanente Eigenschaft der Brasilianer dargestellt – eine Eigenschaft, die sie von ihren Vorfahren geerbt haben müssen, welche die Ausländer seit 1500 mit unbedecktem Körper willkommen hießen.

Buchautor Larry Gelbart, Mitautor des Buches zu Blame it on Rio, gibt während eines Interviews mit Murat zu, dass ihm damals nicht bewusst war, dass ›oben ohne‹ in Brasilien überhaupt nicht gern gesehen wird: »Our story about Brazil is not a story about Brazil. We did little that depended on our knowledge of Brazilian culture. We had the flavour, but it was an American cake with a Brazilian frosting.«[18] Gelbart erzählt außerdem, dass er keine Ahnung hatte, wie z. B. eine brasilianische Hochzeit aussieht, dass er aber wollte, dass sich das Paar (Matthew und Jennifer) durch die Zeremonie stimuliert fühlt.[19] Die besagte Zeremonie besteht aus einer Mischung aus Karneval und afro-brasilianischen religiösen Ritualen und findet abends am Strand statt. Im Anschluss ziehen sich die Gäste aus und gehen im Meer baden. Die exotische/erotische Atmosphäre stimuliert das Paar, sodass es danach am Strand Sex hat.

Es ist klar, dass Matthews Merkmale inkonsistent mit dem semantischen Raum sind, indem er sich befindet, er andererseits aber den neuen Möglichkeiten, die dieser Raum bietet, nicht widerstehen kann. Sex mit Minderjährigen und Untreue sind Eigenschaften, die inkonsistent mit seinem originären semantischen Raum, aber konsistent mit dem Raum Rio de Janeiro sind; eine Rückkehr zum Konsistenzzustand wäre nur durch eine Merkmalsänderung möglich (Matthew würde seine moralischen Standards tiefer legen und seine Taten als akzeptabel betrachten) oder durch die Rückkehr zum originären semantischen Raum, was so am Ende der Geschichte auch passiert: Matthew versöhnt sich mit seiner Frau und verlässt Rio de Janeiro und dessen Versuchungen.

17 Vgl. Caminha, Pero Vaz de: *Carta a El Rei D. Manuel*. São Paulo: Dominus 1963, S. 13–17.
18 06'20.
19 05'47.

Ein weiterer bemerkenswerter Aspekt von Blame it on Rio ist die Anwesenheit von wilden Tieren in vielen Szenen. Das bestätigt die Vorstellung, dass die brasilianische Kultur stark von der Natur beeinflusst wird, und stellt weiterhin eine Verbindung mit Dschungel und Wildnis dar – Symbole, die sehr oft mit Brasilien assoziiert werden. Außerdem symbolisieren die Tiere eine von Instinkten beherrschte Umgebung; und Instinkte sind tatsächlich für das Hauptereignis im Film verantwortlich. Hätten Matthew und Jennifer ihre Instinkte beherrschen können, hätte man Rio keine Schuld zuweisen können. Die Papageien und Affen sind da, um den Zuschauer daran zu erinnern, dass die Regeln der zivilisierten Welt in Rio nicht gelten.

Die Darstellung der ›Macumba Ladies‹ vermittelt eine ähnliche Botschaft und macht religiöse Traditionen, die in Brasilien sehr respektiert werden, lächerlich. Der Begriff ›Macumba‹, auch als ›Quimbanda‹ bekannt, beschreibt zwei afrobrasilianische Glaubensrichtungen – ›Candomblé‹ und ›Umbanda‹. Matthew und Jennifer wenden sich an die ›Macumba Ladies‹ um Lösungen für Probleme zu suchen, die sie vor der Ankunft in Rio nicht hatten. Ihr notdürftiger Glauben an der Macht von Macumba ist eine weitere Inkonsistenz der Handlung, genau wie ihre Beziehung. Diese Inkonsistenz wird aber aufgelöst, als Matthew das Amulett, das ihm Jennifer geschenkt hat, wegwirft. Diese symbolische Tat stellt Matthews Abschied von einer Phase der Irrationalität und der Instinkte und die Rückkehr in seinen originären Raum – den Raum der Ehe, der Treue und der Moralität – dar.

Die Filmanalyse ermöglicht die Identifizierung der Gegensätze, auf denen die Darstellung Brasiliens im amerikanischen Kino basiert: Kultur vs. Natur, Rationalität vs. Aberglauben, Moralität vs. sexuelle Freiheit, Ordnung und Gesetz vs. Freiheit und Chaos. Brasilien scheint außerdem der ideale Ort für die Entwicklung ausländischer Charaktere zu sein: Dort können Gesetzlose ein neues Leben anfangen; sexuell verklemmte Menschen lernen, richtig Spaß zu haben; potenzielle Helden haben die Möglichkeit, ihre Kampffähigkeiten auszuüben, und skrupellose Unternehmer können viel Geld durch Menschenausbeutung verdienen, ohne die Autoritäten fürchten zu müssen. In dem vom amerikanischen Kino erfundenen Brasilien mischen sich Brasilianer nicht in die Geschäfte von Ausländern ein: Sie sind zum Dienen bereit und warten auf Hilfe, weil sie nicht auf den eigenen Füßen stehen können.

Stereotypische Ideen über die Sexualität der Brasilianer werden durch die Nebeneinanderstellung mit ausländischen/weißen Charakteren hervorgehoben. Während die Brasilianer als freizügig und sogar promisk dargestellt werden, zeigen US-amerikanische und europäische Charaktere eine prüde und konserva-

tive Einstellung, die sich im Laufe des Films unter dem Einfluss der tropischen Sinnlichkeit ändert. Diese Verwandlung wird z. B. in Blame it on Rio und Wild Orchid präsentiert; im letzteren Fall entdeckt die prüde Anwältin Emily ihre Sexualität in Rio de Janeiro wieder. Im ethnozentrischen Darstellungssystem werden die Differenzen zwischen weißen Frauen und dunkelhäutigen Brasilianerinnen betont: Sie haben nicht die mysteriöse Aura der weiblichen weißen Charaktere. Nicht nur ihre Körper sind unbedeckt, sondern auch ihre Seele: Sie sind oberflächlich, berechenbar und leicht zu haben.

Es ist unwahrscheinlich, dass die Darstellung Brasiliens in westlicher Mainstream-Populärkultur in Zukunft andere Bilder des Landes zeigt, die dem verbreiteten aktuellen Bild nicht entsprechen: Brasilien als das Land des Karnevals, Fußballs und Dschungels, der Lust, des Exotischen und der Gefahr. Es ist ebenfalls unwahrscheinlich, dass amerikanisches oder europäisches Mainstream-Kino andere Landschaften und Aspekte der kulturellen brasilianischen Vielfalt zeigt. Diese Elemente fassen das Wissen des Primärpublikums zusammen und ihre Abwesenheit würde das Interesse an dem Film wahrscheinlich senken. Die Filmanalyse zeigt, dass die Darstellung der Kulturen der Welt nicht in der Verantwortung von ein paar Industrienationen liegen sollte, welche dazu tendieren, andere Kulturen aus einer ethnozentrischen Perspektiven darzustellen und kulturelle Stereotype zu wiederholen. Die Erhaltung der kulturellen Identität von Entwicklungsländern wie Brasilien hängt von der Möglichkeit ab, aktiver im globalen Medienszenarium teilzunehmen.

Steffen Hornung

Subjektive Erzählperspektive im Spielfilm

Über die Möglichkeiten und Grenzen, filmisches Erzählen an der Erlebensperspektive einer Figur zu orientieren

Zusammenfassung: Wie lässt sich eine subjektive Erzählperspektive im Film erzeugen? Welche Einschränkungen sind zu beachten? Aus dem praktischen Blickwinkel eines Filmemachers werden Ansätze zu Erzählperspektive, Fokalisierung und zum Einsatz filmischer Erzähltechniken betrachtet und in Verbindung zueinander gesetzt, um mögliche Strategien zur Subjektivierung in Filmerzählungen zu ermitteln. Insbesondere Texte von Edward Branigan, Jörg Schweinitz und Murray Smith fließen in die Betrachtungen ein. Es werden dabei die Grenzen umrissen, die das Medium ›Film‹ hinsichtlich einer eindeutigen Darstellung von Subjektivität mit sich bringt.

Eine subjektive Erzählperspektive erfordert den Bezug der gesamten Perspektivierung, die in der Erzählung auftaucht, auf den subjektiven Standpunkt einer einzelnen Figur. Der Zuschauer, Zuhörer oder Leser, je nach Medium, rekonstruiert die Handlung aus deren ›Sicht‹, an deren Wissensstand und Wahrnehmung orientiert. Die Technik einer subjektiven Erzählperspektive bezeichnet also das Nachstellen und Nachvollziehbarmachen der individuellen Erlebensperspektive einer Figur.

Die filmische Umsetzung einer subjektiven Erzählperspektive, also die Erzeugung von Figurensubjektivität im Film, soll im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen. Wie lässt sich eine subjektive Erzählperspektive im Film beschreiben? Auf welche Möglichkeiten und Grenzen stößt man, wenn es um die Vermittlung von Figurensubjektivität in filmischen Erzählungen geht? Christopher Nolan, Regisseur des Films Memento (2000), hebt in einem Interview eine besondere Eigenschaft des subjektiven *point of view* im Film hervor: Ein Film erlaube es, das Publikum in den Kopf einer Figur zu versetzen, ohne dass das Publikum dies bemerke.[1] Diese Einschätzung Nolans unterstreicht den Eindruck

1 Interviewausschnitt mit Christopher Nolan (»Anatomie einer Szene: Memento«, 23'45–23'59. Veröffentlicht auf der deutschen Kauf-DVD *Memento* [Columbia Tristar Home Entertainment 2000]).

einer ›unscharfen‹ Qualität von subjektiver Erzählperspektive in Filmwerken. Die klaren Möglichkeiten literarischen Erzählens lassen sich nicht einfach auf den Film übertragen.

Erzählperspektive im Film

Um über subjektive Erzählperspektive zu sprechen, muss zunächst die Problematik einer ›Erzählperspektive‹ für Filmerzählungen umrissen werden. Die ohnehin »schwer überschaubare Konkurrenz alternativer Methoden, Begriffe und Nomenklaturen«[2] in der Narratologie trifft zusätzlich in das Umfeld einer filmspezifischen Streitfrage, nämlich der Frage nach dem Vorhandensein eines übergeordneten Erzählers im Film. Wie definiert man eine Erzählperspektive im Film, wenn möglicherweise nicht einmal ein Erzähler ausgemacht werden kann?

Eine einfache Formel, etwa das direkte Übertragen der Kameraperspektive auf die Erzählperspektive, ist nicht hinreichend, um die Möglichkeiten der Perspektivierung im Film zu beschreiben. Damit würde alleine die Kamera auf ein erzählendes Subjekt verweisen, in den häufigsten Fällen auf einen zu konstruierenden, ›unsichtbaren‹ Beobachter, der frei in Raum und Zeit springen kann. Bereits Bild-Ton-Scheren, ebenso wie Sequenzen von unzuverlässigem Erzählen, können mit einem solchen *invisible-observer*-Modell zu Erklärungsnöten führen. Das oft erwähnte Filmbeispiel Lady in the Lake (Die Dame im See, 1947) verfolgt – über weite Strecken – die Idee einer visuellen ›Erzählperspektive‹ für die Vermittlung von Figurensubjektivität, indem ein durchgehender *POV shot* eingesetzt wird. Der Versuch dürfte weithin als gescheitert gelten. Denn der rein räumliche Standpunkt einer Figur hat nur zum Teil mit ihrem subjektiven Empfinden und Erleben zu tun. Beim durchgehenden Einsatz eines *POV shot*, vor allem ohne weitere subjektivierende Markierungen, fehlt ein wichtiger Teil der Reaktionen und Wertungen durch die Figur.[3] Die visuelle Präsentation, so Jörg Schweinitz, sei nur ein Aspekt der narrativen Repräsentation einer Erlebensperspektive im

2 Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie.* München: C. H. Beck 2002, S. 7.

3 Wie Edward Branigan in Bezug auf Joseph Brinton schreibt: »representing true subjectivity depends upon exploiting a spectator's shifts of attention and memory through a blend of subjective and objective techniques« (Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film.* London, New York: Routledge 2001, S. 145).

Film.[4] Eine durchgehend subjektive Kamera ist für sich genommen also noch nicht gleichbedeutend mit einer subjektiven Erzählperspektive. Schweinitz formuliert an anderer Stelle:

> Die visuelle Perspektive taugt [...] ganz und gar nicht als schlichte Analogie zur literarischen Erzählperspektive oder zur literarischen Fokalisierung. Denn ein Film kann z. B. auch mit Bildern, die nirgendwo die visuelle Wahrnehmungsperspektive des Erlebens oder des inneren Erlebens (Träume, Visionen, Erinnerungen) einer Figur repräsentieren, aus der *Erlebens*perspektive einer Figur ›erzählen‹.[5]

Daher ist es nötig, die Möglichkeiten der filmischen Repräsentation einer Erlebensperspektive differenzierter zu betrachten. Als allgemeine, medienübergreifende Beschreibung einer erzählerischen Perspektivierung in Bezug auf erlebende Figuren hat sich der Begriff der ›Fokalisierung‹ durchgesetzt. Die Verwendung des Begriffs bei verschiedenen Autoren ist aber nicht einheitlich. Weit verbreitet dürfte in erster Linie die Einteilung nach Genette in interne, externe und Null-Fokalisierung sein. Interne Fokalisierung bezeichnet dabei die Anlehnung der erzählerischen Perspektivierung an den Wissensstand und die Wahrnehmung einer einzelnen Figur, womit eine subjektive Perspektivierung entsteht. Null-Fokalisierung hingegen ist gewissermaßen durch ›Allwissenheit‹ über mehrere Figuren hinweg geprägt. Externe Fokalisierung wiederum bedeute, wie Schweinitz und Tröhler zusammenfassend formulieren, statt Allwissenheit eher Nichtwissen in Hinsicht auf das Denken, Fühlen, den Wissensstand und die Motivlage der Figuren. Sie halten Genettes Begrifflichkeit für bewährt, während sich neuerliche Versuche als »kaum widerspruchsfreier und trennschärfer« erwiesen.[6]

Dennoch möchte ich für meine Betrachtungen einen weiteren Ansatz berücksichtigen. Mit seiner filmbezogenen Ausführung zur Fokalisierung liefert Edward Branigan eine von Genette klar abweichende Beschreibung:[7] Dient eine Figur nur als Objekt in einer Kette von Ursachen und Wirkungen (was Branigan jeder

4 Vgl. Schweinitz, Jörg: »Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre«. In: Fabienne Liptay, Yvonne Wolf (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film.* München: Edition Text+Kritik 2005, S. 89–106, hier S. 101.

5 Ders.: »Multiple Logik filmischer Perspektivierung«. In: *montage AV* 16,2007, H. 1, S. 83–100, hier S. 88.

6 Vgl. Schweinitz, Jörg und Margit Tröhler: »Editorial zum Themenschwerpunkt ›Figur und Perspektive‹ (2)«. In: *montage AV* 16, 2007, H. 1, S. 3–11.

7 Vgl. Branigan, Edward: »Fokalisierung«. In: *montage AV* 16, 2007, H. 1, S. 71–82.

Figur ja grundsätzlich zuschreibt), so spricht Branigan von einer neutralen bzw. nichtfokalisierten Darstellung der Figur. Fokalisierung hingegen impliziere, dass eine Figur nicht nur spreche und handele, sondern vielmehr etwas erlebe. Im Falle der spezifischen Darstellung des Erlebens oder komplexeren mentalen Vorgängen wie Gedanken, Erinnerungen und Empfindungen bezeichnet Branigan die Figur als Fokalisator. Die Darstellung erfolgt in externer oder in interner Fokalisierung. »Bei der internen Fokalisierung fallen erzählte Welt und Darstellung auf der Leinwand zusammen und bilden über der Figur eine vollkommene Einheit« [8] – wir sehen also z. B. genau das, was die Figur sieht, oder hören genau ihre Gedanken oder erleben ihre Träume mit.

> Die interne Fokalisierung erstreckt sich von der einfachen Wahrnehmung (z. B. eine Point-of-View-Einstellung) zu Eindrücken (z. B. unscharfe Point-of-View-Einstellungen einer Figur, die betrunken oder schwindelig ist oder unter Drogen steht) bis zu ›tieferen‹ mentalen Vorstellungen (z. B. Träumen, Halluzinationen und Erinnerungen). [9]

Die externe Fokalisierung hingegen gebe zwar auch gewisse Einblicke in das Bewußtsein einer Figur, zeige die Figur jedoch nur von außen. Etwas allgemeiner ausgedrückt: Wir bekommen konkrete Informationen darüber, dass die Figur erlebt, denkt, fühlt, etc., haben aber keinen direkten Zugang dazu, was exakt sie wahrnimmt, empfindet, überlegt. Branigan bezeichnet externe Fokalisierung daher als »halbsubjektiv« – die interne Fokalisierung sei im Gegensatz dazu viel »persönlicher und subjektiver«, da sich die inneren Erfahrungen einer Figur der Beobachtung durch andere Figuren entzögen. [10]

Bereits in den Beschreibungen der unterschiedlichen Einteilungskriterien bei Genette und Branigan wird meines Erachtens deutlich, dass sich die Fokalisierung bei den beiden Autoren auf unterschiedliche Aspekte der Narration bezieht. Geht man von einer irgendwie gearteten narrativen Instanz im Diskurs aus – selbst wenn man diesen impersonellen ›Erzähler‹ als die Erzählung an sich bezeichnet – so möchte ich behaupten, dass in diesem Brennpunkt der Informationsübertragung aus der diegetischen Welt hin zur Wahrnehmung des Zuschauers zwei essentielle Funktionen zusammenfließen: Die Auswahl von Informationen aus der Diegese

8 Ebd., S. 75.
9 Ebd., S. 77.
10 Ebd., S. 76 f.

und die narrative, medial manifestierte Präsentation derselben. Wenn es also bei Branigan um eine nicht fokalisierte oder intern/extern fokalisierte *Darstellung* von Figuren geht, dann bezieht sich diese Art der Fokalisierung meiner Ansicht nach eindeutig auf die Funktion der ›Präsentation‹. Wohingegen der Wissensbezug in Genettes Einteilung der Fokalisierung – von Nichtwissen bis Allwissenheit – auf eine Beschreibung im Zusammenhang mit der narrativen ›Selektion‹ von Informationen hinweist. Anders ausgedrückt: Sie liefert eine Beschreibung, welchen Zugang der Erzähler bzw. eine narrative Instanz zu diegetischen Informationen hat. Die Bestimmung eines (vorherrschenden) Modus geschieht bei der Genette'schen Einteilung in erster Linie über längere Erzählabschnitte hinweg. Der Zuschauer kann nicht selbst in der Diegese erleben, um sich sein Bild aus eigenständig gewählten Informationen zu machen. Vielmehr wird er versuchen, jede Information, die zu ihm gelangt, einer Quelle zuzuordnen, um deren Relevanz und Bedeutung für das Verständnis der Geschichte einschätzen zu können. Ein gemeinsamer Ort, etwa in einer Reflektorfigur als Ausgangspunkt einer Erlebensperspektive, verdichtet sich in der Rekonstruktion durch den Zuschauer erst im Verlauf seiner Rezeption. Bei Branigan fließen hingegen kleinteilige, klar analysierbare Aspekte wie Kameraperspektive und Point-Of-View-Strukturen in die Feststellung der Fokalisierungsart ein.

Aus meiner Sicht ergänzen sich die beiden Modelle der Fokalisierung, da sie sich auf unterschiedliche Aspekte der Erzählung beziehen lassen, insbesondere im Fall von Filmerzählungen. Denn Filmerzählungen bieten an sich bereits eine visuelle Perspektive, die wie erwähnt nicht mit einer Erzählperspektive gleichzusetzen ist. Unter dem Stichwort ›doppelte Fokalisierung‹ schlägt Jörg Schweinitz für Filmerzählungen eine Unterscheidung in handlungslogische und bildlogische (und streng genommen zusätzlich tonlogische) Fokalisierung vor.[11] Während die bildlogische Fokalisierung bei der Betrachtung einzelner Einstellungen bzw. Point-Of-View-Strukturen durch Kameraperspektive und Bildmontage festgelegt ist, ergibt sich die handlungslogische Fokalisierung aus erzählerischen Konzepten, bezogen auf größere Erzähleinheiten bis hin zum ganzen Film. Beispiel für Letzteres wäre die Anregung durch einen Voice-Over-Erzähler oder die Markierung einer Sequenz als Erinnerung.

Entsprechend einer solchen doppelten Fokalisierung möchte ich die vorangegangenen Ausführungen zu Genette und Branigan anwenden. Ich sehe durchaus einen Sinn darin, die bildlogische Fokalisierung nicht nur in eine subjektivere und eine objektivere Variante zu differenzieren, sondern in Anlehnung an Branigan

11 Vgl. Schweinitz: »Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre«, S. 101 ff.

neben der objektivierten, nicht-fokalisierten Darstellung eine reine, ›zitierte‹ Subjektive (intern fokalisiert) und eine vermittelt-subjektivierte Darstellung (extern fokalisiert) zu unterscheiden. Handlungslogisch und über längere Erzählabschnitte betrachtet bringt diese Unterscheidung hingegen keine Erkenntnisse. Stattdessen ist hier die Differenzierung der objektiven Sicht entsprechend der Einteilung nach Genette in externe Fokalisierung und Null-Fokalisierung relevant. Letztere Differenzierung macht, wie Schweinitz treffend bemerkt, auf der bild- und tonlogischen Fokalisierungsebene keinen Sinn. [12]

Eine visuelle Perspektive entsteht durch eine Relation zwischen wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt. Im Bereich der erzählerischen Informationsvergabe, der Handlungslogik, entsteht eine Perspektivierung durch die Relation des momentanen Wissensstands des Zuschauers im Vergleich zum (vermuteten) Wissensstand einzelner Figuren. Handlungslogische Fokalisierung wird beispielsweise erkennbar, sobald sich durch wiederholt auftretende Erzählerfiguren ein perspektivischer Brennpunkt herauskristallisiert. Die bild- und tonlogische Fokalisierung auf der anderen Seite scheint beim audiovisuellen Medium Film als Beschreibung der zwei getrennten Kommunikationskanäle zunächst gut zu funktionieren. Im Film wird nunmal – rein technisch – mittels Bild und Ton kommuniziert. Ich würde aber eine allgemeinere Bezeichnung wie etwa darstellungslogische oder präsentationslogische Fokalisierung bevorzugen. Einerseits, um die Modellvorstellung möglichst medienunabhängig zu halten, andererseits aber insbesondere aus dem Grund, dass die Präsentationsseite beim Film deutlich mehr einzelne Aspekte als die beiden übergeordneten Kanäle Bild und Ton umfasst. Filmsprache entsteht aus einem komplexen Zusammenspiel verschiedenster Codesysteme. Denn, wie David Bordwell erklärt, »all materials of cinema function narrationally – not only the camera but speech, gesture, written language, music, color, optical processes, lighting, costume, even offscreen space and offscreen sound.« [13] All diese Bestandteile umfassen jeweils eigene Codes und Konventionen, die somit erst in ihrer Kombination die Filmerzählung manifestieren. Ich plädiere dafür, nicht nur die Kameraperspektive bezüglich einer bild- bzw. präsentationslogischen Fokalisierung zu betrachten, sondern die Möglichkeiten aller filmischen Mittel und Techniken einzubeziehen. Sämtliche filmische Mittel können (auch) der Beschreibung und Markierung einer Perspektivierung dienen.

12 Vgl. Schweinitz: »Multiple Logik filmischer Perspektivierung«, S. 95.

13 Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison (WI): The University of Wisconsin Press 1985, S. 20.

Bereits ohne den Einsatz eines *POV shot* können zum Beispiel Point-Of-View-Strukturen eine Subjekt-Objekt-Beziehung herausheben und damit eine Perspektive mit einer Figur als Bezugspunkt etablieren. Die Wahl eines *close up* oder eine verdichtende Kamerabewegung können die Gefühlslage einer Figur in subjektivierender, extern fokalisierter Darstellung umschreiben. Genauso dient ein emotional unterstützender musikalischer Filmscore der ›Übersetzung‹ von Gefühlsmomenten und bietet somit ein Mittel der Darstellung subjektiver Empfindungen. Auch das *voice over* ist nicht auf den ausschließlichen Einsatz als Erzählerstimme beschränkt, sondern kann beispielsweise ebenso als innere Stimme eingesetzt werden, also als ›subjektiver Ton‹, und damit als tonlogisch eindeutig intern fokalisierte Darstellung einer Figur. Nicht zu vergessen der Einfluss des Szenenbilds. Michael Rabinger schreibt: »Expressionism, especially in a film set in the present, creates a *reality refracted through an extreme subjectivity*.«[14] Im dänischen Film Blinkende Lygter (Flickering Lights, 2000) sind die prägenden Kindheitserinnerungen der Figuren in ebenso konventioneller Kameraarbeit gehalten wie der restliche Film, sie sind aber jeweils durch ungewöhnliche, charakteristisch runde Fenster in den Rückblenden-Sets gekennzeichnet, die subtil das gesamte Setting verfremden und sicherlich eher einer verzerrten Vorstellung als einem neutralen Rückblick zuzuordnen sind.

Subjektivität und Identifikation

Wie lassen sich solche Möglichkeiten, filmisches Erzählen an der Erlebensperspektive einer Figur zu orientieren, verallgemeinern? Wenn für Subjektivität, wie eingangs behauptet, der Bezug sämtlicher Formen erzählerischer Perspektivierung auf den Standpunkt genau eines Individuums vorhanden sein muss, dann muss eine Erzählung, die in subjektiver Erzählperspektive erfolgen soll, handlungs- wie präsentationslogisch auf ein und dieselbe Figur fokalisiert sein. Oder anders ausgedrückt: Zur Erzeugung einer subjektiven Erzählperspektive muss die Erzählung insgesamt intern fokalisiert (Genette) und in fokalisierter Darstellung (Branigan) in Bezug auf genau eine Figur erfolgen. Wobei ich eine intern wie extern fokalisierte Darstellung zulassen würde, Hauptsache nicht unfokalisiert – amit ließe sich auch die erforderliche Mischung von ›subjektiveren‹ und ›objektiveren‹ Erzähltechniken zur Erzielung von *true subjectivity* ohne Aufweichung der präsentationslogischen Perspektivierung beschreiben.

14 Rabinger, Michael: *Directing. Film Techniques and Aesthetics.* Burlington (MA): Focal Press 2003, S. 224.

In Verbindung mit subjektiver Perspektive ist, als Folge dessen, dass der Zuschauer überwiegend die Erlebens- und Interessensperspektive einer Figur vermittelt bekommt, die mögliche Identifikation seitens des Zuschauers mit der Figur eine aufschlussreiche Größe. Zielsetzungen, Wünsche und Ängste der Figur zu kennen, ermöglicht es dem Publikum, mit der Figur in besonderem Maße mitzufiebern. Murray Smith entwickelt daraus seine *structure of sympathy*, aus der ich die zwei Punkte *recognition* und *alignment* auf die Erzählperspektive übertragen möchte. Smith erklärt bezüglich der *structure of sympathy*:

> In this system, spectators construct characters (a process I refer to as recognition). Spectators are also provided with visual and aural information more or less congruent with that available to characters, and so are placed in a certain structure of *alignment* with characters. [15]

Wenn eine Perspektivierung aus Subjekt-Objekt-Relationen entsteht, dann bietet der Begriff des *alignment* eine gute Möglichkeit, diesen Vorgang zu beschreiben. Um eine Perspektivierung aber auf einzelne Figuren zurückführen zu können, müssen diese Figuren zuvor als Individuum erkennbar werden, der Vorgang der *recognition*.

Völlig medienunabhängig gesprochen gibt es nun zwei erzählerische Strategien, um den Zuschauer an die Erlebensperspektive einer Figur heranzuführen. Ich möchte mich dabei auf die Begriffe stützen, die Smith in seinen Ausführungen zum *alignment* benutzt. [16] Dies wäre zum Einen die Technik des *spatio-temporal attachment* – also die schlichte Erzeugung von räumlicher und zeitlicher Nähe zu einer Figur im Verlauf der Geschichte. Zum Anderen besteht neben dem *spatio-temporal attachment* die Möglichkeit des *subjective access*, d. h. des Zugangs zum Innenleben und zu individuellen Wahrnehmungen einer Figur. Auch Seymour Chatman behauptet: »Access to a character's consciousness is the standard entree to his point of view, the usual and quickest means by which we come to identify with him.« [17] Die Untersuchung zu Identifikationseffekten und die Beschreibung von Techniken zur Perspektivierung gehen also durchaus Hand in Hand. Durch

15 Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema.* Oxford: Clarendon Press 1995, S. 75.

16 Vgl. ebd., S. 142 ff.

17 Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca (NY), London: Cornell University Press 1978, S. 157.

attachment und *access* ist es möglich, den Zuschauer interessen- und gefühlsmäßig in die Nähe einer Figur zu rücken. Er identifiziert sich mit der Figur, fiebert mit, erlebt mit: Die Erzählung erscheint aus der ›Perspektive‹ dieser Figur.

In seiner praxisorientierten Anleitung zum Filmemachen schreibt Stephen D. Katz: »There are two ways to determine viewer identification: by graphic control or by narrative control.« [18] Setzt man Identifikation und Perspektivierung in Verbindung, so verweist Katz durch seine Aussage auf eine ähnliche Differenzierung wie Schweinitz mit dem Konzept der ›doppelten Fokalisierung‹. Nähe und Zugang, die beiden Techniken zur Kontrolle des *alignment*, können sowohl handlungs- als auch präsentationslogisch zum Einsatz kommen – durch *narrative control* und durch *graphic control* (man sollte hier den Ton mit einbeziehen). Im Filmmedium manifestiert sich die räumliche Nähe zu einer Figur besonders durch den Kamerastandpunkt bzw. die Kameraperspektive, während die zeitliche Nähe zwischen Zuschauer und Figur sich in erster Linie durch einen ähnlichen Wissensstand im gesamten Verlauf der Handlung ausdrückt. Der Einsatz einer subjektiven Kamera, insbesondere mit zusätzlichen Markierungen wie Unschärfe oder Verzerrung, aber ebenso erzählerische Strukturen wie Rückblenden und Traumbilder, sind Beispiele für *subjective access*, den Zugang zur Wahrnehmung einer Figur.

Damit ergeben sich für den Filmemacher folgende Schritte zur Erzeugung einer subjektiven Erzählperspektive: **(a)** eine Reflektorfigur festlegen und als individuelles Subjekt für den Zuschauer erkennbar machen; **(b)** die Figur durch Informationsauswahl und Art der Darstellung in ein Verhältnis zum Zuschauer setzen, und zwar durch zeitliche und räumliche Nähe zur Figur und durch die Präsentation ihrer individuellen Wahrnehmungen in (intern oder extern) fokalisierter Darstellung; und **(c)** Markierungen setzen. Der letzte Punkt ist entscheidend, um der zu Beginn erwähnten ›unscharfen‹ Qualität filmischer Perspektivierung entgegenzutreten. Subjektivität ist im Film nicht unbedingt eindeutig. Einschränkungen in den Möglichkeiten der Erzeugung von Figurensubjektivität im Film – insbesondere beim Versuch konsequent-subjektiver Erzählungen – resultieren aus den sprachlichen bzw. medialen Besonderheiten des Filmmediums.

18 Katz, Stephen D.: *Film Directing: Shot by Shot. Visualizing from Concept to Screen.* Studio City (CA): Michael Wiese Productions 1991, S. 269.

Grenzen durch das Medium Film

Es bleibt insbesondere die strittige Frage: Wer erzählt im Film? Schweinitz gibt zum Unterschied zwischen Literatur und Film die Mehrkanaligkeit des filmischen Mediums und damit der filmischen Narration zu bedenken, während sich das literarische Erzählen im Monokanal der verbalen Sprache entfalte.[19] Ein *voice-over*-Erzähler und eine abweichende bildliche Erzählung sind im Film beispielsweise zeitgleich möglich. Diese Vielschichtigkeit bleibt aber nicht auf Bild vs. Ton beschränkt. »The situation may be rendered even more complex by having voice-over and voice-on running concurrently«, meint Chatman.[20] Schweinitz beschreibt die Beobachtung mehrerer gleichzeitiger Quellen des Erzählens im Film als ›Kopräsenz‹ narrativer Instanzen:

> Der Film kennt nicht allein den im literarischen Erzählen möglichen Wechsel zwischen unterschiedlichen narrativen Instanzen, sondern darüber hinaus eine explizite ›Kopräsenz verschiedener narrativer Instanzen‹. Ebenso gibt es in der filmischen Narration nicht allein die in der literarischen Erzählung übliche Möglichkeit des sukzessiven Wechsels von Fokalisierung.[21]

Durch zeitgleiche Erzähler können also auch zeitgleich verschiedene Perspektivierungen im Film auftauchen. Dieses Phänomen wird meiner Ansicht nach durch die Vielfalt filmsprachlicher Mittel noch verkompliziert. Während sich die Literatur auf die beiden Codesysteme ›Sprache‹ und ›grafische Darstellung von Schrift‹ für die Präsentation einer Erzählung beschränken muss, stehen bei Filmerzählungen sämtliche Möglichkeiten der gesprochenen oder geschriebenen Sprache, Grafik, Musik, Fotografie, Schauspiel, Raumgestaltung usw. zur Verfügung. Seymour Chatman unterstellt beim filmischen Erzähler entsprechend: »The cinematic narrator is the composite of a large and complex variety of communicating devices.«[22]

Ein Erzähler in der Literatur lässt sich aus der sprachlichen Ausgestaltung des jeweiligen Satzes unter Einbeziehung des Kontextes ermitteln. Selbst wenn im Gesamtwerk verschiedene Erzähler aufeinander folgen, so dominiert laut Chatman ein literarischer Erzähler selbst in der kleinsten Erzähleinheit immer die ge-

19 Vgl. Schweinitz: »Multiple Logik filmischer Perspektivierung«, S. 89.
20 Chatman: *Story and Discourse*, S. 159.
21 Schweinitz: »Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre«, S. 93.
22 Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film.* Ithaca (NY), London: Cornell University Press 1990, S. 134.

samte semiotische Repräsentation.[23] Die im Film hingegen ›geschwächte‹ Erzählerposition erfordert deutlichere Markierungen bezüglich der Perspektivierung. Die zentrale narrative Instanz mit ihrem impersonalen Charakter, so bezeichnet es Jörg Schweinitz, drängt sich bei fehlender wiederholter Markierung der Subjektivität in den Vordergrund – auf handlungslogischer und auf präsentationslogischer Ebene. Unterbliebe die Markierung über längere Zeit hinweg, so verlören die Bilder sukzessive ihren möglicherweise ursprünglich etablierten Status visueller Subjektivität.[24] Steuert der Filmemacher also nicht bewusst entgegen, dann überwiegt beim Film der objektive Anschein der Bilder eine eventuell subjektive Erzählperspektive, selbst wenn diese handlungslogisch durchgehalten ist.

Wenn wir die Hauptfigur allerdings nachdenken sehen, oder subjektivierend miterleben, wie sie Beschlüsse fasst, verzweifelt ist, etc., dann sind dies Fälle extern fokalisierter Darstellung, und wir hätten es auch präsentationslogisch – zumindest zum Teil – mit einer auf die Figur fokalisierten Erzählung zu tun. Dies entspräche einer subjektivierenden Präsentation, ohne dass, wie etwa in Lady in the Lake, durchgehend auf *POV shots* zurückgegriffen werden muss. Natürlich kann die präsentationslogische Fokalisierung auch stringent der Handlungslogik zuarbeiten, indem Momente der internen Fokalisierung auftauchen: »So kann eine Point-Of-View-Einstellung an Höhepunkten der Handlung selbstverständlich als eine Stärkung, ja Überhöhung der Subjektivierung funktionieren.«[25] Ist eine Erzählung auf der Ebene der Umsetzung jedoch vollkommen unfokalisiert (im Sinne Branigans), dann fehlt die Präsentation innerer Vorgänge und individueller Wahrnehmungen, die gerade im Filmmedium eine subjektive Erzählperspektive erst erkennbar machen.

Die Möglichkeiten zur Markierung von Subjektivität im Film sind vielfältig, aber selten eindeutig, denn sie setzen meist medienspezifische Erfahrungen des Zuschauers voraus. Die Technik der subjektiven Kamera geht heute beispielsweise häufig mit dem Einsatz von Handkamera einher, um eine Figurensicht ›authentisch‹ zu präsentieren. Selbst wenn ein Zuschauer die Technik nicht benennen kann, so erkennt er aus dem Vergleich mit weiteren Filmen wohl dennoch eine subjektivierende Markierung. Das Mittel der Handkamera war zur Zeit der Herstellung von Lady in the Lake technisch nicht vorgesehen – möglicherweise verstärkt dieser Umstand aus heutiger Sicht die Einschätzung, dass die *POV shots* in diesem Film nicht recht funktionieren wollen. Die filmische Ausdrucksfähig-

23 Vgl. ebd.
24 Vgl. Schweinitz: »Die Ambivalenz des Augenscheins am Ende einer Affäre«, S. 103.
25 Ders.: »Multiple Logik filmischer Perspektivierung«, S. 97.

keit entwickelt sich durch ihre Verwendung und Rezeption stetig weiter. »The history of film form can thus alter the perceiver's prior experiences«, schreibt Bordwell.[26]

Ein weiterer medienspezifischer Aspekt, der eine konsequente Subjektivierung im Film erschwert, entstammt der unmittelbaren Wirkung der visuellen (und auditiven) Übermittlung von Informationen im Film. Natürlich gibt es auch in literarischen Texten z. B. Dialoge und Beschreibungen von Kostümen, oder von Farben und Lichtverhältnissen, jedoch treten diese Elemente in sprachlicher Transkription und nur linear aneinander gereiht auf. Alle Details müssen jeweils gezielt erwähnt werden. Anders im Bild- und Tonkanal einer Filmerzählung – in Anlehnung an James Monaco möchte ich von einer gewissen ›Direktheit‹ der filmischen Darstellung sprechen: Ein fotografisches Bild habe im Gegensatz zum Wort eine direkte Beziehung zu dem, was es bezeichne. Signifikant und Signifikat seien im Film fast identisch.[27] Michael Rabinger verdeutlicht diesen Unterschied zwischen *screen language* und *literature* folgendermaßen:

> Although the screen image's comprehensiveness allows it to set up a mood in seconds, thereby dispensing with literature's lengthy tracts of exposition, photography's indiscriminate inclusiveness presents the eye with a bewildering catalogue of detail.[28]

Bild und Ton in einer Filmerzählung liefern eine Fülle von Informationen, die teilweise (vielleicht sogar größtenteils) nicht direkt zur Rekonstruktion der Story benötigt werden. Allerdings lassen sich solche ›unnötigen‹ Details kaum ausblenden. Rabinger sieht den funktionalen Einsatz filmischer Mittel zumeist darin, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf wichtige Informationen zu lenken.[29] Literarische Texte sind hingegen grundsätzlich selektiv. Was nicht explizit erwähnt wird, bleibt dem Leser zwangsläufig verborgen. Niemand kann uns jedoch davon abhalten, im Film zu schauen, was während eines Dialogs im Hintergrund des Bildes passiert. Der Film vermittelt dem Zuschauer damit das Gefühl, ein Stück weit selbst in die Diegese blicken zu können.

26 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 33.

27 Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbek: Rowohlt 1995, S. 158 f.

28 Rabinger: *Directing*, S. 194.

29 Vgl. ebd.

Im Film Lady in the Lake sieht der Zuschauer teils auch die Figur des Privatdetektivs Marlowe in den an dessen Figurensicht orientierten *POV shots*, jeweils wenn Marlowe vor einem Spiegel steht. Der Zuschauer kann im Bild allerdings hinsehen, wo er möchte. Er muss nicht, wie dies die Figur Marlowe tut, die vor ihm stehende Dame ansehen, sondern kann seinen Blick auch auf Marlowes Spiegelbild richten – der jedoch in diesem Moment nicht in den Spiegel schaut. Damit entsteht eine Diskrepanz zwischen dem, was der Zuschauer sieht, und dem, was die Figur Marlowe in diesem *POV shot* betrachtet. Der Eindruck subjektiver Perspektivierung schwindet, trotz Einsatz der ›subjektiven Kamera‹.

Fazit

Eine subjektive Perspektivierung wird im Film (wie in anderen Erzählungen) zunächst einmal durch die restriktive Vergabe von Informationen in ausschließlicher Anlehnung an den Wissens- und Wahrnehmungsstand einer Figur erreicht. Wichtig ist, unterstützend auf allen Ebenen der Umsetzung subjektivierend zu arbeiten, denn alle filmischen Mittel dienen der Erzählung und werden dadurch auch mit einer resultierenden Perspektivierung verknüpft. Zusätzlich zur handlungslogischen Fokalisierung ist daher im Film die gesamte präsentationslogische Fokalisierung besonders zu beachten.

Grundsätzlich wird man zur Erzeugung von präsentationslogischer Subjektivität im Film die visuelle und auditive Ausgestaltung an der Wahrnehmung, aber auch am Empfinden einer Figur orientieren. Der *POV shot* ist eine Möglichkeit subjektiver Wahrnehmungsdarstellung, konstituiert aber für sich genommen noch keine Erzählperspektive. Würde man die schlichte audiovisuelle Abbildung der Wahrnehmungsperspektive einer Figur als subjektive Erzählperspektive im Film bezeichnen, so würde man übersehen, dass die audiovisuelle Wahrnehmung auch im echten Leben nur einen Teil des Erlebens ausmacht. Die Kameraperspektive allein kann eine Erlebensperspektive nicht umfassend vermitteln. Vielmehr muss eine subjektive Erzählperspektive im Film vielschichtig erzeugt werden, was beispielsweise auch Setdesign, Sounddesign oder Lichtgestaltung betrifft. Durch die ›lebensnahe‹ audiovisuelle Perspektive eines Films gerät dieser Umstand vielleicht manchmal in Vergessenheit.

Auf der anderen Seite gibt es mediale Besonderheiten des Films, die eine Vortäuschung von Subjektivität sogar erschweren. In Filmerzählungen können z. B. mehrere narrative Instanzen simultan auftreten, womit sich auch zeitgleich konträre Perspektivierungen ergeben können. Die filmische Syntax bedient sich

dabei sehr umfassend verschiedener Codesysteme und kombiniert diese zur Bedeutungserzeugung. Eine perspektivische Abweichung bereits in einem einzelnen filmischen Mittel kann somit dazu führen, dass eine weitere narrative Instanz angenommen werden muss. Welche Instanz dann als umfassende bzw. hierarchisch übergeordnete angesehen wird, wäre eine ganz eigene Fragestellung.

Film ist außerdem eine ›reproduzierende‹ Kunst und wirkt an sich bereits direkter und objektiver als die sprachliche Transkription von Objekten oder Ideen. Der Zuschauer kann ein Stück weit selbst bestimmen, inwiefern er eine vorgegebene Perspektivierung ›akzeptiert‹. Filmisches Gestalten bedeutet für den Filmemacher häufig eher das Ausschließen und Einengen, anstatt die Möglichkeit einer klaren, selektiven Bezeichnung nutzen zu können. Damit bleibt wohl immer eine unscharfe Qualität der erzählerischen Perspektivierung im Film bestehen.

Michael Rabinger schreibt: »Film is always *now* and appears to show us an uninflected, ongoing present.«[30] Durch diesen Umstand werden rein erzählerische Konzepte zur Subjektivierung, wie Rückblenden oder Traumbilder, schnell uneindeutig in ihrer zeitlichen, kontextuellen und perspektivischen Einordnung durch den Zuschauer. Der Einsatz klarer Markierungen, etwa durch rahmende Point-Of-View-Strukturen, ist zwingend notwendig, um die Deutung seitens des Zuschauers zu steuern. Aber auch Markierungen hängen in der offenen Sprache des Films meist von erlernten Konventionen ab.

Eine ironische Aufarbeitung üblicher ›Traumszenen-Konventionen‹ findet sich im Film Living in Oblivion (Living in Oblivion – Total Abgedreht, 1995). Während Dreharbeiten zu einer Traumsequenz möchte Regisseur Nick einen Kleinwüchsigen auftreten lassen. Tito, der Kleinwüchsige, beschwert sich bitter:

> Have you ever had a dream with a dwarf in it? Do you know anyone who's had a dream with a dwarf in it? No! I don't even have dreams with dwarves in them. The only place I've seen dwarves in dreams is in stupid movies like this! »Oh make it weird, put a dwarf in it!«. Everyone will go »Woah, this must be a fuckin' dream, there's a fuckin' dwarf in it!«[31]

30 Ebd., S. 54

31 Zitiert nach: Memorable Quotes for Living in Oblivion (1995). International Movie Database (http://www.imdb.com/title/tt0113677/quotes [03.04.2008]).

Subjektivität im Film ist ein labiles Konstrukt. Unmarkiert geht sie schnell unter und kann dem Zuschauer völlig verborgen bleiben. Aber der Wunsch nach klarer Markierung führt gleichzeitig an die Grenzen dessen, was sich im Film eindeutig steuern lässt. Denn die Markierung von Subjektivität muss vom Zuschauer auch als solche verstanden werden. Dabei entwickeln sich die Möglichkeiten mit den Sehgewohnheiten weiter.

Oliver Schmidt

Zwischen Raumzeit und Spielraum

Anmerkungen zu Bachtins Chronotopos als Kategorie filmischer Analyse

Zusammenfassung: Im Folgenden geht es um die Entwicklung einer analyseorientierten Lesart des von Michail Bachtin formulierten Konzepts des Chronotopos. Nach der Einführung in die Grundidee des Chronotopos am Beispiel Forrest Gump (1994) wird der Begriff als spezifischer ›Möglichkeitsraum‹ theoretisch konkretisiert und auf den Film Magnolia (1999) angewandt. Ziel ist es dabei zum einen, den Begriff des Chronotopos im filmwissenschaftlichen Kontext zu modifizieren und ihn als alternative Analysekategorie zur Diegese und Narration einzuführen. Zum anderen soll über die theoretische Fundierung des Begriffs ein alternativer Zugang zu bestimmten Raumphänomenen im Film erreicht werden, die auf diese Weise in ihrer ästhetischen Qualität beschreib- und vergleichbar werden.

Einleitung

Das kreative Spiel mit Raum und Zeit ist mittlerweile zu einem populären Topos in der aktuellen Kinolandschaft geworden. Zum einen ist da das Spiel mit der Raumzeit der Diegese. Hier finden sich alternative Welten mit anderen ontologischen Gesetzen wie etwa in Being John Malkovich (1999), raumzeitliche Schleifen wie in Lost Highway (1999) oder multiple Universen wie im Film Donnie Darko (2001). Auch geschachtelte Realitätsebenen wie in eXistenZ (1999), innere Räume des Bewusstseins wie bei The Science of Sleep (Anleitung zum Träumen, 2006) und hybride Welten wie in Inland Empire (2006), in denen zwischen filmischer Realität und filmischer Fiktion nicht mehr kategorisch unterschieden wird, sind Ausdruck dieses kreativen Spiels mit der Diegese im Film.

Zum anderen gibt es zahlreiche Beispiele, bei denen die Narration in den Mittelpunkt des Zuschauerinteresses rückt und zu einem kognitiven Spielraum wird, der den Zugang zur Diegese neu verhandelt. Achronologisches Erzählen

wie in Memento (2000) oder Irréversible (Irreversibel, 2002), unzuverlässiges Erzählen wie in Spider (2002) oder Confessions of a Dangerous Mind (Geständnisse – Confessions Of A Dangerous Mind, 2002) oder auch fokalisiertes Erzählen wie in 11:14 (11:14 – elevenfourteen, 2003) strukturieren und reorganisieren die räumliche und zeitliche Erscheinung der Dinge, Personen und Ereignisse der Filmwelt.

Dieses Spiel mit raumzeitlichen Referenzsystemen – sei es nun die Diegese oder die Narration eines Films – ist in der Filmgeschichte natürlich nicht grundsätzlich neu. Aber die Häufigkeit seines Auftretens scheint mir symptomatisch zu sein für ein steigendes Interesse an räumlichen und zeitlichen Phänomenen im Film, sowohl auf Rezipienten- und Produzentenseite als auch aufseiten der Filmwissenschaft. Aus diesem Grund möchte ich im Folgenden der Frage nachgehen, ob neben der Diegese und der Narration als raumzeitliche Ordnungssysteme weitere Kategorien denkbar sind, die bei der Analyse von räumlichen und zeitlichen Phänomenen im Film zu fruchtbaren Ergebnissen führen. Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist dabei das von Michail Bachtin formulierte Konzept des Chronotopos.

Die Zeitlichkeit in Forrest Gump

Ich möchte mit einer Szene aus Forrest Gump (1994) beginnen, die einen für meine Fragestellung entscheidenden Aspekt der Referentialität von Raum und Zeit im Film illustriert. Es geht um die Frage: Wie schafft es Forrest Gump, drei Jahre lang nichts anderes zu tun, als kreuz und quer durch die USA zu laufen?

Nach dem Tod seiner Mutter und nach der Trennung von seiner Freundin Jenny entschließt sich Forrest eines Tages loszulaufen, zuerst bis zum Ende der Straße, dann bis zum Ende der Stadt, dann durch Greenbow County und immer weiter. Er scheint in den kommenden drei Jahren nichts anderes zu tun als eben zu laufen. Man sieht nicht, wie er nach den ersten Kilometern Wadenkrämpfe und Blasen an den Füßen bekommt, wie es unter normalen Umständen wohl der Fall wäre. Es gibt auch keine Szene, in der er verzweifelt am Straßenrand sitzt und sich mit schmerzenden Gliedern fragt, was er da eigentlich tut. Zwar erwähnt Forrest in seiner rückblickenden Erzählung, dass er regelmäßig gegessen, geschlafen und seine Notdurft verrichtet habe. Diese Elemente kommen jedoch in der filmischen Darstellung der drei Jahre dauernden Reise nicht vor. Anders formuliert: Forrest erzählt zwar von diesen Tätigkeiten, aber es sieht nicht so aus, als würde er es tatsächlich tun, ja noch nicht einmal als würde er es überhaupt

tun müssen. Es besteht hier eine Diskrepanz zwischen (mündlichem) Erzählen und (audiovisuellem) Zeigen, die möglicherweise gravierender für die ästhetische Qualität des dargestellten Raumes ist, als man zunächst vermuten würde. Dabei ist es irrelevant, dass wir es hier mit einer Binnenerzählung zu tun haben, nämlich mit einer Geschichte, die Forrest einer alten Dame auf einer Parkbank erzählt und die daher fokalisiert und möglicherweise unzuverlässig erzählt ist. In der narrativen Wirklichkeit des Films mag sich diese Geschichte oder auch alle anderen Episoden aus Forrests erzählter Biografie anders abgespielt haben. Mir geht es im Folgenden jedoch mehr um die filmische Repräsentation dieser Sequenz und um ihre ästhetische Erscheinungsform und weniger um ihren tatsächlichen ontologischen Status.

Mit dem diegetischen Blick auf die beschriebene Laufsequenz würde man deduktiv schließen: Jeder Mensch muss regelmäßig essen, schlafen und auf die Toilette gehen. Forrest ist ein Mensch, also wird auch er gegessen, geschlafen und darüber hinaus noch viele andere Dinge getan haben, die Menschen auf einer solchen Reise zwangsläufig tun müssen. Mit dem narratologischen Blick hingegen würde man sagen: Diese Elemente sind unwesentlich für die Handlungssequenz, und daher schlicht und einfach nicht dargestellt. Wir haben es also mit Ellipsen zu tun.

Interessanterweise eröffnet sich ein dritter phänomenologischer Blick,[1] vergleicht man die Laufsequenz in Forrest Gump in ihrer ästhetischen Qualität mit Bachtins Beschreibung des antiken griechischen Abenteuerromans – ein zunächst nicht gerade naheliegender Vergleich, der jedoch bei genauerer Betrachtung eine entscheidende Parallele in der Darstellungsästhetik fiktiver Ereignisse aufzeigt.[2]

Der griechische Abenteuerroman folgt einem klaren Sujetschema: Ein Jüngling und ein Mädchen, beide jung und keusch, können ihre Liebe zueinander aus diversen Gründen nicht leben, sondern müssen auf einer abenteuerlichen Reise eine Reihe von Prüfungen bestehen, bevor sie schließlich doch noch zueinanderfinden und schließlich heiraten.

1 Zu phänomenologischen Implikationen in Bachtins Argumentation vgl. Freise, Matthias: *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur.* Frankfurt a. M.: Lang 1993, S. 58 f.

2 Auf die Ähnlichkeit im Formenbau des griechischen Abenteuerromans und in der Grundstruktur bestimmter Kinofilme haben bereits Frank/Mahlke in ihrem Nachwort zu Bachtins Essay hingewiesen: »Bachtins Theorie ließe sich problemlos auf einen großen Teil der Hollywood-Produktionen anwenden, die somit zu einem Nebengenre des Prüfungsromans gezählt werden dürften« (Frank, Michael C. und Kirsten Mahlke: »Nachwort«. In: Michail M. Bachtin: *Chronotopos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 240).

Bemerkenswert an diesem Genreplot ist, dass die Zeitspanne zwischen Verliebtsein und Heirat keinerlei Spuren im Leben der Protagonisten hinterlässt. Weder altern sie biologisch, noch verändern sich ihre Ansichten und Überzeugungen als Resultat ihrer überstandenen Abenteuer. Am Ende sind sie so jung und schön wie zuvor.[3] Daher müsse so Bachtin eine ›außerzeitliche Spanne‹ zwischen Verliebtsein und Hochzeit eingeschlossen sein, die anderen zeitlichen Gesetzmäßigkeiten gehorche, als die Rahmenhandlung:

> Zwei nebeneinander liegende Momente des biographischen Lebens, der biographischen Zeit werden direkt miteinander verknüpft. Die Kluft, die Pause, die Spanne, die zwischen diesen Momenten entsteht [...] geht in die biographische Zeitreihe nicht ein, sondern liegt außerhalb der biographischen Zeit; sie vermag weder am Leben der Helden etwas zu verändern noch ihm etwas hinzuzufügen. Wir haben es hier mit einer außerzeitlichen Spanne zwischen zwei Momenten der biographischen Zeit zu tun.[4]

Diese achronische Periode[5], in der die physikalische Zeit weiterläuft, aber die biografische Zeit des Protagonisten angehalten wird, nennt Bachtin den Chronotopos der Abenteuerzeit.[6]

Auch in Forrest Gump haben wir es mit zwei signifikanten Punkten in der biografischen Zeit des Protagonisten zu tun: der Beginn der Trauer um die verstorbene Mutter und das Ende der Trauerarbeit. Beide Zeitpunkte sind durch eine achronische Phase, die Laufsequenz, voneinander getrennt. Es spielt im Grunde keine Rolle, ob Forrest drei Tage, drei Wochen, drei Monate oder drei Jahre durch die USA rennt und trauert. Physikalisch läuft die Zeit weiter und Forrest wächst sogar ein langer Bart. Aber seine individuelle biografische und psychologische Zeit scheint still zu stehen. Sie beginnt erst wieder zu laufen, als er plötzlich zu der Erkenntnis kommt, dass man »die Vergangenheit hinter sich zurücklassen

3 Vgl. Morson, Gary Saul und Caryl Emerson: Mikhail Bakhtin. *Creation of a Prosaic*. Stanford (CA): Stanford Univ. Press 1990, S. 376 f. sowie Frank/Mahlke: »Nachwort«, S. 222.

4 Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 12 f.

5 Der Begriff stammt von Frank/Mahlke: »Nachwort«, S. 222.

6 Vgl. Bachtin: *Chronotopos*, S. 12; Chronotopoi wie die Abenteuerzeit im griechischen Roman sind auch heute noch durchaus aktuell und finden sich in vielen populären Texten: »Adventure time now seems a rather primitive way to understand human action, but it continues to thrive in dime-store novels, comic strips, in movies like *Rambo* or *Raiders of the Lost Ark*, and in countless television programs.« (Morson/Emerson: *Creation of a Prosaic*, S. 371).

muss, bevor man weitermacht«[7] (Forrest Gump). Um zu dieser Erkenntnis zu kommen, nimmt er sich gewissermaßen eine biografische Auszeit. Wir haben es also nach Bachtins Konzeption während des Laufens mit einem anderen Chronotopos, einer anderen Raumzeit, zu tun, als vor und nach dem Laufen. Die Zeit bzw. die Zeitlichkeit des Dargestellten ändert hier ihre Qualität. Was heißt es aber, wenn sich die Qualität der Zeitlichkeit ändert? Mit anderen Worten, was ist unter einem Chronotopos nun genau zu verstehen?

Der Chronotopos bei Bachtin

Bachtin geht davon aus, dass Raum und Zeit in literarischen Werken immer zu einer Einheit verschmelzen, die die ästhetische Qualität des Werks prägt. Der Raum als Ordnung der Dinge und die Zeit als Möglichkeit der Veränderung dieser Ordnung charakterisieren die fiktive Welt nicht nur als Handlungswelt, sondern immer auch als eine emotional und ästhetisch gefärbte Welt. Man könnte hier also von einer Art künstlichen oder künstlerischen Raumzeit sprechen, einem Raum, in dem die Zeit nach künstlerischen bzw. ästhetischen Gesetzmäßigkeiten verstreicht. Bachtins entscheidender Schritt besteht nun darin, Raum und Zeit nicht als neutrale Abstraktionen zu betrachten, sondern als variabel in ihren Qualitäten.[8]

So verständlich Bachtin den Begriff des Chronotopos einführt, so diffus verwendet er ihn. Michael Frank und Kirsten Mahlke führen in ihrem Nachwort zu Bachtins 2008 neu aufgelegtem Chronotopos-Essay mindestens sechs verschiedene Verwendungsweisen des Chronotopos-Begriffs auf, darunter der Chronotopos als genretheoretische Kategorie, als produktions- und rezeptionstheoretische Kategorie, als literarische Darstellung des Menschen, als eine allgemeine gestalterische Funktion und sogar als kulturtheoretische Kategorie. Margrit Tröhler stellt zudem fest, dass Bachtin den Chronotopos mal synonym zum untergeordneten und theoretisch leichter zu fassenden Begriff des ›Motivs‹ verwendet und mal synonym zur übergeordneten Kategorie des ›Genres‹.[9] Vor dem Hintergrund dieser schieren Fülle des Begriffsumfangs kann sich in der konkreten Analyse von literarischen oder filmischen Werken nahezu alles als chronotopisch signifikant herausstellen, solange es in Relation zu einem räumlichen oder zeitlichen Kontext

7 Forrest Gump (1994), 112'45.
8 Vgl. ebd., S. 367.
9 Vgl. Tröhler, Margrit: *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*. Marburg: Schüren 2007, S. 214.

betrachtet wird, etwa auch die Frage, wo und wann ein Text entstanden ist und wo und wann er rezipiert wird, oder die Frage, welche Funktion und Bedeutung bestimmten Orten als historischen Genreorten zukommt.

So ergiebig eine solche metanarrative bzw. historisch-poetische Betrachtung von filmischen[10] oder auch literarischen Orten im Einzelfall sein mag, so sehr ist sie doch mit der Unschärfe eines Begriffs erkauft, der sich einer konkreten definitorischen Abgrenzung zu anderen Begriffen wie etwa dem des ›Topos‹ entzieht. Wie könnte man also den Begriff des Chronotopos präzisieren, um ihn für die Analyse filmischer Texte fruchtbar zu machen?

Bachtin selbst beschreibt ihn als eine »Form-Inhalt-Kategorie«[11] und stellt damit implizit die grundsätzliche Trennung von Darstellung und Dargestelltem, also von Narration und Diegese, infrage. Ausgehend von dieser synthetischen Grundbestimmung des Konzepts begreift Tröhler den Chronotopos als ein Organisationsprinzip der imaginierten Welt, das in der raumzeitlichen Dimension des Textes zum Ausdruck kommt.[12] Der Chronotopos beschreibt in dieser Perspektive die Tatsache, dass der Diegese semantische Strukturen immanent sind, die – oftmals genremäßig konventionalisiert – als »Knotenpunkte« und »narrative Dynamiken«[13] auf die Figurenkonstellationen und deren Handlungsmöglichkeiten rückwirken. Wie Bachtin sieht Tröhler also das Potenzial des Begriffs in der Synthese von Narration und Fiktion (Form und Inhalt), wenn es um die Konstruktion, Charakterisierung und Analyse der diegetischen Welt geht:

> Denn als Prozesse in einem Film sind sie [= Narration und Fiktion; O.S.] letztlich nicht zu trennen, sie wirken beide an der Konstruktion einer diegetischen Welt mit, die in ihrer narrativen Dynamik durch die jeweiligen medialen Ausdrucksmöglichkeiten strukturiert und präsentiert wird.[14]

10 Vgl. Sierek, Karl: »Chronotopenanalyse und Dialogizität. Prolegomena zu einer anderen Art der Laufbildbetrachtung«. In: *montage AV* 5, 1996, H. 2, S. 23–49.

11 Bachtin: *Chronotopos*, S. 7.

12 Vgl. Tröhler: *Offene Welten*, S. 214.

13 Dennoch entzieht sich auch diese Bestimmung des Chronotopos zumindest in Teilen einer eindeutigen Kategorisierung. So schreibt Tröhler selbst: »Ich werde den Begriff des Chronotopos im Folgenden als Mittelbegriff verwenden zwischen jenem des Motivs […] und dem übergeordneten Konzept des Genres.« (Ebd., S. 214).

14 Ebd., S. 223.

Ich möchte diesen synthetischen Ansatz in der Bestimmung des Begriffs zum Ausgangspunkt nehmen und eine Lesart des Chronotopos vorschlagen, die sich etwas stärker an die von Bachtin angeführten Wurzeln seiner Konzeption orientiert: zum einen an dem Begriff der Einsteinschen Raumzeit, der Raum und Zeit als Einheit und grundsätzlich dynamisch und variabel konzipiert, und zum anderen an der kantschen Vorstellung von Raum und Zeit als Formen innerer Anschauung,[15] durch die die Frage nach der räumlichen und zeitlichen Strukturierung von künstlerischen Texten in den Bereich der Wahrnehmung verschoben wird.[16] Meine im Folgenden skizzierte Lesart des Chronotopos ist dabei ausgrenzend, da sie sehr spezifisch ist und so die assoziative Vielfalt des Begriffs radikal auf ein Minimum reduziert. Gleichzeitig, so denke ich jedenfalls, wird der Modus seiner Anwendbarkeit dabei umso klarer.

Der Chronotopos als Möglichkeitsraum

Mein Vorschlag ist, den Chronotopos als einen mehrschichtigen Möglichkeitsraum zu betrachten. In diesem Möglichkeitsraum ist auf verschiedenen Ebenen festgelegt, was sich innerhalb der Zeit verändern kann, welche Qualität diesen Veränderungen zukommt und welche Auswirkungen diese Veränderungen auf andere Elemente innerhalb des dargestellten Raumzeitgefüges haben. Verschiedene Chronotopoi unterscheiden sich demnach hinsichtlich ihrer Parameter,[17] die jeweils Veränderungen auf verschiedenen Ebenen ermöglichen bzw. unter-

15 Bachtin bedient sich bei Einstein und Kant nur derjenigen Teilaspekte ihrer Raumkonzepte, die für seinen chronotopischen Ansatz relevant erscheinen. So übernimmt Bachtin weder Kants Primat der euklidschen Geometrie des Raums, noch den transzendentalen Status von Raum und Zeit: »Wir können seiner Einschätzung zur Bedeutung dieser Formen im Erkenntnisprozeß zustimmen, begreifen diese Formen jedoch – im Unterschied zu Kant – nicht als ›transzendental‹, sondern als Formen der realen Wirklichkeit selbst. Wir wollen versuchen darzustellen, welche Rolle diese Formen im Prozeß der konkreten künstlerischen Erkenntnis (des künstlerischen Sehens) unter Bedingungen, die dem Romangenre eignen, spielen« (Bachtin: *Chronotopos*, S. 8). An diesem Zitat wird auch klar, dass Bachtin durch seinen Verzicht auf die Kategorie des Transzendentalen und seinen Reduktionismus auf die Rolle von Raum und Zeit im künstlerischen Erkenntnisprozess und dessen Bedingungen zunächst ein formalistisches Erkenntnisinteresse hat, wobei der Begriff des ›künstlerischen Sehens‹ deutlich macht, dass er einer kognitivistischen Denkweise nahe steht, und dass zudem im Konzept des Chronotopos durchaus konstruktivistische Tendenzen erkennbar sind, wenn er Raum und Zeit als ›Formen der realen Wirklichkeit‹ des Romans bezeichnet.

16 Vgl. ebd., S. 7 ff.; Bachtin verweist zudem auf den Biologen Uchtomski und dessen Konzept der Dominante, auf die hier jedoch nicht weiter eingegangen werden soll; vgl. zum Einfluss von Einstein, Kant und Uchtomsky bei Bachtins Konzeption des Chronotopos: Morson/Emerson: *Creation of a Prosaic*, S. 366–369.

17 Morson/Emerson sprechen in diesem Zusammenhang auch von einem »specific *field* that determines the *parameters* of events though the field does not uniquely specify particular events«. (Ebd., S. 370).

binden. Wenn Forrest die Veranda seines Hauses verlässt und seine Reise beginnt, betritt er also nicht nur eine ihm unbekannte Region der Vereinigten Staaten und damit gleichzeitig einen neuen erzählerischen Abschnitt des Films, sondern auch einen anderen Chronotopos, in dem es ihm wie im Märchen oder im griechischen Abenteuerroman möglich ist, drei Jahre lang zu laufen, ohne sich als Person in psychologischer, sozialer, ja nicht einmal in physischer Hinsicht zu verändern, sieht man mal davon ab, dass seine Haare und sein Bart weiter wachsen.

Der Moment der psychologischen Veränderung, als ihm klar wird, das man seine Vergangenheit irgendwann hinter sich lassen muss, ist auch der Moment physischer Veränderung – »ich bin müde, sehr sogar« (Forrest Gump) – und der Moment sozialer Veränderung – »ich gehe wieder nach Hause«[18]. Wie auf Knopfdruck werden verschiedene Schichten der Veränderbarkeit gewissermaßen wieder angeschaltet, die während der Reise abgeschaltet waren. Und wie bei den beiden Liebenden im griechischen Abenteuerroman läuft nach den bestandenen Prüfungen – hier nach dem Beenden der Trauerarbeit – die Zeit auch für Forrest auf verschiedenen Ebenen wie gewohnt weiter. Er verlässt die Abenteuerzeit und betritt wieder die chronotopische Raumzeit, durch die er sich schon vor seiner Reise bewegt hat.

Ein Chronotopos stellt in dieser Hinsicht also einen dreidimensionalen Ereignisraum dar, in dem festgelegt ist, was möglich ist und was nicht. Normalerweise ist der Aspekt der Möglichkeit ein dem physikalischen Raum inhärentes Phänomen, das sich aus der spezifischen Zeitlichkeit der physikalischen Raumzeit ergibt. Dabei ist Veränderung nur möglich, wenn Zeit vergeht. Vergeht keine Zeit, kann sich nichts verändern. Verändert sich nichts, ist keine Zeit vergangen oder – diese Möglichkeit besteht auch – es ist alles beim Alten geblieben.

In der Literatur und im Film ist es jedoch so, dass Veränderung augenscheinlich durchaus anderen Gesetzmäßigkeiten unterliegt, als denjenigen, die uns die physikalische Raumzeit vorgibt. Wenn Veränderung aber generell anderen Regeln folgt, dann muss es auch einen anderen raumzeitlichen Referenzrahmen geben, der diese Veränderung ermöglicht oder wie bei Forrest Gumps Lauf sie unterbindet.

Der Unterschied – und wenn man so will der Vorteil – des Chronotopos im Gegensatz zum Konzept der Diegese ist, dass Raum und Zeit als variable Größen betrachtet werden: Der Raum, indem er alternative Relationen zwischen Dingen, Personen und Ereignissen ermöglicht, und die Zeit, indem sie die Bedingungen der Veränderbarkeit dieser Relationen festlegt, ohne dabei die Diegese als raum-

18 Beide Zitate folgen unmittelbar aufeinander: 113’25.

zeitliches Organisationssystem infrage zu stellen. Raum und Zeit werden auf diese Weise zu konstitutiven Größen, die eine jeweils andere, künstliche Raumzeit aufspannen und so überhaupt erst die Basis bilden für die Repräsentierbarkeit von typischen Plots und Genremustern.

Es sei an dieser Stelle noch einmal betont, dass es beim Chronotopos nicht um die physikalische Raumzeit der Diegese geht, sondern um ein raumzeitliches Referenz- und Organisationssystem, das die Diegese überlagert und das die ästhetische Erscheinung der Filmwelt als Ganzes wesentlich mitbestimmt. Es geht somit weniger um die Frage, wo und wann eine Geschichte spielt, als vielmehr darum zu klären, welche Handlungsmöglichkeiten ein dargestellter Raum den Personen bietet, welche Konsequenzen der räumliche Kontext für die handelnden Personen und deren Handlungen wiederum für den sie umgebenden Raum haben und – daraus folgernd – wie abstrakt Menschen als handelnde Wesen in einer fiktiven Genrewelt grundsätzlich konzipiert sind und welche spezifische Logik diesen Welten innewohnt.[19]

Die Räumlichkeit in Magnolia

Bei der Laufsequenz in Forrest Gump hatten wir es mit einem Chronotopos zu tun, der die filmische Welt zeitlich reorganisiert, indem er Forrest eine Zeit lang durch einen achronischen Raum laufen ließ. In Paul Thomas Andersons Magnolia (1999) sehen wir hingegen eine Sequenz, in der nicht die Reorganisation der Zeit, sondern die des Raums im Vordergrund steht.

Magnolia erzählt die Geschichte einiger Menschen im San Fernando Valley, die neben ihrer jeweils ganz persönlichen Lebenskrise mehr miteinander zu tun haben, als sie vermuten. Gegen Ende des Films, als für jeden einzelnen der Protagonisten das Verzweifeln am eigenen Schicksal seinen Höhepunkt erreicht, finden sie sich – ohne dass sie es bemerken – zu einem gemeinsamen Akt der Besinnung zusammen: Die vorher getrennten szenischen Räume der einzelnen Protagonisten werden plötzlich über die Musik zu einem gemeinsamen Raum zusammengebunden. In diesem Raum ist es nun offensichtlich möglich, dass Personen als Teil der Diegese auf nichtdiegetische Elemente – hier die Musik – reagieren und darüber Relationen zueinander aufbauen, die man streng genommen

19 Über das Menschenbild und die spezifische Logik der Welt des griechischen Romans schreibt Bachtin: »Alle Momente der unendlichen Abenteuerzeit werden von einer Kraft gelenkt vom *Zufall*. […] Der echte Abenteuermensch ist ein Mensch des Zufalls. Als Mensch, mit dem etwas geschehen ist, tritt er in die Abenteuerzeit ein. Die Initiative in der Zeit liegt jedoch nicht bei den Menschen.« (Bachtin: *Chronotopos*, S. 18).

nicht als diegetisch bezeichnen würde, die aber dennoch räumlichen Charakter haben; räumlich deswegen, weil es eben nur möglich ist miteinander zu singen, wenn man sich im selben Raum befindet.

Die Musik hat hier also raumbildenden Charakter und erzeugt einen Chronotopos, in dem andere Dinge möglich sind als in den szenischen Teilräumen vor und nach dieser Szene. Damit will ich nicht sagen, dass die Protagonisten tatsächlich, also diegetisch, miteinander singen, aber es erscheint uns so, als täten sie es. Mit anderen Worten: Wir formen uns einen Raum innerer Anschauung, in dem diese Personen Elemente eines gemeinsamen konkret-situativen Raums zweiter Ordnung sind. Der Chronotopos ist hier wie bei Forrest Gump Ergebnis eines kognitiven Organisationsprozesses im Rahmen eines räumlichen und zeitlichen Systems, das die reine Diegese überlagert und dabei konstitutiv für die filmische Welt als sinnliches und sinnhaftes Ganzes ist. [20]

Der Chronotopos ist jedoch keine neutrale Erscheinung, sondern sei so Bachtin, immer wertend, d. h., er stellt ein ganz bestimmtes ›Sinnmoment‹ dar. Wir beziehen das, was wir sehen, dabei »nicht nur in eine Sphäre räumlich-zeitlicher Existenz, sondern auch in eine Sinnsphäre.« [21] In Magnolia haben wir es in dieser Hinsicht mit einer moralischen Sinnsphäre zu tun, die die Protagonisten schicksalhaft zueinander in Beziehung setzt. Das Moment des gemeinsamen Singens macht dabei aus der symbolischen eine konkret-räumlich Sinnsphäre. Es scheint mir jedoch etwas verkürzend, diesen sinnhaften Aspekt des Chronotopos, der den dargestellten Räumen eine Bedeutung im weiteren filmischen Kontext zuweist und sie für die individuelle Interpretation öffnet, als die Haupteigenschaft des Chronotopos im Sinne einer eindimensionalen semantischen Funktionalität innerhalb des filmischen Textes zu begreifen. Vielmehr möchte ich mich stark machen für die sinnliche, d. h. phänomenologische Dimension des Chronotopos, die den Blick auf die Erscheinungsform, d. h. die spezifische Ästhetik, einzelner szenischer Räume öffnet.

Unabhängig von der Frage nach der generellen Sinnhaftigkeit filmischer Chronotopoi wird an der beschriebenen Szene in Magnolia darüber hinaus deutlich, dass wir es beim Chronotopos nicht mit einem absoluten, statischen Behälterraumkonzept zu tun haben, sondern mit einem relationalen Raumkonzept, das analog zur Einsteinschen Raumzeit grundsätzlich dynamischen Charakter hat und sich entsprechend der Dinge, der Personen und der Ereignisse formt. Das Ereignis des Singens konstituiert hier den Raum. Morson und Emerson be-

20 Vgl. ebd., S. 7.
21 Ebd., S. 196.

schreiben in ihrer Bachtin-Monographie den Chronotopos daher auch als ein ›emergentes Ereignis‹,[22] jedoch nicht in der Welt, sondern als ein emergentes Ereignis der Welt selbst. Verschiedene Filmwelten unterscheiden sich demnach in ihrer je spezifischen Ereignishaftigkeit.[23] Die Filmwelt von Magnolia ist somit eine Welt, in der solche Ereignisse, solche sinnhaften bzw. sinnlichen Momente wie das gemeinsame Singen, trotz räumlicher Trennung möglich sind. Zum Ausdruck kommen sie in der artifiziellen Raumzeit des Chronotopos.

An dieser Stelle wird auch noch einmal deutlich, dass das Konzept des Chronotopos trotz Bachtins Nähe zum russischen Formalismus primär einem phänomenologischen Ansatz folgt. Es bindet das Erzählte und die ästhetische Qualität des Erzählens zu einem synthetischen, konkreten und sinnvollen Ganzen zusammen. Der Chronotopos ist daher auch als eine Art künstlerisches Statement über die Welt zu verstehen, das in der Erscheinung der Welt selbst zum Ausdruck kommt.

Durch diesen Aspekt der Wandelbarkeit gewinnt der Chronotopos als spezifischer Möglichkeitsraum eine eigene ästhetische Qualität und bildet so die Basis für die Repräsentierbarkeit von typischen Plots und Handlungsverläufen, sei es nun im Märchen, im griechischen Abenteuerroman oder im postklassischen Actionfilm.

Die weitere Anwendbarkeit des Chronotopos auf den Film

Bachtin selbst hat bereits auf den genrebildenden Charakter des Chronotopos als eine seiner wesentlichen Funktionen bei der Rezeption von fiktionalen Texten hingewiesen. Ich denke jedoch nicht, dass sich das Potenzial des Chronotopos als filmspezifisches Analyseinstrument darin erschöpft, typische Genrefilme hinsichtlich ihrer jeweiligen Genremerkmale zu charakterisieren.

Vielmehr ergibt sich vor dem Hintergrund der Hybridisierung von Genres, wie sie Jörg Schweinitz beschreibt,[24] ein weiterer wichtiger Anwendungsbereich des Chronotopos: die unkonventionelle Verbindung und die ästhetische Qualität verschiedener Räume sowohl innerhalb eines Films wie etwa in From Dusk Till Dawn (1996) als auch innerhalb eines Genres wie in dem Neo-

22 Morson/Emerson: *Creation of a Prosaic*, S. 416.

23 Morson/Emerson verwenden den Begriff »eventness« (ebd., S. 416).

24 Vgl. Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses.* Berlin: Akad.-Verl. 2006.

Noir-Thriller Brick (2005). Es geht hier also um die gegenseitige Kontextualisierung verschiedener Räume, man könnte auch sagen, es geht um ihre Dialogizität.

In der ersten Hälfte von From Dusk Till Dawn bewegen sich die Protagonisten Seth und Richard in einem soziokriminellen Raum, in dem ihre Gewaltexzesse während der Flucht Ausdruck ihres gestörten Verhältnisses zu ihrer sozialen Umwelt sind. In der zweiten Hälfte des Films hingegen betreten die beiden die Titty-Twister-Bar und damit einen Raum, in dem Gewalt keine soziale Option mehr ist. Vielmehr repräsentiert der Titty-Twister einen Fantasy-Splatter-Raum, der anderen narrativen Gesetzmäßigkeiten folgt als der soziokriminelle Raum im ersten Teil des Films: In diesem ist das gewaltsame Öffnen von Körpern ein Grundcharakteristikum der Filmwelt selbst. Wir haben es in From Dusk Till Dawn also mit einem räumlich markierten Genrewechsel und somit zugleich mit zwei verschiedenen Chronotopoi zu tun, die augenscheinlich in verschiedenen Bereichen derselben Diegese des Films vorkommen und die die Filmwelt als Ganzes in sich hybrid erscheinen lassen.[25]

In Brick hingegen stehen nicht die filmimmanenten Räume, sondern der gesamte Filmraum und sein Genrekontext im Widerspruch zueinander: In der Genrewelt eines zeitgenössischen US-amerikanischen College-Films scheinen die Figuren in Brick gar nicht die Möglichkeit zu haben, sich wie normale bzw. genretypische College-Studenten zu verhalten. Sie sprechen, bewegen und kleiden sich zum Teil wie Figuren eines klassischen film noir. Die ästhetische Qualität der Filmwelt von Brick liegt somit nicht wie bei From Dusk Till Dawn in der internen Kontrastierung von verschiedenen Räumen, sondern in der unkonventionellen Verbindung von Diegese und Chronotopos zu einer Filmwelt, die sowohl im Genre des College-Films als auch im Genre des film noir als hybrid zu betrachten ist.

Schlussbemerkung

Eine Chronotopenanalyse im Sinne der hier kurz skizzierten Beschreibung der spezifischen Möglichkeitsräume eines Films kann einen wichtigen Beitrag leisten zum Verständnis der ästhetischen Erscheinung von spezifischen Filmwelten und ihrer filmischen Teilräume. Denn durch das Konzept des Chronotopos werden

25 Bemerkenswert ist dabei, dass Seth und Richard ihren Eintritt in einen anderen Chronotopos rational-philosophisch reflektieren.

alternative sinnhafte Strukturen von Raum und Zeit im filmischen Text aufgedeckt, die die räumliche und zeitliche Struktur der Diegese und der Narration überlagern und ergänzen.

Im Zentrum der Analyse stehen dabei filmische Orte, die sich durch ihre ästhetische Andersartigkeit auszeichnen und somit signifikante singuläre Räume ausbilden. Dies kann der spezifische chronotopische Charakter von mentalen Räumen wie in The Science of Sleep und The Cell (2000) oder von realen Teilräumen wie in Forrest Gump und Mulholland Drive (2001) sein. Auch der gesamte Raum eines Films kann wie in Brick und oder in Cloverfield (2008) in chronotopischer Perspektive signifikant erscheinen. Dabei spielt es letztlich keine Rolle, ob es sich um Räume der narrativen Wirklichkeit handelt oder um erzählte, imaginierte oder symbolische Räume. Die Erscheinung der Räume selbst und nicht ihr ontologischer Status steht hier im Vordergrund.

Es ist jedoch zu überlegen, ob der Begriff des Chronotopos aufgrund seiner Geschichte, die sehr heterogene Begriffbestimmungen und zum Teil widersprüchliche Verwendungsweisen umschließt, für die filmwissenschaftliche Theoriebildung überhaupt brauchbar ist. Eine Alternative hierzu könnte der Begriff des ›Erzählraums‹ sein, der zwar ebenfalls nicht eindeutig bestimmt ist und Schnittmengen mit benachbarten Begriffen aufweist,[26] dafür aber theoriegeschichtlich weniger vorbelastet ist. Khouloki beschreibt den Begriff des Erzählraums wie folgt:

> Hierbei handelt es sich im Grunde genommen um einen weiteren (Zeit-)Raum, der auf narrativer Ebene eröffnet wird und der parallel zu der dargestellten Welt existiert. […] Er fungiert als vermittelnde Instanz zwischen der diegetischen Welt und dem Zuschauer.[27]

Eine Funktionsähnlichkeit zwischen beiden Begriffen besteht somit in ihrer formalen Vermittlung zwischen Inhalt und Rezipient, wobei der Erzählraum der definitorisch weitere Begriff ist, der Chronotopos eher einen spezifischen Aspekt des Erzählraums als metadiegetischen Möglichkeitsraum beschreibt. Doch wie man die Begriffsfrage auch immer beantworten mag: Bachtins Versuch, die seit der Antike getrennt gedachten Bereiche von Form und Inhalt (Narration und Fiktion), in einem synthetischen Analyseinstrument zusammenzuführen, scheint mir besonders vor dem Hintergrund eines zunehmenden Interesses an räum-

26 Hier etwa Begriffe wie *narrative space*, *Erzählsystem*, *story world* oder *possible world*.

27 Khouloki, Rayd: *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung.* Berlin: Bertz+Fischer, S. 123 f.

lichen Phänomenen [28] ein fruchtbarer Ansatz zu sein, der zwischen der Raumzeit der Diegese und dem Spielraum der Narration einen alternativen phänomenologischen Blick auf Sinn und Sinnlichkeit filmischer Räume eröffnet.

28 Zur Relevanz des Chronotopos im Rahmen der Diskussion zum *spatial turn* in den Geistes- und Sozialwissenschaften vgl. Frank/Mahlke: »Nachwort«, S. 228 ff, sowie Dünne, Jörg: *Forschungsüberblick ›Raumtheorie‹*, S. 6 (http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf [8.12.2009]).

Verena Schmöller

Die Wirklichkeit als Konstruktion?

Strategien und Funktionen von Perspektivierung im zeitgenössischen Spielfilm

Zusammenfassung: Der vorliegende Beitrag erarbeitet vor dem Hintergrund verschiedener (film)narratologischer Konzepte ein Modell zur Untersuchung von Perspektivierungsstrategien im Film, das zwischen einer narrativen und einer optisch-akustischen Perspektive unterscheidet und am Beispiel von Filmen erprobt wird, die eine Geschichte aus den jeweils verschiedenen Perspektiven mehrerer Figuren wiederholt erzählen. Die Analyse mittels der aufgestellten Kategorien wird paradigmatisch am Film Vantage Point (8 Blickwinkel, 2008) von Pete Travis vorgeführt; darüber hinaus werden die im Film angewendeten Perspektivierungsstrategien hinsichtlich ihrer Funktionalisierung und in einem Ausblick auf ihren Mehrwert im Vergleich zu anderen Formen der Perspektivierung untersucht.

1. Einleitung

Spätestens seit den 1990er Jahren gewinnt die filmische Form gegenüber dem Inhalt an Bedeutung; es sind nicht mehr nur die erzählten Geschichten, sondern immer häufiger erzählerische Strategien, die einen Film dominieren. Von einem »formale[n] Paradigmenwechsel«[1] ist die Rede, vom »Spielcharakter des Erzählens«[2]. Eine – schon 1950 von Akira Kurosawa in Rashomon (Rashomon – Das Lustwäldchen, 1950) erprobte und seit geraumer Zeit oft verwendete – Strategie des Erzählens ist es, eine Geschichte im Film wiederholt zu erzählen und sie in den verschiedenen Varianten aus einem jeweils anderen Blickwinkel darzustellen. Programmatisch trägt der jüngste Film von Pete Travis den deutschen Titel ›8 Blickwinkel‹[3] und präsentiert ein Bombenattentat im Laufe des

1 Leschke, Rainer und Jochen Venus (Hg.): *Spielformen im Spielfilm. Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne.* Bielefeld: transcript 2007, S. 7.

2 Knauss, Sibylle: *Schule des Erzählens. Ein Leitfaden für Roman- und Drehbuchautoren.* Berlin: Autorenhaus 2006, S. 133.

3 Vantage Point (8 Blickwinkel, 2008).

Films sechs Mal aus jeweils verschiedenen Perspektiven.[4] Ähnlich funktionieren Filme wie A LA FOLIE … PAS DU TOUT[5] (WAHNSINNIG VERLIEBT, 2002) von Laetitia Colombani, 11:14 (2003) von Greg Marcks, LOS DEBUTANTES (2003) von Andrés Waissbluth oder MALTA CON HUEVO (2007) von Cristóbal Valderrama.[6] Als Beispiele für diese Form des Erzählens ließen sich darüber hinaus auch die Geldübergabe-Sequenz in JACKIE BROWN (1997) von Quentin Tarantino oder die Unfall-Szene in AMORES PERROS (AMORES PERROS – WAS IST LIEBE?, 2001) von Alejandro González Iñárritu, die Folge »Trilogy Of Error« (»Trilogie derselben Geschichte«, 2001) der Serie THE SIMPSONS oder aber der Mehrteiler BOOMTOWN (2002) anführen.

Die Liste der Film- beziehungsweise Serientitel zeigt, dass sich in den vergangenen Jahren eine statistische Häufung dieser Vermittlungsform, eine Geschichte in perspektivierten Wiederholungen zu erzählen, feststellen lässt. Bei der Untersuchung der Filme wird allerdings deutlich, dass sich diese Filme offensichtlich von ihrem filmgeschichtlichen Vorläufer RASHOMON absetzen: Während Kurosawa die Subjektivität und damit Konstruktivität von Wirklichkeit betont,[7] geht es zeitgenössischen Filmemachern vor allem darum, so die These des vorlie-

4 Abzugrenzen wären diese Filme einerseits von Filmen, die zwar einen diegetischen Zeitpunkt wiederholt erzählen, jedoch jeweils über voneinander unabhängige Geschehnisse an unterschiedlichen Orten berichten und diese lediglich über ihre Gleichzeitigkeit zueinander in Beziehung setzen; Beispiele hierfür wären MYSTERY TRAIN (1989) und NIGHT ON EARTH (1991) von Jim Jarmusch. Andererseits müssen sie von sogenannten *forking-path narratives* (Bordwell, David: *Poetics of Cinema*. New York, London: Routledge 2008) abgegrenzt werden, die das filmische Geschehen zwar auch, aber in einer inhaltlichen (und nicht perspektivischen) Variation wiederholen; Beispiele hierfür wären LOLA RENNT (1998) von Tom Tykwer oder SLIDING DOORS (SIE LIEBT IHN – SIE LIEBT IHN NICHT, 1998) von Peter Howitt.

5 Zu *A la folie… pas du tout*, siehe Schweinitz, Jörg: »Multiple Logik filmischer Perspektivierung: Fokalisierung, narrative Instanz und wahnsinnige Liebe«. In: *montage AV* 16, 2007, H. 1, S. 85–102.

6 Erwähnenswert wäre auch der Film REGARDE-MOI (Frankreich 2007) von Audrey Estrougo, der einen Tag im Leben der Jugendlichen eines Pariser Vororts zunächst aus männlicher Sicht, dann aus dem Blickwinkel der weiblichen Figuren schildert. Die Informationsvergabe wird hier demnach auf Figurengruppen aufgeteilt.

7 RASHOMON erzählt vom Mord an einem Samurai; von wem und unter welchen Umständen er getötet wird, bleibt allerdings unklar. Der Ereignishergang wird über vier beteiligte Figuren vermittelt: Nacheinander kommen sie zu Wort und erzählen im Rückblick ›ihre Geschichte‹. Diese weichen deutlich voneinander ab, schließen einander sogar aus, wobei jede Version der Geschichte nicht als subjektive Wahrnehmung, sondern gleichsam als objektive Filmwahrheit präsentiert wird (vgl. Karasek, Hellmuth: *Mein Kino. Die 100 schönsten Filme.* Hamburg: Hoffmann und Campe ^{3}1994, S. 250). Eine Rekonstruktion des ›wirklichen‹ Tathergangs ist somit mit den vermittelten Informationen nicht möglich, sodass mindestens drei der Erzähler als nicht-verlässlich entlarvt werden und deutlich gemacht wird, dass Realität und die ›Wahrheit‹ einer Geschichte verschieden interpretiert wie zurechtgebogen werden können (vgl. vor allem Richie, Donald (Hg.): *Rashomon.* New Brunswick, London: Rutgers University Press 1990).

genden Beitrags, eine einheitliche Wirklichkeit auf die Leinwand zu projizieren. Während sich bei RASHOMON Widersprüche ergeben und sich der ›tatsächliche‹ Hergang der Geschichte nicht rekonstruieren lässt, werden in den aktuellen Filmen alle Widersprüche am Ende aufgelöst und in ›die eine Wirklichkeit‹ integriert. Im Folgenden wird am Beispiel von VANTAGE POINT (8 BLICKWINKEL, 2008) paradigmatisch vorgeführt, wie perspektivierte Wiederholungen im zeitgenössischen Spielfilm umgesetzt und funktionalisiert werden. Dabei wird gezeigt, dass die Einnahme unterschiedlicher Perspektiven und die Präsentation verschiedener Interpretationen von Wirklichkeit in den vorgestellten Filmbeispielen gerade dazu beiträgt, ein komplexes, aber kohärentes Bild von der filmischen Wirklichkeit zu entwerfen, anstatt wie in RASHOMON den »loss of reality«[8] zu suggerieren.

Vor dem Hintergrund erzähltheoretischer Konzepte und dabei insbesondere filmnarratologischer Überlegungen wird im ersten Teil des Beitrags ein Modell zur Untersuchung der filmischen Vermittlungsstruktur hinsichtlich der narrativen und der perzeptiven Perspektive erarbeitet. Im Hauptteil des Aufsatzes wird der Film VANTAGE POINT auf seine Perspektivierungsstrategien hin untersucht, um aufbauend auf die Analyse dann im Schlussteil auf deren verschiedene Funktionen einzugehen.

2. Theoretische Vorüberlegungen

Wird »ein und dasselbe Ereignis von mehreren […] Figuren mit je eigenem *point of view* geschildert oder interpretiert«[9], so bezeichnet Gérard Genette dies – für den Bereich der Erzähllliteratur – als ›multiple interne Fokalisierung‹ und ordnet sie dem Modus, der »Regulierung der narrativen Information«[10] unter. Unter Fokalisierung versteht Genette »den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist«[11], oder kurz: den Bereich des »Wer sieht?«, den er dem Bereich des »Wer spricht?« gegenüberstellt, wobei letzterer der Kategorie Stimme zugeordnet wird. Ein Geschehen muss nicht (Nullfokalisierung), kann aber durch den Blickwinkel einer Figur erzählt, das heißt, über die Figur fokalisiert werden, wobei Genette zwischen externer und interner Fokalisierung unterscheidet. Wird mit interner Fokalisierung erzählt, sagt der Erzähler nicht mehr, als die Figur

8 Žižek 1992, zitiert nach: Martínez, Dolores: »Where the Human Heart Goes Astray: *Rashomon, Boomtown* and Subjective Experience«. In: *Film Studies* 11, 2007, S. 27–36, hier S. 30.

9 Genette, Gérard: *Die Erzählung.* München: Fink ²1998, S. 135; Herv. i. Orig.

10 Ebd., S. 115.

11 Ebd., S. 132.

weiß, er berichtet quasi aus der Perspektive, mit dem Wissens- oder Informationsstand der Figur. Multiple interne Fokalisierung meint schließlich, dass der Fokus auf verschiedene Figuren verteilt und präsentiert wird, wofür Genette den Film Rashomon als das filmische »Musterbeispiel für diesen Erzähltyp«[12] anführt.

Auch wenn sich Genette mit seinen Begriffen vor allem auf die Erzähllliteratur bezieht, so werden seine Begriffe auch von Filmwissenschaftlern herangezogen, wenn es um den Bereich »Figur und Perspektive«[13] geht, gegebenenfalls umformuliert, oftmals jedoch wie bei Schweinitz/Tröhler beibehalten:

> Bewährt hat sich unseres Erachtens vor allem Genettes Begrifflichkeit, die – sofern man sie mit leichter Hand und im methodenkritischen Wissen um ihre Grenzen – benutzt, in der konkreten analytischen Arbeit helfen kann, narrative Eigentümlichkeiten einzelner Narrationen aufzudecken und sprachlich zu fassen.[14]

Vor dem Hintergrund der Genetteschen Begrifflichkeiten muss herausgestellt werden, dass die filmische Vermittlung weitaus komplexer ist als die literarische: Während die Literatur lediglich über »die schriftsprachliche Vermittlung durch einen Erzähler«[15] verfügt, bedient sich der Film als *audiovisuelles* Medium verschiedener visueller und auditiver Informationskanäle und organisiert die Vermittlung des Erzählten vornehmlich über das Bild und – im Falle der *voice-over narration* – die gesprochene Sprache, außerdem über Schrift, Geräusche und Musik. So muss bei der Untersuchung des Mediums Film zwischen einer narrativen oder – in Anlehnung an Schweinitz/Tröhler[16] – handlungslogischen, einer

12 Ebd., S. 135.

13 Hierbei sei auf die beiden Ausgaben der Zeitschrift *montage AV* von 2006 respektive 2007 verwiesen, die sich dem Thema »Figur und Perspektive« widmen (vgl. *montage AV* 15, 2006, H. 2 und 16, 2007, H. 1).

14 Schweinitz, Jörg und Margrit Tröhler: »Editorial«. In: *montage AV* 16, 2007, H. 1. S. 3–11, hier S. 6.

15 Mahne, Nicole: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 24.

16 In Anlehnung an Francois Jost, der zwischen »foclisation«, »ocularisation« und »auricularisation« (zitiert nach: Schweinitz/Tröhler: »Editorial«, S. 7) unterscheidet, sprechen Schweinitz/Tröhler von einer »*handlungslogischen* Fokalisierung« und einer »*perzeptionslogischen*, vor allem *bildlogischen* (ggf. aber auch *tonlogischen*) Perspektivierung« (ebd.; Herv. .i. Orig.). Vgl. auch Bach, Michaela: *Erzählperspektive im Film: Eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen.* Essen: Item 1997, S. 10.

perzeptiven oder perzeptionslogischen und einer ideologischen Perspektive[17] unterschieden werden. Relevant für die vorliegende Untersuchung ist die Differenzierung von narrativer und perzeptiver Perspektivierung, die auch der Gegenüberstellung von narrativem und optischem Point of View (POV) entspricht, die Borstnar et al. vornehmen[18]. Der POV meint bei Borstnar et al. »eine discoursbezogene Größe, welche die Art wie auch den Umfang der Informationsvergabe im Film in Hinblick auf den Rezipienten bezeichnet«[19] und ist zu unterscheiden von der Definition nach Hans Krah, die den POV als »die Ebene der Präsentation und Vermittlung des Gezeigten«[20] fasst und als System erzählerischer Mechanismen versteht, als »rekonstruierbare[n] Erzählprozess, […] über den der Aufbau von Bedeutung organisiert und gefiltert ist.«[21] Krah unterscheidet dabei zwischen »Wahrnehmungsperspektive (wer sieht, wer nimmt was, aus welcher Perspektive auf welche Weise wahr) und Informationsvermittlung (wer erzählt, wer zeigt, wer informiert über was und wie)«[22].

In Anlehnung an diese Konzepte wird demnach im Folgenden der Bereich des *Wer sieht?* beziehungsweise *Wer nimmt was auf welche Weise wahr?* im Fokus der Analyse stehen, der als narrative Perspektive bezeichnet wird und die wie auch immer perspektivierte Informationsvergabe[23] meint. Diese Informationsvergabe kann figurengebunden oder figuren*un*gebunden sein.[24] Wird das filmische Geschehen derart vermittelt, dass der Zuschauer mehr erfährt, als die Figuren wissen können, wird dies figurenungebundene oder *nicht-perspektivierte Informationsvergabe* genannt. Erfährt der Zuschauer nicht mehr, als eine Figur weiß, wird diese narrative Perspektive als *intern(-perspektiviert)e* Informationsvergabe beschrieben; analog zu Genette könnte man dabei zwischen *fester*, *variabler* oder *fluktuierender* und *multipler* oder *wiederholter interner Informationsvergabe* un-

17 Diese meint die Ideologie einer Figur oder einer Erzählinstanz, »die dessen Wahrnehmung und Denken leiten, also seine weltanschauliche Perspektive bestimmen« (Schweinitz/Tröhler: »Editorial«, S. 6).

18 Vgl. Borstnar, Nils et al.: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK 2002, S. 167–173.

19 Ebd., S. 165.

20 Krah, Hans: »Point of view«. In: Helmut Schanze (Hg.): *Metzler Lexikon Medientheorie/Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe.* Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 292.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Vgl. bei Genette ›Fokalisierung‹, bei Borstnar et al. ›POV‹ und bei Krah ›Wahrnehmungsperspektive‹.

24 Vgl. bei Mahne die ›figurengebundene und figurenungebundene Fokalisierung‹ (Mahne: *Transmediale Erzähltheorie*, S. 98).

terscheiden.[25] Erfährt der Zuschauer weniger, als die Figur weiß, wird von *externer Informationsvergabe* die Rede sein – dabei sehen wir quasi *mit* der Figur, jedoch ohne einen Einblick in ihre Gedanken oder Gefühle zu erhalten. Hierbei ist davon auszugehen, dass die narrative Perspektive im Laufe eines Films variieren kann und es darauf ankommt, »die jeweils vorherrschende Tendenz zu erfassen.«[26]

Davon abzugrenzen ist die perzeptive Perspektive, also die optisch-akustische Perspektive, welche ebenfalls objektiv-figurenungebunden oder – wenn die Wahrnehmung einer Figur mit audiovisuellen Mitteln abgebildet wird – subjektiv-figurengebunden sein kann.[27] Handelt es sich um die Nachahmung figurengebundener Perspektive, kann nochmals zwischen der sinnlich-physischen (also optischen oder akustischen), der sensitiv-emotionalen oder der mental-psychischen Wahrnehmungsperspektive unterschieden werden.[28] Die sinnlich-physische Wahrnehmungsperspektive meint den optischen oder akustischen Eindruck von Wirklichkeit; als sensitiv-emotionale Wahrnehmungsperspektive wird der Eindruck einer Figur bezeichnet, die aufgrund ihres körperlichen oder emotionalen Zustands ihre Umgebung getrübt, verzerrt oder verschwommen wahrnimmt; die mental-psychische Wahrnehmungsperspektive ist als Übertragung des Figureninneren zu begreifen, also beispielsweise Gedankengänge und Vorstellungen, Träume und Visionen, Erinnerungen und Vorahnungen, die quasi vor dem inneren Auge der Figur wahrgenommen werden. Dabei ist zu betonen, dass die perzeptive die narrative Perspektive entscheidend mitprägt und – abgesehen vom Fall einer *voice-over narration* – gerade für die interne Informationsvergabe unverzichtbar ist. Über die Analyse der optisch-akustischen Perspektive lassen sich demnach Rückschlüsse auf die narrative Perspektive ziehen. Im Folgenden soll nun am Beispiel von Vantage Point vorgeführt werden, wie die perzeptive Perspektivierung zum Eindruck interner Informationsvergabe beiträgt. Darüber hinaus wird gezeigt, welche Struktur der internen Informationsvergabe im Film gewählt und wie sie strategisch umgesetzt wird.

25 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 134 f.

26 Martínez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie.* München: Beck ^{6}2005, S. 67.

27 Vgl. hierzu Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film.* Berlin u. a.: Mouton 1984.

28 Schweinitz fasst diese verschiedenen Formen der subjektiven Wahrnehmungsperspektive im Begriff der ›Erlebensperspektive‹ (vgl. Schweinitz: »Multiple Logik«, S. 88) zusammen.

3. Perspektivierungsstrategien in Vantage Point

›Vantage point‹ bedeutet Blickwinkel oder auch günstiger Blickwinkel, aus dem man ein Geschehen beobachtet. Der Film Vantage Point von Pete Travis widmet sich mindestens – wie der deutsche Filmtitel suggeriert – acht, wenn nicht gar zehn Blickwinkeln, welche ein Bombenattentat auf den US-amerikanischen Präsidenten – aus einem mal mehr, mal weniger begünstigten Blickwinkel – beobachten. Es werden insgesamt sechs verschiedene Versionen des Geschehens nacheinander präsentiert, wobei die ersten fünf Varianten jeweils der Wahrnehmungsperspektive je einer Figur zugeordnet werden und die letzte Version die Blickwinkel mehrerer Figuren integriert.

Rekonstruiert man das filmische Geschehen mithilfe der sechsmaligen Vermittlung, ergibt sich folgende Geschichte: Präsident Asthon ist ins spanische Salamanca gereist, um dort am Anti-Terrorismus-Gipfel teilzunehmen. Noch vor der Rede auf dem Hauptplatz der Stadt wird das Präsidenten-Double, das kurzfristig aufgrund von Terrorwarnungen eingesetzt worden ist, niedergeschossen. Der ›echte‹ Ashton verfolgt das Szenario in der Hotelsuite, bevor er von zwei Terroristen entführt wird. Zeitnah explodieren zwei Bomben in der Nähe des Geschehens. Im darauffolgenden Chaos verfolgt Thomas Barnes, Secret Service-Beamter und enger Vertrauter des Präsidenten, die Verantwortlichen des Attentats, darunter auch – wie Barnes entsetzt feststellen muss – den abtrünnig gewordenen Kollegen Kent Taylor. Barnes gelingt es schließlich und mithilfe eines zufällig ins Geschehen stolpernden Touristen, Howard Lewis, und der Journalisten vor Ort, die Terroristenbande auszuschalten, Taylor zu stellen und den gekidnappten Präsidenten zu befreien.

Vantage Point ist ein konventioneller Actionthriller, der ein einfaches System von Gut und Böse aufzeigt. Die Figuren sind stereotypisch angelegt; über ihre jeweilige Rolle in der Attentat-Konstellation hinweg erfahren wir kaum etwas über ihre Persönlichkeit.[29] Ebenso flach wie die Charaktere ist die Handlungsstruktur angelegt: Der traumatisierte Held – Barnes wird nach einjähriger Pause wieder als Bodyguard des Präsidenten eingesetzt und muss sich, seinen Kollegen und der Öffentlichkeit beweisen, dass er über das vergangene Attentat hinweg ist – behält nicht nur in seinen Voraussagen eines Attentats Recht, sondern rettet im Alleingang den entführten Präsidenten aus den Fängen der Terroristenbande, die komplett ausgelöscht wird.

29 Ausnahmen sind die Figur des Thomas Barnes, über dessen Vorgeschichte in den ersten beiden Versionen ausführlicher berichtet wird, sowie je ein Schlüsselerlebnis von Enrique und Howard Lewis, die auf jeweils vergangene Beziehungen weisen.

Gerade aber in Filmen, die eine relativ triviale Geschichtsebene aufweisen, liegen Betonung und Reiz häufig auf der Ebene der (unkonventionellen) Vermittlung. Und gerade an Vantage Point lässt sich hervorragend zeigen, welche verschiedenen Funktionen unkonventionelle Erzählformen – in diesem Film sind dies in erster Linie die Perspektivierungsstrukturen im narrativen wie im optisch-akustischen Bereich – innehaben können.

3.1 Narrative Perspektivierung in Vantage Point

Die Informationsvergabe in Vantage Point ist auf die verschiedenen Figuren aufgeteilt, wobei sie sich am jeweiligen Wissensstand der einzelnen Figuren orientiert; die verschiedenen Standpunkte werden konsequent sukzessiv erzählt, sodass sich folgende Struktur der Wiederholung ergibt: Der erste Abschnitt des Films – das Attentat auf den Präsidenten, die Bombenexplosionen sowie der erste Teil der Verfolgungsjagd, was der Exposition sowie die Entfaltung der Geschichte bis zum Höhepunkt entspricht – wird insgesamt sechs Mal erzählt: **(1)** aus der Sicht der Aufnahmeleiterin des Senders GNN, Rex Brooks; **(2)** aus Sicht von Thomas Barnes; **(3)** aus Sicht von Enrique; **(4)** aus Sicht von Howard Lewis; **(5)** aus Sicht von Präsident Ashton; und **(6)** vom Standpunkt der Terroristen aus, die sich auf den Anführer der Gruppe, Benwar Suárez, Javier, dessen Bruder von der Terrorgruppe gefangen gehalten und schließlich ermordet wird, sowie Felipe, einem Familienvater, der zum Selbstmordattentäter wird, konzentriert.[30] In diesem ersten Abschnitt des Films kann demnach von *wiederholter interner Informationsvergabe* gesprochen werden.

Der zweite Teil der Verfolgungsjagd, der schließlich zum *showdown* beziehungsweise Höhepunkt führt, wird aus der parallelgeschalteten Sicht der beiden finalen Kontrahenten, Barnes und Taylor, und damit mittels *fluktuierender interner Informationsvergabe* dargestellt. In der Schlussszene dieses Abschnitts werden die Blickwinkel aller Figuren integriert und in einer Kamerafahrt fulminant zusammengeführt.[31] Die Schlusssequenz des Films, die als Epilog bezeichnet werden kann, wird schließlich erneut durch den Standpunkt der Medien präsentiert,

30 Darüber hinaus zeigt diese Version auch die Blickwinkel von Luis, der sich als Journalist bei GNN eingeschleust hat, sowie Verónica, der Freundin von Enrique, der als Ortspolizist für die Sicherheit des Bürgermeisters von Salamanca sorgen soll.

31 Vantage Point (8 Blickwinkel, 2008), 75'35–76'10. Diese Szene ließe sich vermutlich auch als nicht-perspektivierte Informationsvermittlung interpretieren; in der Gesamtschau des Films erscheint es jedoch sinnvoll, diese Szene als Zusammenführung aller Perspektiven durch eine übergeordnete Vermittlungsinstanz zu sehen.

indem in einer Nachrichtensendung von den Ereignissen – nicht in allen Details unverfälscht [32] – berichtet und über die Perspektive eines potenziellen Zuschauers vermittelt wird. Diese beiden Sequenzen bilden den zweiten Abschnitt.

Durch die aufgeteilte und nacheinander präsentierte Informationsvergabe im ersten Filmabschnitt werden zwangsläufig Informationen zurückgehalten: Wenn Barnes mit Taylor telefoniert, und die Vermittlung zunächst lediglich über Barnes' (interne) Perspektive geschieht, erfährt der Rezipient nur, was Barnes (akustisch) wahrnimmt, nämlich dass Taylor eine Spur entdeckt hat und die Täter Richtung Westen verfolgt. Erst die Version, welche die Perspektive der Attentäter einnimmt, deckt auf, dass Taylor sich mit seinem Verbündeten getroffen und sich umgezogen hat, um in die entgegengesetzte Richtung zu fliehen.

Die Informationszurückhaltung wird dadurch gesteigert, dass die Versionen derjenigen Figuren, die über mehr Informationen verfügen, ans Ende gestellt werden: Der Film beginnt mit der Version von Rex Brooks, die als Journalistin – zwar über Hintergrundinformationen wie Barnes' Vorgeschichte, jedoch nicht über seinen Einsatz in Salamanca verfügt, ansonsten – neutraler Beobachter ist. Sie weiß weder über die Staatsseite, das Objekt der Attentate, beispielsweise über den Einsatz des Präsidenten-Doubles, noch über die Atten-täter Bescheid. Eine ähnliche Beobachterrolle nimmt Howard Lewis ein; allerdings verfügt er durch die Aufnahmen seiner Handkamera über wertvollere Informationen als der Nachrichtensender, weshalb seine Sichtweise erst in der vierten Version vermittelt wird. Unter den ›Opfern‹ – Barnes, Enrique und Ashton – weiß Barnes am wenigsten Bescheid; er nimmt die Rolle des Ermittlers ein, wobei er jedoch erst zu Beginn des zweiten Filmabschnitts die richtige Spur verfolgt. Somit ist seine Sichtweise Grundlage für die zweite Version. Enrique dagegen hat schon bald die Attentäter erkannt; dadurch jedoch, dass er selbst für einen Terroristen gehalten und vom Secret Service verfolgt wird, kann er erst spät eingreifen – hier jedoch wird das Bild eingefroren und abgeblendet, zurückgespult und die nächste Version gestartet, was einen *cliffhanger*-Effekt erzeugt und die Spannung damit zusätzlich steigert. [33] Über die Perspektive von Präsident Ashton erfährt der Zuschauer schließlich vom Einsatz des Doubles und davon, dass der ›echte‹ Präsident lebt. Konsequenterweise folgt diese Version erst relativ spät an vorletzter Stelle. Die Version aus Sicht der Tätergruppe ist demnach die letzte Version, da sie viele bis dahin offene Fragen klärt.

32 So erklärt der Nachrichtensprecher: »[…] they have shot and killed the lonesome assassin responsible for today's attack« (80'12).

33 Auf ähnliche Weise enden auch die anderen Versionen.

Im Gegensatz zu Rashomon, in denen jeder der Figuren eine komplette Geschichte erzählt, in der immer alle Beteiligten anwesend sind, erfahren wir in Vantage Point in jeder Version neue Bruchstücke – des ersten Teils – der Geschichte, welche sich an verschiedenen Orten abspielt, sodass nicht alle Beteiligten fortwährend präsent sind und die Ereignisse von den Beteiligten jeweils nur in Ausschnitten wahrgenommen werden können. Wie Puzzleteile ergeben die intern perspektivierten Versionen ein großes – und mit jeder neuen Version komplexeres – Gesamtbild des ersten Abschnitts des filmischen Geschehens,[34] beispielsweise wenn aufgedeckt wird, dass nicht der Präsident, sondern sein Double ermordet wurde oder Taylor nicht loyaler Kollege, sondern der Verräter ist.

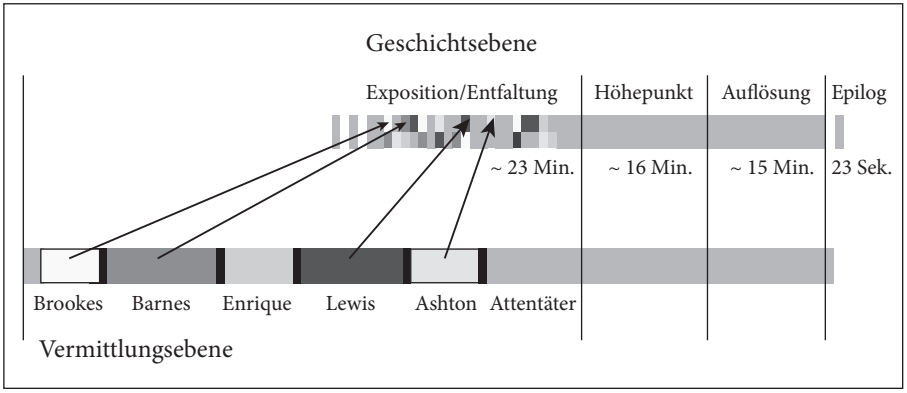


Abb. 1: Aufgeteilte Informationsvergabe im ersten Abschnitt von Vantage Point

3.2 Perzeptive Perspektivierung in Vantage Point

Neben der figurengebundenen Informationsvergabe ist auch die Wahrnehmungsperspektive häufig subjektiv-figurengebunden.[35] Deutlich wird dies vor allem im Bereich der sinnlich-physischen Wahrnehmung, aber auch durch sensitiv-emotio-

34 Durch die Rekonstruktion der vermittelten Geschichte lässt sich für diesen ersten Abschnitt eine Dauer von etwa 23 Minuten berechnen, wobei die Vermittlungszeit in den einzelnen Versionen unterschiedlich lang ist: Je wichtiger die vermittelten Informationen für die Sinnstiftung sind, desto länger gestaltet sich eine Version.

35 Schon erwähnte Szene (75'35), welche die Erlebensperspektive aller Figuren in einer Kamerafahrt zusammenfasst, könnte als die Vermittlung einer objektiv-figurenungebundene Perspektive verstanden werden.

nale und mental-psychische Figurenwahrnehmungen. Bewirkt wird dieser Eindruck insbesondere durch Veränderungen in der *mise en scène* sowie in Gestik und Mimik der von der Figur wahrgenommenen Personen.[36]

Ein Beispiel – zunächst für die sinnlich-physische Wahrnehmung – ist der im Laufe des Films unterschiedliche Eindruck von Kent Taylor: Dieser wirkt anfangs, vor allem in der Version von Barnes, als integrer, loyaler Kollege, als *der* Prototyp des *good American guy*[37], eben vor allem dadurch, weil Barnes ihn entsprechend – mit fürsorglichem Blick, der sich später, im zweiten Abschnitt des Films,[38] in ein verräterisches Grinsen wandelt[39] – wahrnimmt. Deutlicher sind die drei Szenen, die jeweils das Gespräch von Verónica und Javier aus der Wahrnehmung einer anderen Figur zeigen. Was auf Enrique, Verónicas Freund, wie eine Affäre aussieht[40] und auf Howard Lewis wie ein romantisches Liebespaar wirkt, von dem er beschämt seinen Blick abwendet,[41/42] ist in Wirklichkeit eine eiskalte geschäftliche Auseinandersetzung: Verónica fordert von Javier, die Gruppe bei der Ausführung ihres Anschlags zu unterstützen, wenn er möchte, dass sein Bruder am Leben bleibt.[43] Dass die verschiedenen Figuren das Gespräch jeweils unterschiedlich interpretieren, liegt einerseits daran, dass Verónica und Javier in jeder Szene eine andere Körpersprache verwenden, andererseits, dass die dritte Szene die vollständige Unterhaltung und damit auch die Zuspitzung des Dialogs zeigt: Während die beiden in den ersten beiden Szenen noch relativ entspannt wirken, ist in der dritten Szene die Anspannung der Situation auch in Physiognomie zu erkennen.[44]

36 Zur Bedeutung der Kinesik in Abhängigkeit von anderen Zeichensystemen, siehe Gräf, Dennis: »Kinesik im Stummfilm«. In: *Zeitschrift für Semiotik* 30, 2008, H. 3/4, S. 237–267.

37 Pete Travis spricht vom »quintessential American hero, […] a good guy« (»Aus der inneren Perspektive«, 5'30. Veröffentlicht auf der deutschen Kauf-DVD *8 Blickwinkel* [Sony Pictures Home Entertainment 2008]).

38 Dies lässt sich – vor allem durch die veränderte Farbgebung, einen über das Bild gelegten Graublau-Filter – als Rekonstruktion der internen Perspektive von Taylor durch Barnes interpretieren (vgl. 61'40–62'16).

39 61'45.

40 22'19; vgl. auch Abb. 2.

41 90'20; vgl. auch Abb. 3.

42 Dieser Eindruck wird auch durch die Musik aus dem Off unterstützt.

43 110'27; vgl. auch Abb. 4.

44 Verschiedene Szenen wurden mehrmals gedreht, um jeweils einen anderen Eindruck zu vermitteln (vgl. Travis, zitiert nach: »Aus der inneren Perspektive« [6'28]).



Abb. 2

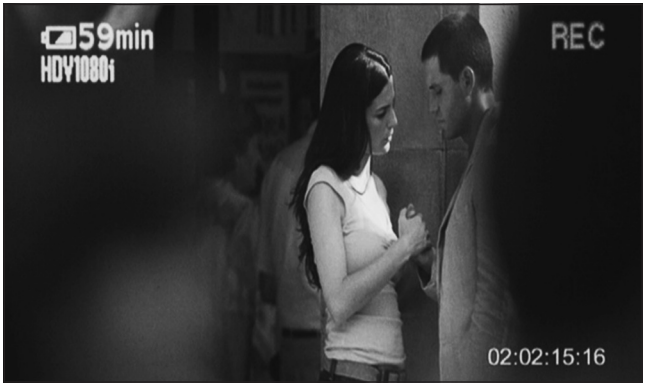


Abb. 3



Abb. 4

Über unterschiedliche optische Wahrnehmungen[45] werden folglich jeweils individuell-subjektive Konstruktionen von Wirklichkeit präsentiert; durch die Darbietung aller drei Versionen und vor allem durch die komplette akustische Übermittlung der Unterhaltung in der dritten Version werden die beiden anderen Versionen jeweils als die begrenzte Wahrnehmung eines je unzuverlässigen Beobachters entlarvt und mit der ›richtigen‹ Version korrigiert.

Für den Bereich der sensitiv-emotionalen Wahrnehmung wird beispielhaft die Szene direkt nach der zweiten Bombenexplosion aus der Version von Barnes angeführt.[46] Barnes liegt am Boden, kommt wieder zu sich und sieht sich um. Die verwackelte Handkamera und das unscharfe Bild simulieren seine Benommenheit und den taumelnden Gang, mit dem er aufsteht; in Bild- und Tonüberblendungen vermischen sich – in Überblendungen – das gegenwärtig Erlebte mit Erinnerungsbildern, womit in dieser Szene auch Barnes' mental-psychische Wahrnehmung auf die Leinwand übertragen wird. Ein anderes Beispiel wäre die vermittelte Wahrnehmung von Enrique, die über Bild und Ton seine Gedanken offenbart, nachdem er seine Freundin mit einem anderen Mann beobachtet hat.[47] Das Bild zeigt Enriques verwirrtes Gesicht, an das ein Bild mit Verónica und Javier in Sepia montiert ist, wobei die Farbgebung auf den Bereich der Erinnerung verweist. Über die Geräuschkulisse des gegenwärtigen Geschehens ist eine zweite Tonspur gelegt, die Dialogfetzen des Gesprächs zwischen den beiden wiedergibt. Hier wird deutlich, wie sowohl über die optische als auch über die akustische Perspektive Figureninneres vermittelt wird; der Zuschauer erfährt, was die Figur wahrnimmt und welchen Wissensstand sie hat.

4. Funktionen der Perspektivierungsstrategien in Vantage Point

Abgesehen davon, dass Erzählformen, die an Dominanz gegenüber der Geschichte gewinnen, immer auch auf das Erzählen und/oder das Medium[48] selbst verweisen, somit also selbstbezüglich sind, bewirken die Strategien des Erzählens in Vantage Point vor allem dreierlei.

45 Lediglich die dritte Szene (Version Attentäter) übermittelt die komplette Unterhaltung; die anderen beiden Szenen (Version Enrique und Version Lewis) zeigen das Gespräch jeweils aus der Ferne und folglich nur in Bildern und Gesprächsfetzen (Version Enrique).

46 17'55.

47 84'22.

48 So kann das Zurückspulen des Films am Ende jeder der Version als ein Hinweis auf das filmische Medium betrachtet werden.

Erstens wirkt die Aufteilung der Informationsvergabe maßgeblich an der *Spannungserzeugung* mit. Zunächst einmal wird das eingeschränkte Wissen nur einer Figur vermittelt. Dadurch ergeben sich viele Fragen, die im Laufe der weiteren ›informierteren‹ Versionen nach und nach geklärt werden. Beispielsweise ist zunächst unklar, aus welchem Fenster die Schüsse auf den Präsidenten abgefeuert wurden (Version Barnes), was erst durch die Videoaufzeichnung von Lewis, dann dadurch aufgelöst wird, dass die Perspektive der Attentäter eingenommen wird. Darüber hinaus wird zusätzlich Information zurückgehalten, indem das Bild jeweils in Erkenntnismomenten oder Wendepunkten eingefroren wird und die nächste Version beginnt, was die Spannung zusätzlich erhöht.

Zweitens schafft das Erzählen durch die vermittelten Wahrnehmungen, seien diese sinnlicher, emotionaler oder mentaler Art, *imaginative Nähe*[49] zur jeweiligen Figur. Dies wird vor allem in den Versionen von Barnes, Howard Lewis und Enrique deutlich. Dadurch, dass die Wahrnehmungsperspektive nicht fluktuierend, sondern wiederholt und jeweils gebündelt in einem Teilabschnitt des Films präsentiert und somit nicht durch die Blickwinkel anderer Figuren unterbrochen wird, ist die Konzentration auf die eine Wahrnehmungsperspektive höher, was auch die imaginative Nähe zur Figur steigert.

Drittens erreicht diese Erzählform die *Darstellung einer eindeutigen Wirklichkeit*, die sich aus den Teilwirklichkeiten von Einzelfiguren zusammensetzt. Filme wie Vantage Point sind also vor dem Hintergrund eines anderen Konzepts von Wirklichkeit verstehbar als Rashomon: Sie setzen zwar auch auf die subjektive Konstruktion von Wirklichkeit, was in der Analyse deutlich wurde. Es findet allerdings eine Bewertung der verschiedenen Wirklichkeitskonstruktionen als ›falsch‹ oder ›richtig‹ und damit eine Hierarchisierung statt; die ›falschen‹ Versionen werden durch eine ›richtige‹ entlarvt. Diese ›falschen‹ Wirklichkeitskonstruktionen gehören zwar ebenso zur Geschichte wie die ›richtigen‹, denn sie tragen zur Motivation der Figuren bei, sind für diese (zunächst) ›richtig‹ und machen ihre Handlungen verstehbar. Jedoch schließen die einzelnen Konstruktionen einander nicht aus, sondern existieren nebeneinander und werden von einer übergeordneten Instanz geordnet. Während in Rashomon offenbleibt, wie der Tod des Samurai herbeigeführt wurde, wird in Vantage Point durch die Gesamtschau aller Konstruktionen die Auflösung aller Widersprüche erreicht. Über die Vermittlungsebene, die alle Einzelkonstruktionen präsentiert, auf relevante Daten filtert und sortiert, wird ein Wahrheitsanspruch über das Vermittelte ge-

49 Zum Begriff und den verschiedenen Arten imaginativer Nähe zu fiktiven Figuren, siehe Eder, Jens: »Imaginative Nähe zu Figuren«. In: *montage AV* 15, 2006, H. 2, S. 135–160.

stellt. Es liegt keine Ohnmacht gegenüber den unterschiedlichen Versionen vor, sondern diese werden als subjektive Versionen vorgeführt und souverän orchestriert. Wirklichkeit kann somit als ein hierarchisches System von subjektiven Konstruktionen verstanden werden.

5. Ausblick

Im Rahmen dieses Beitrags kann nur kurz auf den Vergleich der analysierten Strategie einer wiederholten internen Perspektive, beispielsweise mit der fluktuierenden perspektivierten Vermittlung, eingegangen werden. Letztere sorgt ebenso für imaginative Nähe zu den Figuren und präsentiert die Wirklichkeit als Puzzle aus verschiedenen Teilkonstruktionen. Der Mehrwert der Vermittlung, welche die einzelnen Sichtweisen trennt, um sie sukzessive zu präsentieren, liegt nicht nur in der Spannungserzeugung, sondern auch darin, eine größere imaginative Nähe zu schaffen und die Parallelität der Teile zu betonen.[50]

In der Zusammenschau der verschiedenen Versionen nähert sich die Vermittlungsstrategie in Vantage Point einer Vermittlung über eine ›allwissende Instanz‹ an. Gegenüber der uneingeschränkten, nicht-perspektivierten Informationsvergabe mit objektiver Wahrnehmungsperspektive hat die wiederholte intern-perspektivierte Vermittlung den Vorteil, einerseits die Konstruktivität von Wirklichkeit, andererseits ihre eigene Souveränität zu betonen: Nur über das Vermittlungssystem – mag man hier eine übergeordnete Instanz erkennen oder nicht – wird die Informationsvergabe über das filmische Geschehen auf ausgewählte Figuren verteilt und dann zusammengeführt, zuletzt in der spektakulären Kamerafahrt, in der sich eine Art übergeordneter Instanz manifestiert. Ob der Film damit ein Beispiel oder Beleg für die Existenz einer solchen alle Fäden in der Hand haltenden Instanz ist, kann hier nicht weiter diskutiert werden, ließe sich aber an anderer Stelle erörtern.

50 Vgl. Smith, Murray: »Parallelen«. In: *montage AV* 15, 2006, H. 2, S. 85–94.

Christian Hißnauer

~~BILD~~ Die Stasi hat mitgeschossen!?

Eine Einleitung zur Aktualität der RAF im medialen Diskurs

Die Geschichte der *RAF* beginnt irgendwann zwischen dem 2. Juni 1967 (Tod Benno Ohnesorgs) und dem 14. Mai 1970 (Befreiung von Andreas Baader). Mit der Selbstauflösungserklärung vom 20. April 1998 endet die faktische Historie der Roten Armee Fraktion – zuende ist sie damit nicht. Im Gegenteil: In den letzten Jahren hat die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem Linksterrorismus der 1970er Jahre wieder deutlich an Schärfe gewonnen. Das zeigt insbesondere die hitzige Debatte um die Haftentlassung von Brigitte Mohnhaupt und das Gnadengesuch von Christian Klar. Werner Birkenmaier weist zurecht darauf hin, dass die Öffentlichkeit von ähnlichen Fällen in der Vergangenheit kaum Notiz nahm. Haftentlassungen und Begnadigungen waren oftmals bloße Randnotizen in der täglichen Nachrichtenflut:

> Erst jetzt, als Brigitte Mohnhaupt und Christian Klar freikommen sollten, schlugen die Wellen hoch. Das hatte nicht allein damit zu tun, dass sie zu den führenden Köpfen der RAF zählten und zu den mit Abstand härtesten Strafen verurteilt wurden, sondern vor allem damit, dass sie sozusagen die letzten Repräsentanten der Terroristen sind, von denen man noch Antworten einfordern kann. [1]

Die letzten zwei Jahre haben jedoch gezeigt, dass noch von anderer Seite Antworten eingefordert werden müssen: In Stammheim ist in deutlich größerem Umfang als bislang bekannt abgehört worden. Der Polizist, der Benno Ohnesorg erschoss, entpuppt sich als Stasi-Mitarbeiter. Die Ex-Terroristin Verena Becker hatte nicht näher geklärte Verbindungen zum bundesdeutschen Verfassungsschutz. Mögli-

1 Birkenmaier, Werner: »Das Bild der RAF-Opfer in der Berichterstattung«. In: Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hg.): *Die Opfer der RAF*. Karlsruhe: G. Braun 2009, S. 34–49, hier S. 36.

cherweise hat der Geheimdienst sie im Mordfall Buback sogar gedeckt. Innenminister Schäuble lehnt eine Offenlegung der Akten ab. – Ihr Schweigen brechen sollen nur die Ex-Terroristen.

Jenseits der faktischen Aufklärung historischer Tatbestände stellt sich die Frage nach dem gesellschaftlichen Umgang mit dem sozialen Phänomen *RAF*. Oliver Tolmein weist darauf hin, dass die Aktualisierung der *RAF* im öffentlichen Bewusstsein Konjunkturen unterliegt (zumindest wenn man sich an den Höhepunkten der medialen Aufmerksamkeit orientiert):

> Der Deutsche Herbst 1977 beschäftigt im Rhythmus der Jahrestage die Öffentlichkeit: 1987, 1997, 2002 und jetzt 2007. Jedes dieser Daten hatte einen anderen Schwerpunkt[2], denn nicht nur die Medien folgen dem Diktat, dass auch Erinnerung stets Neues präsentieren oder wenigstens ungewohnte Perspektiven eröffnen soll.[3]

Geschichte in Form medialer und/oder kultureller Erinnerung verändert sich fortwährend. Bspw. erleben wir seit 2008 eine neue Hochphase in der filmischen Auseinandersetzung mit dem RAF-Terrorismus. Dabei deutet sich nach der Entpolitisierung/Historisierung in den Jahren 1997 bis 2004 in den neuen Filmen wie Gott schützt die Liebenden (2008), Schattenwelt (2008/9) und Es kommt der Tag (2009) Individualisierung von Schuld, Gnade und Reue als Thema ab (während Mogadischu [2008], Der Baader-Meinhof Komplex [2008] oder Dutschke [2009] noch stärker der Historisierung folgt):

> Mit dem Streben nach dem Individuellen verbindet sich ohnehin die Frage nach Gnade und Reue, denn Gnade kann es nur für einen einzelnen Menschen geben, und bereuen kann auch nur der einzelne. Mit der Individualisierung tritt der deutsche Terrorismus in sein letztes Stadium ein. Was einmal politisch gemeint war, verwandelt sich zurück ins Persönliche.[4]

2 Ausführliche Analysen liegen zu diesem Aspekt allerdings bislang nicht vor. Die Auseinandersetzung mit der medialen Darstellung der RAF fokussiert in der Regel die 1970er Jahre.

3 Tolmein, Oliver: »Politisch motivierte Gewalt und die Schwierigkeit des Bereuens – die RAF, ihre Opfer und das Strafrecht«. In: Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hg.): *Die Opfer der RAF*, S. 85–102, hier S. 85.

4 Birkenmaier: »RAF-Oper«, S. 37.

Die vorliegenden Beiträge des Panel analysieren die *RAF* als mediales Phänomen. Cordia Baumann untersucht Darstellungstendenzen im fiktionalen Spielfilmen (1975–2008). Christian Hißnauer befasst sich mit der erinnerungskulturellen Repräsentation des so genannten *Deutschen Herbst* in dokumentarischen und semidokumentarischen Film- und Fernsehproduktionen seit 1978. Julia Kloppenburg analysiert am Beispiel der Debatte um Brigitte Mohnhaupt und Christian Klar im Jahr 2007, inwiefern Nachrichtenmagazine wie die Tagesthemen durch bestimmte Darstellungsweisen die Etablierung einer *moral panic* begünstigen können. Das verbindende Element der drei Artikel ist die Frage nach den geschichts- und erinnerungspolitischen Implikationen der medialen RAF-Repräsentation für die Gegenwart.

Cordia Baumann

Die gute/böse RAF – Darstellungstendenzen der RAF im Spielfilm

Zusammenfassung: Der jüngst immer wieder erhobene Vorwurf einer Mythologisierung der RAF wirft die Frage nach der Darstellung der RAF im Spielfilm auf. Filme sind prägend für das kollektive Gedächtnis – welches Bild der RAF vermitteln sie also? Anhand von Motiven, die sich an die RAF-Mythen anlehnen, kann man die Veränderungen in der Darstellung festmachen. Mit Blick auf frühe Filme wie Die verlorene Ehre der Katharina Blum (1975), Die bleierne Zeit (1981), Das zweite Erwachen der Christa Klages (1978), Kinder unseres Volkes (1983) und Stammheim (1986) sowie auf jüngere Filme wie Der demokratische Terrorist (1992), Die Stille nach dem Schuss (2000), Baader (2002), Der Baader-Meinhof-Komplex (2008) wird anhand bestimmter Motive der Frage nach den Veränderungen in der Darstellung nachgegangen.

»Die Auseinandersetzung mit dem Deutschen Herbst ist in eine neue Phase getreten. Aus der romantisierenden, weichzeichnenden ist sie in die rationale, kühle Phase übergegangen«[1], konstatierte am 18. September 2008 Philipp Holstein im Zusammenhang mit der Verfilmung des *Baader-Meinhof-Komplexes* in der *Rheinischen Post Düsseldorf*. Boris Herrmann hingegen sah die kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte ganz verschwinden, indem er feststellt: »Die Streitgespräche sind verstummt, der Entmythologisierungs-Mythos ist verpufft.«[2]

Wie in den letzten Jahren häufig, tauchten auch in diesem Zusammenhang die Begriffe *Mythos* und *Mythologisierung* auf, aufseiten der Angehörigen von RAF-Opfern wurde immer wieder gewarnt, die RAF nicht zu mythologisieren. Stellen also die neuesten Filme zur RAF verstärkt einen positiven Mythos dar?

Zwar heißt Mythos im ursprünglichen Sinne ›Rede‹ oder ›Erzählung‹, im Alltagsgebrauch wird der Begriff hingegen oft als ›Märchen‹ oder als Gegenteil von Wahrheit aufgefasst. Für das beschriebene Phänomen bietet sich jedoch ein My-

1 Holstein, Philipp: »Der kalte Blick auf den Terror«. In: *Rheinische Post Düsseldorf*, 18. September 2008.

2 Herrmann, Boris: »RAF-Film: Gescheitert an allen Fronten«. In: *Berliner Zeitung,* 9. Oktober 2008, S. 3.

thosbegriff an, wie ihn Roland Barthes definiert.[3] Für ihn ist ein »Mythos des Alltags« eine Aussage, Botschaft oder ein sekundäres semiotisches System, ein Zeichensystem. Nach Barthes kann alles Erinnerte Mythos sein, weil die Wirklichkeit immer rekonstruiert wird. Der Mythos geht nicht empirisch oder wissenschaftlich vor, sondern dramatisch,[4] er ist somit nicht Teil der Geschichtswissenschaft, sondern der Erinnerungskultur. Hier lässt sich die Verbindung zu Jan Assmann schlagen, der den Mythos als Teil des kollektiven Gedächtnisses versteht. Zugespitzt formuliert er sogar:

> Der Unterschied zwischen Mythos und Geschichte wird hier hinfällig. Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte. Man könnte auch sagen, daß im kulturellen Gedächtnis faktische Geschichte in erinnerte und damit in Mythos transformiert wird. [...] Durch Erinnerung wird Geschichte zum Mythos.[5]

Filme haben als Medium einen starken Einfluss auf die Wahrnehmung, weshalb für die Frage nach der Verortung der RAF im kollektiven bzw. kommunikativen Gedächtnis ein Blick auf die Darstellung der RAF im Film wichtig ist. Das Medium Film erreicht wesentlich größere Teile der Gesellschaft als z. B. wissenschaftliche Literatur. Außerdem prägen Filme als bildliche und tonliche Quelle stark emotional. Sie werden gar als ›Mythosmotoren‹ charakterisiert, weil sie »Geschichtspolitik [betreiben], da sie in ihrer narrativen Struktur einer Geschichtserzählung gleichen.«[6] Filme zeichnen also ein bestimmtes Bild, das in sich meistens relativ geschlossen ist. Außerdem ist es gerade die Wirkung der Bilder, das Gefühlsmäßige, die sogenannten ›weichen Faktoren‹, die für Historiker besonders schwierig zu interpretieren sind. Es stellt sich hier natürlich auch die Frage, für was Film überhaupt Quelle sein kann. Denn schließlich ist im Zuge von Der Baader-Meinhof-Komplex (2008) wieder deutlich geworden, dass die Frage der Authentizität eines Filmes bzw. der filmischen Inhalte gestellt wird, auch wenn es sich um einen Spielfilm handelt, der alleine aufgrund seines Genres,

3 Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964.

4 Vgl. Landwehr, Achim: *Die Erschaffung Venedigs. Raum, Bevölkerung, Mythos 1570–1750*. Paderborn u. a.: Schöningh 2007, S. 356 f.

5 Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 2005, S. 52.

6 Riederer, Günter: »Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung«. In: Gerhard Paul (Hg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Berlin: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 96–113, hier S. 101.

bzw. seines Film-Seins keine Authentizität im Sinne der Historizität bieten kann. Vielmehr lassen sich Filme zur RAF nutzen, um etwas über das Verständnis der RAF im jeweiligen Entstehungszeitraum des Filmes zu untersuchen.

Generell kann man feststellen, dass es wenige direkte Darstellungen der RAF bzw. der konkreten Geschichte der RAF im Spielfilm gibt. Zur direkten Geschichte der RAF, quasi im dokumentarischen Stil, gibt es nur die Filme Stammheim (1986) von Reinhard Hauff, der den Stammheim-Prozess zum Inhalt hat, Baader (2002) von Christopher Roth und Der Baader-Meinhof-Komplex von Uli Edel. Halbdokumentarisch angelegt zählt dazu auch Heinrich Breloers Todesspiel (1997). Alle anderen direkten Darstellungen sind Dokumentarfilme[7] oder Fernsehdokumentationen.[8]

Allerdings gibt es zahlreiche andere Spielfilme, in denen Terroristen dargestellt werden, oft als fiktive Figuren, manchmal aber auch sehr konkret an historische Personen angelehnt. Beispiele dafür sind Die bleierne Zeit (1981), basierend auf den Biografien von Gudrun Ensslin und ihre Schwester, oder Die Stille nach dem Schuss (1999), in der es einige direkte Anlehnungen an Inge Viett gibt.

Um den Zusammenhang zwischen der filmischen Darstellung und der ›Mythologisierung‹ der RAF herzustellen, werde ich einige Motive herausgreifen, die in Filmen zur RAF auftauchen und im Zusammenhang mit den ›Bestandteilen‹ des Mythos RAF stehen, also mit den polarisierenden Aspekten der Erinnerung, die großen Einfluss auf die Wahrnehmung der RAF hatten.

Theoretische Einordnung

Der Mythos RAF, oder, vereinfacht ausgedrückt, die Erinnerung an die RAF, die häufig an den Extrempositionen Glorifizierung und Dämonisierung angesiedelt ist, baut im Wesentlichen auf einigen wichtigen Elementen auf. Erstens auf den ›Personenmythen‹, die sich speziell um die Gründer der RAF ranken. Hier findet man Ulrike Meinhof als ›Stimme‹ der RAF und als ›Gefallenen Engel‹, Andreas Baader als Anführer, Dandy und Rebell, während Gudrun Ensslin und Horst Mahler als engagierte und glaubwürdige Linksintellektuelle wahrgenommen wurden. Im Grunde hängt der Personenmythos auch ganz allgemein an der Person des Terroristen, der für einige den Freiheitskämpfer verkörpert. Zweitens war

7 So z. B. Starbuck Holger Meins (2001), Black Box BRD (2001), Grosse Freiheit, Kleine Freiheit (2000), Andreas Baader – der Staatsfeind (2002).

8 Die Liste an Fernsehdokumentationen ist sehr umfangreich, sehr bekannt ist die fünfteilige Produktion Im Fadenkreuz (1997) oder Die RAF (2007) von Stefan Aust und Helmar Büchel.

der ›Mythos RAF‹ lange Zeit vom ›Mythos Stammheim‹ bestimmt, der jedoch hier nicht behandelt werden soll. Drittens lässt sich der ›Mythos Terrorismus‹[9] benennen. Er beinhaltet zum einen das spannende Moment des Abenteuers und der Romantik[10], zum anderen die Motivation der Terroristen für ihren Gang in den Untergrund. In Unterscheidung zu einfachen Kriminellen macht die Faszination des Terroristen aus, dass man die Motive in der linken Szene gut nachvollziehen konnte, d.h. dazu neigte, den Terroristen anfangs als Art Freiheitskämpfer zu verstehen. Ein Unterpunkt hierzu, den auch Hanno Balz in seiner Dissertation zur öffentlichen Debatte über die RAF in den 70er Jahren hervorhebt, ist die Rolle der Frauen bzw. das »Feindbild des ›bewaffneten Mädchen‹.«[11]

Zum Mythos RAF im Sinne einer Dämonisierung trugen vor allem die exekutiven und legislativen Maßnahmen, Reaktionen und Äußerungen vonseiten der Regierung und Opposition sowie Teile der Presse bei. Um die Stärke des Staates[12] zu demonstrieren, wurden nicht nur zahlreiche Gesetze geändert,[13] sondern auch auf verschiedenste Arten – unbewusst oder bewusst – versucht, die RAF zu dämonisieren. Hierzu kann auch der Umgang mit sogenannten ›Sympathisanten‹ und linksintellektuellen Kritikern gezählt werden.

Die gute/böse RAF – der Mythos im Film

Auf Basis dieser kurz angedeuteten Annahmen werde ich im Folgenden auf einige Motive bzw. Schemata eingehen. Zuerst soll kurz anhand einiger Filmbeispiele zur Darstellung Andreas Baaders gezeigt werden, wie Personen dargestellt werden. Dann soll unter dem Oberbegriff ›Mythos Terrorismus‹ die Frage behandelt

9 Vgl. auch Galli, Matteo (Hg.): *Mythos Terrorismus. Vom deutschen Herbst zum 11. September.* Heidelberg: Winter 2006.

10 Auf Terroristenseite verdeutlicht dies ein Zitat von Beate Sturm im Spiegel 1972: »Wir sind tatsächlich damals jede Woche schwimmen gegangen. Das war so spontan und naiv und romantisch, unheimlich romantisch.« (Sturm, Beate: »Man kann nur zurückbrüllen«. In: *Der Spiegel* 7/1972, S. 57–63, hier S. 57).

11 Balz, Hanno: *Von Terroristen, Sympathisanten und dem starken Staat. Die öffentliche Debatte über die RAF in den 70er Jahren.* Frankfurt a. M., New York: Campus 2008 (Kapitel 6).

12 Die Verwendung des Begriff ›Staat‹ ist immer schwierig, weil es keine Einheitlichkeit dabei gibt. Nach der Drei-Elementen-Lehre (Georg Jellinek) besteht der ›Staat‹ aus Staatsgebiet, Staatsvolk und Staatsmacht, was ein sehr umfassender Begriff ist. Ich verwende hier aus Mangel an einer einheitlichen Alternative den Begriff ›staatliche Seite‹; gemeint ist hier der Staat als Gegenüber der Gesellschaft, konkreter die Exekutive, es kann jedoch auch die Legislative darunter gegriffen werden, wenn es um legislative Entscheidungen und deren Output geht.

13 Zur sogenannten RAF-Gesetzgebung vgl. grundlegend Berlit, Uwe und Horst Dreier: »Die legislative Auseinandersetzung mit dem Terrorismus«. In: Fritz Sack, Heinz Steinert (Hg.): *Protest und Reaktion.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1984, S. 228–318.

werden, wie und ob die Motive für den Gang in den Untergrund aufgenommen werden und des Weiteren die filmische Darstellung der staatlichen Seite dargelegt werden. Die beiden letzten Punkte können auch unter der Frage der Opfer-Täter- bzw. Schuld-Unschuld-Perspektive betrachtet werden.

Andreas Baader

In Reinhard Hauffs Stammheim, das auf dem Drehbuch des RAF-Chronisten Stefan Aust basiert, wird Baader von Ulrich Tukur gespielt. Baader ist also groß, gut gebaut und blond.[14] Baader dominiert nicht nur die Gruppe der Terroristen, sondern auch den Gerichtssaal in den meisten Szenen, in denen er anwesend ist. Er erscheint souverän und stark, da es ihm immer wieder gelingt, den vorsitzenden Richter Prinzing mit einem süffisanten Grinsen vorzuführen. Er wirkt eloquent, beinahe rhetorisch geschult und in keiner Weise dumm, wenn auch nicht gerade sympathisch. Es wird ein Bild des charismatischen Anführers vermittelt. Dies wird durch die Kameraführung verstärkt: Gleich zu Anfang steht Baader im Zentrum des Bildes. Erst langsam fährt die Kamera im Laufe seiner ersten Äußerungen von ihm weg und nimmt die anderen in den Blick. Seine Äußerungen lassen sich durchaus als theoretisch oder politisch charakterisieren, dadurch lässt sich deutlich eine politische Motivation erkennen. Baader kritisiert nicht nur den Prozessverlauf und die Unzulänglichkeiten des Richters und des Prozesses, sondern wird in seiner Kritik auch anhand einiger Vorfälle bestätigt, was seine Glaubwürdigkeit stärkt.[15] Dieser Punkt geht allerdings schon über die Baader-Darstellung hinaus und reicht in die später aufgezeigte Rolle der staatlichen Seite hinein.

In Christopher Roths Baader (2002) sieht man einen ganz anderen Baader. Von Frank Giering dargestellt, unterscheidet er sich schon rein optisch von Hauffs Baader. Klein (1,70 m) und gedrungen wirkt er erst einmal wenig charismatisch. Dennoch dominiert auch er die Gruppe. Allerdings steht er nicht durch seine Eloquenz im Vordergrund, sondern durch seine Aggressivität. Zusätzlich ist der Film gespickt von sexuellen Anspielungen. Die meisten Frauen der Gruppe sind

14 Hier verfolgt Stammheim noch nicht den neuesten Trend, auch die Äußerlichkeiten bis aufs Letzte an die Personen anzugleichen wie Der Baader-Meinhof-Komplex. Allerdings hebt er die Authentizität auf andere Weise hervor, indem am Anfang eingeblendet wird, dass der Film auf wirklichen Texten und Ereignissen beruht. Verstärkt wird dieser Anspruch durch den Vorspann, in dem die Lebensdaten sowie jeweils ein Portraitfoto der vier Angeklagten in der Reihenfolge Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Ulrike Meinhof und Jan-Carl Raspe gezeigt werden.

15 Beispiele sind die letztendlich festgestellte Befangenheit des Richter Prinzings sowie die Abhöraffäre 1975/76.

fasziniert von Baader und fühlen sich stark zu ihm hingezogen. Ulrike Meinhof erscheint wie hypnotisiert von ihm, als sie ihm in den Untergrund ›folgt‹, Gudrun Ensslin wirkt ebenso gebannt, als sie ihn kennenlernt.[16] Karin Rubner, ein anderes Mitglied der Gruppe, wirkt groupiehaft verliebt, beißt sich auf die Lippe und grinst dümmlich, als sie ihn fragt: »Du bist der Baader?« Er: »Ich bin der Baader!« Sie: »Wow!«. Dabei wirkt Baader teilweise plump und unreflektiert, er hat kaum Interesse an theoretischen Hintergründen[17] und wird vorrangig als Kleinkrimineller dargestellt, der am liebsten Autos klaut. Am Ende stirbt er dann à la Bonnie-und-Clyde (entgegen den Tatsachen) im Kugelhagel der Polizei.[18]

Der Regisseur des Filmes, Christopher Roth, wollte explizit den Mythos Baader darstellen, quasi den Film drehen, den Baader selbst über sich gedreht hätte. Den Vorwurf der Romantisierung oder Mystifizierung Baaders musste Roth sich gerade deshalb gefallen lassen.

Im neuesten Film, dem Baader-Meinhof-Komplex von 2008, wird Baader von einem der bekanntesten deutschen Schauspieler gespielt. Moritz Bleibtreu ist ebenfalls nicht besonders groß (1,73 m), wirkt körperlich also wenig dominant. Auch in dieser Darstellung ist es nicht seine Intelligenz, durch die Baader auffällt, sondern seine Aggressivität. Er dominiert allein durch seine Lautstärke und Fäkalsprache, wirkt ansonsten schlicht und wenig reflektiert und meist auch noch lächerlich durch seine andauernden »Fotzen«-Sprüche. Auch während des Stammheimprozesses wird Baader nicht bei politischen oder theoretischen Äußerungen gezeigt, sondern meist aggressiv und laut.[19]

Interessant ist hier der Vergleich mit den gefundenen Originaltonbändern, die einen völlig anderen Eindruck der Stimmen hinterlassen: Ensslin, die in allen Filmen schrill und aggressiv wirkt, sprich mit einer ruhigen und angenehmen

16 Es scheint gerade seine Aggressivität und Kompromisslosigkeit, die sie anzieht. Vgl. Baader (2002), 9'11–9'33.

17 Als ihn seine damalige Freundin 1968 nach dem ›Puddingattentat‹ auf den US-Vizepräsidenten Hubert H. Humphrey im Gefängnis besucht, weiß er mit dem Namen Humphrey nichts anzufangen. Bei einer Gruppendiskussion hebt er sich dadurch hervor, dass er auf die Frage »können wir das mal ohne Polemik ausdiskutieren?« bemerkt: »Nichts ausdiskutieren: Das muss auf die Fresse geben.« (Ebd., 9'26–9'28).

18 Die Anlehnung an diverse Kino-Filme bestätigt Christopher Roth im Interview. Vgl. dazu das Interview auf der Universum-Film-DVD von 2003, 9'00–9'15. Zu Baaders Kriminalisierung vgl. auch Hißnauer, Christian: »RAF exploited. Terror-Spektakel zwischen Blutorgie und Schwulenporno«. In: *Testcard – Beiträge zur Popgeschichte* 16, 2007, S. 115–122, hier S. 116, oder Tacke, Alexandra: »Bilder von Baader. Leander Scholz *Rosenfest* & Christopher Roths *Baader*«. In: Inge Stephan und Alexandra Tacke (Hg.): *NachBilder der RAF*. Köln u. a.: Böhlau 2008.

19 Der Tagesanzeiger untertitelt ein Bild: »Vom grossspurigen Revoluzzer bleibt nur ein grossspuriger Hohlkopf übrig: Moritz Bleibtreu spielt Andreas Baader.« (Keller, Florian und Alexandra Kedves: »Auf der Achterbahn durch die RAF-Geschichte«. In: *Tages-Anzeiger,* 19. September 2008, S. 49).

Stimme Honoratiorenschwäbisch, während Meinhof, die in der Darstellung immer wieder in die Rolle des ›Opfers‹ rutscht, in langen, komplexen Sätzen mit fragwürdiger Logik spricht. Aber auch Raspe und besonders Baader äußern sich ruhig und relativ sachlich über komplexe Sachverhalte, auch in den Momenten, in denen sie Richter Prinzing angreifen.[20]

Vergleicht man die Darstellung Andreas Baaders in den drei Spielfilmen, die ihn als historische Person darstellen, fallen starke Differenzen auf. In Stammheim tritt Baader als dominanter, starker, kluger und cleverer Prozessteilnehmer auf, der klar denkt und redet. In Baader und Der Baader-Meinhof-Komplex wird er zwar auch als Anführer dargestellt, er wirkt jedoch dumm – weil theoretisch nicht bewandert –, aggressiv und hat die Rolle eines Kleinkrimineller mit sexueller Anziehungskraft inne. Deutlich wird eine Verschiebung vom eloquenten Anführer einer politischen (Terror-)Gruppe zu einem relativ unpolitischen, sexuell anziehenden Kriminellen. Dabei findet eine Art ›Entpolitisierung‹ Baaders statt. Indem man ihm seine Rolle als intellektueller Anführer streitig macht und ihn auf eine gewisse Weise ›entmythologisiert‹, entsteht ein neuer Mythos Baader: Baader als Rebell oder »Dandy des Bösen«[21]. Baader rutscht verstärkt in die Rolle eines Clydes aus der Bonnie-und-Clyde-Story. Abenteuer, Drogen und Spaß stehen im Vordergrund.

Die ›Motive‹ der Terroristen

In den frühen Filmen, die sich hauptsächlich kritisch mit den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen auseinandersetzen, tauchen immer wieder bestimmte Motive für einen Gang in den Untergrund auf, oder stehen sogar im Zentrum der Handlung.[22] Dabei wird häufig Verständnis für die unterschiedlichen Motive vermittelt (wenn auch nicht notwendigerweise für Gewalttaten), oder eine gene-

20 Vgl. Diewald-Kermanns Schlussfolgerung: »Wie hartnäckig sich gängige Vorstellungen halten – hier vor allem der schreienden und hysterischen Angeklagten einerseits, des karikierten Vorsitzenden Richters Theodor Prinzings andererseits–, hat der Kinofilm ›Der Baader-Meinhof-Komplex‹ von Bernd Eichinger und Uli Edel im Herbst 2008 erneut gezeigt.« [Diewald-Kermann, Gisela: »Die Rote Armee Fraktion im Original-Ton: Die Tonbandmitschnitte vom Stuttgarter Stammheim-Prozess«. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 5, 2008, H. 2 (http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Diewald-Kerkmann-2-2008 [9.12.2009]).

21 Wieland, Karin: »a.«. In: Jan Philipp Reemtsma et al. (Hg.): *Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF.* Hamburg: Hamburger Edition 2005, S. 51–99, hier S. 83.

22 Der Wunsch nach Veränderung der Gesellschaft bzw. der Wunsch – anders als die Elterngeneration zur NS-Zeit – zu Handel, statt den Missständen schweigend zuzusehen, die demütigende Behandlung durch Polizei und das Gefühl des Unvermögens, sich dagegen zu wehren, die einschränkende Gesetzgebung u.ä.

relle Hoffnung auf Änderung der Gesellschaft ausgedrückt. So sind bei Christa Klages in Das zweite Erwachen der Christa Klages (1978) persönlich-gesellschaftliche Gründe vorhanden. Sie raubt eine Bank aus, um ihren Kinderladen zu retten, dem keine Unterstützung zuteilwird.[23] Die Enttäuschung aufgrund erfolgloser Versuche, die Gesellschaft auf friedlichem Weg zu verändern, findet man auch in Die Kinder unseres Volkes (1982) von Stephan Rinser. Sehr deutlich wird in diesem Film vermittelt, dass die Protagonistin Kathrin an den Verhältnissen zugrunde geht. Ihr Radikalisierungsprozess – der den gesamten Film umfasst – ist geradezu unausweichlich aufgrund ihres hohen Gerechtigkeitssinns. Der Zuschauer mag zwar nicht ihren Gang in den Untergrund nachvollziehen können, aber Verständnis für ihre Motivation und ihre Enttäuschung impliziert der Film eindeutig. Moralisch legitimiert wird ihre Haltung auch durch historische Vergleiche. In ihrer Schulzeit wehrt sie sich vergeblich gegen die Aussagen ihres Geschichtslehrers, Deutschland habe den Ersten Weltkrieg aus Notwehr begonnen. Während ihrer Studienzeit werden sie und eine Freundin im Rahmen der Kinderladen-Räumung mit NS-Vokabular konfrontiert (›vergasen‹), außerdem versucht ihr Onkel sie mithilfe eines Freundes zu beeinflussen, der als legitimer Gesprächspartner dadurch charakterisiert wird, dass er selbst im Widerstand gegen den Nationalsozialismus aktiv war.

Auch in den Filmen Die verlorene Ehre der Katharina Blum (1975), Mutter Küsters Fahrt zum Himmel (1976), Messer im Kopf (1978) und Deutschland im Herbst (1978) tauchen meist einer oder mehrere der folgenden Aspekte auf: Die Kriminalisierung der Linken im Allgemeinen, das Ohnmachtsgefühl gegenüber dem übermächtigen Staat oder der Presse und ein Gefühl der Angst oder Verfolgungsangst.

Seit den 1990er Jahren gehen nur noch Dokumentarfilme ausführlich auf diese Motive für den Gang in den Untergrund ein, und dann mit einem sehr persönlichen Blick auf Einzelpersonen des Terrorismus: Holger Meins in Starbuck Holger Meins (2001), Inge Viett in Grosse Freiheit, kleine Freiheit (2000) oder Wolfgang Grams in Black Box BRD (2001). Ansonsten werden die politisch-gesellschaftlichen Motive weitgehend ausgeblendet. Es ist eine Entpolitisierung und eine Personalisierung zu beobachten. Die staatliche Seite wird immer weniger als Mitverantwortlicher aufgefasst, sondern stärker im Sinne des starken

23 Ihre Handlungen werden auch dadurch deutlich entschuldigt, dass die einzige Zeugin, die sie erkennen könnte, bei der Gegenüberstellung in der letzten Szene absichtlich behauptet, Christa Klages sei nicht die gesuchte Bankräuberin.

Staates oder Sieger gezeichnet.[24] Es setzt sich zunehmend eine ›offizielle‹ Version[25] der RAF-Geschichte durch, wie sie in Breloers Todesspiel am deutlichsten dargelegt wird.

Oft wird nicht nur die Motivation der Terroristen vernachlässigt, sondern die Terroristen im Allgemeinen als unreflektiert gekennzeichnet. Bei weiblichen Terroristen taucht verstärkt das Motiv ›Liebe‹ für den Gang in den Untergrund auf.[26] Rita, die Hauptfigur in Die Stille nach dem Schuss, ist »einfach nur verknallt« in Andi gewesen.[27]

Einige Filme kommen völlig ohne die Motivation der Terroristen aus, wie Die Innere Sicherheit (2000). Das Terroristenpaar Clara und Hans kehrt in einer Notsituation mit ihrer Tochter Jeanne nach Jahren im Ausland zurück nach Deutschland. Dort wollen Sie allerdings nur die letzten Planungen vollenden, um endlich völlig auszuwandern bzw. unterzutauchen. Zwar spielt die Vergangenheit insofern eine Rolle, dass die Familie in der Illegalität lebt, aber ihre Motivation, politische Hintergründe oder Ähnliches bleiben völlig im Unklaren. Eigentlich spielen das Mädchen Jeanne und sein Wunsch nach einem normalen Leben die Hauptrolle. Zwar sieht Jeanne den KZ-Dokumentarfilm Nuit et brouillard (Nacht und Nebel, 1955), der auch schon in Trottas Die bleierne Zeit eingespielt wird, allerdings hat er hier keine Bedeutung für die Entwicklung des Filmes oder den weiteren Lebensweg von Jeanne. Während bei Trotta der Film einen starken Einfluss auf die Entwicklung der Schwestern hin zu politisch und gesellschaftskritisch denkenden und handelnden Frauen hat, fehlt dieser Einfluss in Die Innere Sicherheit. Der Inhalt des Filmes spielt keine Rolle.

24 Vgl. dazu auch den Beitrag von Christian Hißnauer in diesem Band sowie Hißnauer, Christian: »Von der Entmythologisierung zum neuen Mythos: Die Entpolitisierung der RAF im medialen Diskurs«. In: *Testcard – Beiträge zur Popgeschichte* 18, 2009, S. 165–171.

25 ›Offizielle‹-Version meint eine Darstellung, die in etwa dem entspricht, was von offizieller Seite, also z. B. von Vertretern der Regierung, Opposition oder staatlicher Organe, gerne und verstärkt kommuniziert wurde und wird. Das heißt aber nicht, dass nicht auch andere Darstellungsweisen möglich wären oder stattfinden. Als dominante Erinnerungsalternative kann diese Version somit aber verstärkt die ›Erinnerung‹ an die RAF beeinflussen und das kulturelle Gedächtnis stark formen.

26 Dies entspricht dem traditionellen Frauenbild und der Pressedarstellung der 1970er Jahre, jedoch nicht den Beweggründen der Terroristinnen selbst. Vgl. hierzu Terhoeven, Petra: »›Der Tod und das Mädchen‹. Linksterroristen im Visier der italienischen und deutschen Öffentlichkeit«. In: Ute Schneider, Lutz Raphael (Hg.): *Dimensionen der Moderne. Festschrift für Christof Dippel.* Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2008, S. 437–456. Viett, Inge: *Nie war ich furchtloser. Autobiografie.* Hamburg: Ed. Nautilus 1996.

27 Die Stille nach dem Schuss (1999), 6'16. Auf die besondere Rolle von Frauen in der Darstellung muss gesondert eingegangen werden. Vgl. hierzu Hißnauer, Christian: »Politik der Angst. Terroristische Kommunikationsstrategien im Film«. In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*. St. Augustin: Gardez 2002, S. 248–270.

Im Der Baader Meinhof Komplex wird den Hintergründen ein gewisser Rahmen eingeräumt, allerdings nur relativ schlagwortartig mit Bildern von der Erschießung Benno Ohnesorgs, Demonstrationen oder Bombenabwürfen auf Vietnam, aber auch der Ermordung Martin Luther Kings und Robert Kennedys. Der Nachgeborene braucht Kenntnisse über die Zeit, um die Bilder richtig einordnen zu können, selbst Zeitzeugen, die sich an die Ereignisse erinnern, finden nur eine Aneinanderreihung von Bildern des kollektiven Gedächtnisses vor. Eichinger nennt das »Fetzendramaturgie«.[28] Den RAF-Terroristen wird – mit Ausnahme Ulrike Meinhofs – keinerlei Entwicklung zugestanden, am allerwenigsten Andreas Baader.

Darstellung der staatlichen Seite

Gleichzeitig mit der eben ausgeführten Motivation der Terroristen ändert sich auch die Sicht auf die Rolle des Staates. Diese beiden Aspekte sind eng miteinander verknüpft: In frühen Filmen werden die gesellschaftlichen Umstände und Missstände in den Blick genommen und dadurch häufig auch Kritik an der staatlichen Seite geübt. Den gesellschaftlichen Strukturen und Hierarchien wird ebenso wie dem repressiven Staat und seiner Polizeimacht eine Mitverantwortung an der Radikalisierung einiger Linksalternativer bis zum Terrorismus gegeben. Es wird aufgezeigt, dass die Protagonisten keine andere Möglichkeit mehr sahen, als kriminell zu werden um ihre – im Allgemeinen als gerecht empfundenen – Ziele zu erreichen. Schon Katharina Blum wird in Die verlorene Ehre der Katharina Blum durch gesellschaftliche Zwänge ins Abseits gedrängt und als Terrorbraut verleumdet. Dies führt so weit, dass sie keine andere Möglichkeit sieht, als den Journalisten zu erschießen, dem sie ihre öffentliche Schmähung ebenso wie den Tod ihrer Mutter zu verdanken hat.[29] Der Zuschauer muss dies als gerechtfertigte oder zumindest verständliche Reaktion auf die Zerstörung ihres Lebens sehen. Die staatliche Seite hat ihr keinerlei Chance gegeben einen anderen Weg zu gehen, vielmehr hat die Polizei dem Journalisten noch Fotomaterial für seinen Artikel geliefert. Ähnliche Ohnmachtsgefühle gegenüber der staatlichen Seite vermitteln die oben genannten Filme Mutter Küsters Fahrt zum Himmel, Deutschland im Herbst oder auch Messer im Kopf.

28 Keller/Kedves, »Achterbahn«, S. 49. Keller/Kedves kritisieren diese Herangehensweise: »Weniger nett gesagt: Er glaubt, eine Dramaturgie gar nicht nötig zu haben, weil er dem Sog der historischen Ereignisse blind vertraut.«

29 Dass er sie in diesem Moment sexuell bedrängt, rechtfertigt ihr Handeln umso mehr.

Die Darstellung der staatlichen Seite hat sich in den meisten neueren Filmen deutlich geändert. Es wird – eventuell in Kenntnis der RAF-Auflösung und der Umbewertung des Terrorismus spätestens seit 9/11 – vermittelt, dass der Staat immer gewinnt und der Terrorismus keine Chance hat. Das heißt nicht, dass die staatliche Seite durchweg positiv gezeichnet wird, aber sie siegt zu Recht, ihre Mittel werden kaum angezweifelt. In Den demokratiske terroristen (Der demokratische Terrorist, 1992) werden am Ende alle Terroristen erschossen, die Geschichte der RAF scheint somit abgeschlossen. Die Motive der Terroristen bleiben unklar, ihnen gelingt es kaum, sich vor dem eingeschleusten Agenten zu rechtfertigen.[30] Am Ende von Die Innere Sicherheit drängt der unsichtbare ›Staat‹ die terroristische Familie mit schwarzen Limousinen von der Straße ab, die Eltern Jeannes sterben wohl. In Baader von Christopher Roth spielt Herold den heldenhaft-klugen BKA-Kopf, der am Ende nicht verhindern kann, dass Baader im Kugelhagel der Polizei stirbt. Auch in Der Baader-Meinhof-Komplex verkörpert ausschließlich Horst Herold die staatliche Seite. Im Gegensatz zu den schießwütigen Terroristen bleibt die staatliche Seite souverän und schießt nur in Notwehr. Ungereimtheiten, welche die staatliche Seite diskreditieren könnten, werden nur in wenigen Fällen gezeigt. Es wird kein einziger V-Mann erwähnt, die Panne bei der Schleyer-Entführung kommt ebenso wenig vor wie die Abhöraffäre von Stammheim. Fehler der staatlichen Seite werden nur dann erwähnt, wenn sie die ›offizielle‹ Version unterstützen: So wird darauf hingewiesen, dass die RAF-Häftlinge in Stammheim das Privileg hatten, dass Männer und Frauen gemeinsam untergebracht waren. Nach Meinhofs Tod durften sie sich gar andere Terroristen nach Stammheim wünschen. Dies zeigt zwar Fehler von offizieller Seite auf, bestätigt aber implizit auch die These, dass die Anschläge von 1977 direkt aus dem Gefängnis initiiert wurden (was wiederum die Kontaktsperre im Herbst 1977 rechtfertigt).

Obwohl die hohe Authentizität des Filmes stets betont wurde, lässt er einige Aspekte einfach weg: Weder wird Otto Schily am Grab von Holger Meins gezeigt noch im Gerichtssaal.[31] Auch die Drogensucht des heutigen Kronzeugen der

30 Der eingeschleuste Agent Hamilton demaskiert nicht nur ihre Fähigkeiten, indem er ihnen als Gruppe alleine ihre Waffen abnimmt und somit seine Überlegenheit demonstriert, sondern auch ihre Motive. Auf seine Nachfrage geben sie als Ziel ihrer Anschläge die Befreiung ihrer Genossen an (31'25), auf Hamiltons Kritik nach einem Banküberfall, bei dem es einen Toten gab, reagiert eine der Terroristen schroff mit dem Hinweis, es sei immer notwendig, Bullen zu erschießen, das sei die Regel Nr. 1 (36'50–38'00).

31 Es äußert sich überhaupt kein Anwalt, womit die ganze Auseinandersetzung um die Anwälte und ihr Verhältnis zu den Gefangenen sowie ihre Kriminalisierung von staatlicher Seite wegfällt. Vgl. Requate, Jörg: »›Terroristenanwälte‹ und Rechtsstaat: Zur Auseinandersetzung um die Rolle der Verteidiger in

zweiten Generation, Peter-Jürgen Boock, wird nicht erwähnt. Dieser kommt ganz im Gegenteil gut weg, darf zu Ensslin in die Badewanne steigen und mit Mohnhaupt die einzige Sexszene des Films darbieten. Auch wird nicht gezeigt, dass die Waffe Baaders im Plattenspieler versteckt war, den er später wiederbekam, auch nicht, dass die späteren Selbstmörder mehrmals die Zelle wechseln mussten, um am Ende zufällig wieder in den Zellen zu landen, in denen die Waffen lagen. Die von Aust 2007 und früher aufgeworfenen Fragen bezüglich der Möglichkeiten, die RAF abzuhören, wird nicht erwähnt – ebenso wenig die längst bekannte Abhöraffäre von Stammheim 1975/76.[32]

Zusammenfassung und Schlussfolgerung

Die Art der Filmbilder, welche die Erinnerung an die RAF prägen, hat sich im Laufe der 30jährigen RAF-Darstellung im Spielfilm deutlich verändert. Die Tendenzen, die sich durch die aufgezeigten Entwicklungen zeigen lassen, sind Folgende:

Die Personendarstellung hat sich geändert. Tendenziell werden aus den mythischen Freiheitskämpfern aggressive Kriminelle. Am konkreten Beispiel Andreas Baaders wurde dies deutlich: Hier verstärkt sich der »Clyde«-Aspekt, Baader wird zum Abenteurer, zum romantisierten Ganoven.

Bezüglich der Motive für den Gang in den Untergrund müssen solche Darstellungen, welche kritisch die gesellschaftlichen Strukturen hinterfragen und nach gesellschaftlicher, politischer sowie staatlicher Mitverantwortung fragen, Darstellungen weichen, in denen für solche Frage kein Platz mehr ist. Sie spielen im wahrsten Sinne des Wortes keine Rolle mehr. Aus den guten Freiheitskämpfern für eine bessere Gesellschaft werden böse Kriminelle, die der (guten) Gesellschaft gegenüberstehen.

Die Darstellung der staatlichen Seite wandelt sich grundlegend: Während in den 1970er und 1980er Jahren noch eindeutig einige Reaktionen der staatlichen Exekutive (wie z. B. die Verschärfung der Gesetzgebung und der polizeilichen

den Terroristenverfahren der 1970er Jahre«. In: Klaus Weinhauer et al. (Hg): *Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren.* Frankfurt a. M., New York: Campus 2006, S. 271–299.

32 1977 wurde bekannt, dass in den Jahren 1975 und 1976 in zwei Fällen die Gespräche der Inhaftierten mit ihren Anwälten abgehört worden waren. Begründung war der ›übergesetzliche Notstand‹. Vgl. Aust, Stefan: *Der Baader-Meinhof-Komplex.* München: Goldmann 2008.

Präsenz) als Schwäche der Demokratie kritisiert wurden, ist heute die Darstellung der staatlichen Seite als Sieger über die Gefahr des Terrorismus durch die RAF überdeutlich.

Die Frage ist nun, womit sich das erklären lässt. Unter filmischen Aspekten lässt sich die Entwicklung weg vom neuen deutschen Film der 1970er Jahre fassen. Das Produzieren eines kommerziell erfolgreichen Films steht heute im Vordergrund, gerade weil die Filmfinanzierung so heikel ist. Zusätzlich lässt sich anmerken, dass Filme eine Dramaturgie brauchen, die zur Personalisierung und Entpolitisierung neigt; die vom Terrorismus gebotenen Abenteuergeschichten bieten sich ebenso wie die Liebesgeschichte im Falle Baaders und Ensslins als Spielfilmplot geradezu an.

Unter historischen Aspekten ließe sich feststellen, dass es seit den 1980er Jahren nicht nur im Film eine Tendenz zur Entpolitisierung gibt. Mit der konservativen Wende unter Kohl bestand kaum noch Interesse an den politisierten Themen der 1968er. In den letzten Jahren setzt sich verstärkt eine offiziell-staatliche Version der Geschichte der RAF als Erfolgsgeschichte durch. Nach 1977 gab es keine Flugzeugentführung mehr zur Freipressung Inhaftierter, ebenso wenig eine politisch motivierte Entführung eines Großindustriellen oder Politikers. Seitdem sich die RAF 1998 aufgelöst hat, scheint sich die harte Haltung der staatlichen Seite ebenso wie ihre Gesetzgebung als erfolgreich erwiesen zu haben; gegen den sogenannten Radikalenerlass der 1970er Jahre oder die verschärfte Gesetzgebung gibt es heute keine nennenswerten Proteste mehr.

Erste Erklärungen liefert der Blick auf die Diskussion zur Inneren Sicherheit seit 2001. Hier zeigt sich, dass in den letzten Jahren mit denselben Argumenten wie in den 1970er Jahren noch härtere Gesetze durchgebracht wurden. Legitimität erhält der Prozess der Verschärfung der Gesetzgebung auch durch Personen wie Otto Schily, dem ehemaligen Ankläger der RAF-Gesetzgebung, der nun als Vertreter der ›Inneren Sicherheit‹ die Verschärfung der Sicherheitsgesetze fordert.[33]

Heute ist es zumindest im Film, der starke Prägekraft für das kollektive Gedächtnis besitzt, gelungen, die Darstellung der RAF-Aktivisten als normale Kriminelle durchzusetzen. Die politische Motivation wird vernachlässigt, womit aber auch ein nicht unwichtiger Teil der historischen Einbettung verloren geht. Schon

33 Zwar mag ein Unterschied bestehen zwischen den Terroranschlägen ›von außen‹, die einen Krieg implizieren, und den RAF-Anschlägen aus der Gesellschaft heraus, jedoch wurde die Auseinandersetzung der 1970er Jahre nicht nur von RAF-Seite als Krieg interpretiert. Vgl. Musolff, Andreas: *Krieg gegen die Öffentlichkeit. Terrorismus und öffentlicher Sprachgebrauch.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

in den 1970er Jahren betonte die staatliche Seite, sie wolle die RAF-Häftlinge nicht als politische Gefangene behandeln (obwohl sie spezielle Haftbedingungen genossen und eigens Gesetze zur Terrorismusbekämpfung erlassen wurden; ›normale‹ Kriminelle wurden anders behandelt). Heute hat sich diese ›offizielle‹ Version in den Spielfilmen zur RAF und zum Terrorismus erfolgreich durchgesetzt. Warum dies der Fall ist, bedarf weiterer Untersuchungen.

Christian Hißnauer

Die politische Ästhetik der RAF:

Helden-Rhetorik und *Endkampf-Mythos* in der film- und fernsehspezifischen Erinnerung an den »Deutschen Herbst«

Zusammenfassung: Erinnerungskultur ist wesentlich an Stichtage gebunden. Den Taten und Opfern des bundesdeutschen Linksterrorismus wird vor allem rund um die Jahrestage des sogenannten *Deutschen Herbst* gedacht. Das hat geschichtspolitische Konsequenzen, die im vorliegenden Beitrag erörtert werden. Insbesondere die film- und fernsehspezifische »Erinnerung« an die RAF ist dabei von zwei Narrativen geprägt, die sich in einer *Helden-Rhetorik* und einem *Endkampf-Mythos* verfestigt haben. Die politische Ästhetik der RAF zeigt sich dabei als eine Entpolitisierung, die in sich wiederum politisch relevant ist. – Der vorliegende Beitrag bezieht sich auf Filme, Doku-Dramen und Dokumentationen zum *Deutschen Herbst*, die als Bestandteile hegemonialer Erinnerungskultur begriffen werden können.

»Hört auf sie so zu sehen, wie sie nicht waren!« titelte der *Spiegel* anlässlich des bevorstehenden Kinostarts von Uli Edels Der Baader-Meinhof-Komplex (2008).[1] In der Debatte um den Film verweist der *Spiegel* explizit darauf, dass der Film den »Mythos RAF« zerstören könne – so wie es Heinrich Breloer bereits 1997 von seinem Todesspiel behauptete.[2] In beiden Fällen wird die geschichts*bildende* Funktion von Filmen hervorgehoben,[3] die sich (auch) daran festmacht, dass historische Spielfilme oder Doku-Dramen im Schauspiel bzw. in

1 Ich beziehe mich auf das Titelblatt von *Der Spiegel* 37/2008.

2 Heinrich Breloer äußert sich dazu z. B. 1997 in einem *Focus*-Interview: »So mancher aus der Abteilung ›klammheimliche Freude‹, der noch in einer Interpretationsruine der siebziger Jahre haust, könnte sich angesichts dieses Films vielleicht von seinen Mythen und seinem persönlichen RAF-Hausaltärchen verabschieden« (Breloer, Heinrich und Michael Handwerk: »Rettung wäre möglich gewesen«. In: *Focus* 26/1997 (zit. nach: http://www.focus.de/kultur/medien/medien-rettung-waere-moeglich-gewesen_aid_163321.html [3.12.2009]).

3 Vgl. auch den Beitrag von Cordia Baumann in diesem Band.

den *re-enactments* die Bilder zeigen können, die es bislang nicht gab.[4] Abgesehen davon, dass es Bilder als *Chiffren* für diese Taten bzw. den Terrorismus der RAF gibt (der zerbombte Mercedes von Alfred Herrhausen, das Bild des entführten Schleyers etc.), schreibt Dirk Kurbjuweit im besagten *Spiegel*:

> Bislang gibt es sehr viele Worte zur RAF, aber noch nicht die Bilder von den Taten. Hier setzt Bernd Eichinger an. »Die Menschen zeigen sich über die Tat, die sie tun«, sagt er. »Entscheidend ist, dass sie es tun, nicht, warum sie es tun.« Und so hat er vor allem einen Film über die Taten gemacht. […] So entstehen Bilder, die gefehlt haben. Heinrich Breloer hat den Überfall [auf Schleyer, C.H.] im Doku-Drama ›Todesspiel‹ auch gezeigt, aber eben aus größerer Distanz, mit Schonung für den Betrachter und ohne die Morde an Buback und Ponto. Diese Schonung gibt es im ›Baader-Meinhof-Komplex‹ nicht, im hinteren Teil ist der Film vor allem Gemetzel, und das ist sein Verdienst.[5]

Zum Baader-Meinhof-Komplex gehört aber mehr als das »Gemetzel«, dem man sich im Kino wahlweise verbrämt fasziniert hingeben oder es visuell erleiden kann. Völlig ausgeblendet wird dabei die Frage, *wie* mit den Bildern Geschichte geschrieben wird.

4 Ich verwende den Begriff Doku-Drama in einem engen Begriffsverständnis. Das Doku-Drama hat die »authentische, akribisch recherchierte Geschichte als Grundlage« (Brauburger, Stefan: »Doku-Drama«. In: Martin Ordolff: *Fernsehjournalismus.* Konstanz: UVK 2005, S. 311–324, hier S. 316). Es wird als eine hybride, semi-dokumentarische Form verstanden, in der dokumentarische (Archivaufnahmen und vor allem Interviews) und fiktionale Anteile (*re-enactments*) kombiniert und in erzählender Form präsentiert werden: »Charakteristisch für das Doku-Drama ist, dass beide Elemente *gleichberechtigt* sind, also weder das Dokumentarische die Spielszenen nur nachträglich belegt, noch umgekehrt die Spielszenen die Dokumente bloß illustrieren. Dabei müssen dokumentarische und fiktionale Anteile im Umfang nicht gleichermaßen verteilt sein. […] Es kommt vielmehr auf die Verbindung an, die sie miteinander eingehen« (Wolf, Fritz: *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Expertise des Adolf Grimme Instituts im Auftrag der Landesanstalt für Medien NRW, der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW, des Südwestrundfunks und des ZDF.* Düsseldorf 2003, S. 98; Herv. C.H.). Zur Diskussion um den Begriff siehe auch Ebbrecht, Tobias und Matthias Steinle: »Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive«. In: *MEDIENwissenschaft*, 2008, H. 3, S. 250–256 und Hißnauer, Christian: »Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive«. In: *MEDIENwissenschaft*, 2008, H. 3, S. 256–265.

5 Kurbjuweit, Dirk: »Bilder der Barbarei«. In: *Der Spiegel* 37/2008, S. 42–48, hier S. 47 f.

Den Bildern des »Gemetzels« wird eine deutlich stärkere Kraft zugesprochen als den Worten – also vor allem den Büchern und Artikeln – über die RAF. Susan Sontag hebt hervor: »Erinnern bedeutet immer weniger, sich auf eine Geschichte zu besinnen, und immer mehr, ein Bild aufrufen zu können.«[6] Bilder sind für die Erinnerungskultur einer Gesellschaft besonders wichtig. Sontag betont daher die Bedeutung von Fotos für das kollektive Gedächtnis:

> Fotos, die jeder erkennt, sind heute ein wesentlicher Bestandteil dessen, worüber sich Gesellschaften Gedanken machen oder worüber sie nachzudenken sich vornehmen. Solche Gedanken nennt man gern ›Erinnerungen‹, aber auf längerer Sicht ist das eine Fiktion. Strenggenommen gibt es kein kollektives Gedächtnis [...]. Was man als kollektives Gedächtnis bezeichnet, ist kein Erinnern, sondern ein Sicheinigen – darauf, daß *dieses* wichtig sei, daß sich eine Geschichte so und nicht anders zugetragen habe, samt den Bildern, mit deren Hilfe die Geschichte in unseren Köpfen befestigt wird.[7]

Ein solches *Sicheinigen* wird gerade auch durch Kino- und Fernsehfilme oder Dokumentationen geleistet – als *permanenter* gesellschaftlicher Prozess des Aushandelns. Daher kann man sie als kulturelle Selbstvergewisserungen verstehen. – Die medial vermittelten Geschichts*bilder* und die entsprechenden bzw. begleitenden Diskurse repräsentieren somit unser Wissen von Geschichte – teilweise losgelöst von den tatsächlichen Ereignissen. Dabei formen mittlerweile Geschichtsdokumentationen und historische Spielfilme wie Der Baader-Meinhof-Komplex die Geschichtsbilder der Gesellschaft deutlich mehr als die Historiker.

Stichtage werden im Rahmen eines »historischen Eventfernsehens«[8] zum Teil regelrecht inszeniert. Ihnen kommt daher in der Erinnerungskultur eine besondere Bedeutung zu. (Zeit-)Geschichtliche Ereignisse werden so als erinnerungswert und für die eigene Geschichte bzw. das Geschichtsbewusstsein bedeutsam konstruiert. – Die Inszenierung von Fernseh-Events hat dabei in den vergangenen fünfzehn Jahren aufgrund der stärkeren Konkurrenzsituation und der Marktorientierung der großen Sendeanstalten – gerade auch der öffentlich-rechtlichen – deutlich zugenommen. Dies hat – auch – ökonomische Gründe: Zum einen muss eine möglichst hohe Einschaltquote den betriebenen Aufwand recht-

6 Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten.* München, Wien: Hanser 2003, S. 104.
7 Ebd, S. 99 f.; Herv. i. Orig.
8 Vgl. Ebbrecht/Steinle: »Dokudrama«.

fertigen bzw. bei den privatwirtschaftlich organisierten Sendern die Produktion über die Werbepreise refinanzieren. Zum anderen ermöglichen die begleitenden Sendungen – das zeigen z. B. die Wiederholung älterer Sendungen in den Haupt- oder Spartenprogrammen – eine kostengünstige dabei aber inhaltlich motivierte Programmierung. Stichtage kaschieren so Programmfüller – das gilt (bislang) vor allem für die öffentlich-rechtlichen Programme. Gleichzeitig hofft man, dass der (erwartete) Erfolg der als Ereignis inszenierten Produktionen auf die Wiederholungen und die Dokumentationen abstrahlt.

Die Verschränkung von spielfilmhafter Aufarbeitung (zeit-)historischer Themen und nachfolgender Dokumentation der Ereignisse ist dabei zu einem Spezifikum televisionärer Erinnerungskultur geworden. *Event-Movies* vermitteln den Zeitkolorit in einer melodramatisch hoch aufgeladenen und zum Teil fiktiven Geschichte (z. B. Dresden [2006], Die Luftbrücke – Nur der Himmel war frei [2005], Das Wunder von Lengede [2003]). Die folgende Dokumentation soll den Film dann zum einen nachträglich und zusätzlich authentifizieren. Zum anderen soll sie aber auch die historischen Fakten, die in den Filmen zum Teil nur marginal eine Rolle spielen, nachliefern. Hier wird deutlich, dass eine solche Erinnerungskultur vor allem eine hoch emotionale bzw. hoch moralisch aufgeladene Erinnerung evozieren will.

In dem hier betrachteten Kontext kann man die Medienarchive, die oftmals zur Grundlage neuer Medienproduktionen werden, durchaus als eine Form des kollektiven – oder auch kulturellen – Gedächtnisses verstehen. Doch sie speichern keine Erinnerung. Vielmehr existiert das kollektive Gedächtnis »in zwei Modi, nämlich in der Potentialität des in Archiven, Bildern und Handlungsmustern gespeicherten Wissens und als Aktualität, also in dem, was aus diesem unermesslichen Bestand *nach Maßgaben von Gegenwartsinteressen* verwendet wird.«[9] Während das Medienarchiv im engeren Sinne das Gedächtnis, also der Speicherplatz für Wissen ist, ist die kollektive Erinnerung oder das kollektive Wissen die Aktualisierung des Wissens oder der gespeicherten Geschichtsbilder – mit samt allen Um- und Neudeutungen.[10] Solche Um- und Neudeutungen gibt es dabei ebenso in der medial vermittelten, der individuellen wie in der tradierten Fami-

9 Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung.* München: Beck 2005, S. 14; Herv. C.H.

10 Reinhardt, Jan D. und Michael Jäckel: »Massenmedien als Gedächtnis- und Erinnerungs'generator' – Mythos und Realität einer ›Mediengesellschaft‹«. In: Patrick Rössler, Friederich Krotz (Hg.): *Mythen der Mediengesellschaft – The Media Society and its Myths.* Konstanz: UVK 2005, S. 93–112, hier S. 98 f.

lienerinnerung.[11] Dabei entstehen zum Teil auch sekundäre Erinnerungen bzw. sekundäre Erinnerungsbilder, die unter anderem durch Filme beeinflusst sind.[12] Manchmal ist nicht mehr erkennbar, was selbst erlebt und welche »Erinnerung« durch Medienbilder verändert oder gar geschaffen wurde. So erinnern wir in der Regel sofort Bilder, wenn *Auschwitz* erwähnt wird. Dabei handelt es sich aber nicht um selbsterlebte Erinnerungen, sondern medial vermittelte Bilder. Sie werden jedoch (zumindest meistens) nicht als medienbiografische Erinnerung aktualisiert. Dies gilt heutzutage ebenso bei der Erinnerung an den Linksterrorismus der RAF, vor allem, wenn man mit Leuten spricht, die in den 1970er oder 180er Jahren geboren wurden. Auch sie erinnern sich schwerbewaffneter Polizisten bei Straßenkontrollen oder durchgestrichener Terroristenporträts auf den Fahndungsplakaten. Dabei ist nicht immer klar, ob es sich um eine eigene, persönlich erlebte Erinnerung handelt oder um die Erinnerung an Medienbilder.

Das archivierte Material bei zeitgeschichtlichen Themen der letzten 50 Jahre ist in den einzelnen Sendeanstalten vor allem durch die Selektionskriterien der *aktuellen* Berichterstattung geprägt. Auf diesen Punkt kann ich hier nicht näher eingehen. Es ist jedoch die Frage zu stellen, inwiefern diese durch Nachrichtenfaktoren bestimmte Auswahl auch *nachträglich* Auswirkungen auf die Realisation von Dokumentationen hat – zumindest was die Bilderquellen anbelangt. Werden bspw. Themen in der Planung bevorzugt, wenn es dazu im eigenen Archiv viel Material gibt? Negativ formuliert: Werden Themen verworfen, wenn es nur wenige Bilder dazu gibt?

Aufwendigere Produktionen versuchen neue Quellen zu erschließen – wie z. B. in der Dokumentation Die RAF von Stefan Aust und Helmar Büchel aus dem Jahr 2007. Neue Bilder oder Tonquellen – wie die Aufnahmen aus dem Stammheimer Prozess – werden dabei zum Teil zur Legitimierung bzw. zur selbstgenerierten Aktualität der Produktion verwendet. Man denke hier nur an Dokumentationen der Art Das Dritte Reich in Farbe (1998).

Dabei ist auffällig, dass in der Regel nur *aktuelle* Zeitzeugeninterviews verwendet werden. Interviews aus dem Archiv werden – und das kann man m. E. grundsätzlich für Dokumentationen sagen – immer nur als letzte Möglichkeit, als notwendiges Übel eingesetzt. Diese Gedächtnis- und Erinnerungsquelle wird

11 Vgl. Welzer, Harald et al.: *»Opa war kein Nazi«. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis.* Frankfurt a. M.: Fischer [5]2005.

12 Vgl. dazu Ebbrecht, Tobias: »Sekundäre Erinnerungsbilder. Visuelle Stereotypenbildung in Filmen über Holocaust und Nationalsozialismus seit den 1990er Jahren«. In: Christian Hißnauer, Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): *medien – zeit – zeichen. Beiträge des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums.* Marburg: Schüren 2007, S. 37–44.

so gut wie nicht erschlossen. Dies führt manchmal zu einem nahezu absurden Einsatz von »Zeitzeugen«, bspw. wenn in einem Doku-Drama über das Stauffenberg-Attentat Zeitzeugen das Gezeigte authentifizieren sollen, die im besten Falle am Rande von den Geschehnissen etwas mitbekommen haben (Die Stunde der Offiziere, 2004): eine Wache am äußeren Sperrring, ein Funker oder die Cousine Stauffenbergs. Auf entsprechende Interviews mit den damals beteiligten ›Verschwörern‹ aus den 1970er Jahren wird nicht zurückgegriffen (sie finden sich z. B. in dem frühen Doku-Drama Operation Walküre, 1971). Zeugenschaft im Film impliziert die direkte – *aktuelle* – Befragbarkeit.[13]

Neue Bilder und neue Aussagen – in der Regel aktuelle Interviews mit bekannten Zeugen, gelegentlich auch Aussagen von bislang nicht in den Medien präsenten Zeugen – sowie sehr selten auch neue Fakten oder zumindest Theorien – sollen auch bei (zeit-)geschichtlichen Themen, bei denen alles irgendwie bekannt scheint, immer wieder für eine selbstgenerierte Aktualität und damit Neugier sorgen. Ihr tatsächlicher oder vermeintlicher Neuigkeitswert wird daher besonders betont – und vermarktet. In der Programmpresse wurde bspw. Mogadischu. Die Dokumentation (2008) von Maurice Philip Remy u. a. damit angekündigt, dass sich in ihr Monika Schumann, die Witwe des ermordeten Flugkapitäns Jürgen Schumann, zum ersten Mal vor der Kamera äußern würde. Allerdings wird sie bereits von Ruprecht Eser 1978 für 106 Stunden – Zwischen Palma und Mogadischu interviewt.

docufiction – Anmerkungen zu einem Modebegriff

Geschichtsdarstellungen in Spielfilmen, Doku-Dramen, Dokumentarspielen, dramatisierten Dokumentationen etc. werden in der aktuellen Debatte gerne als *docufiction* bezeichnet.[14] Impliziert wird damit, dass sie sich aufgrund ihres jeweiligen Grades an Fiktionalisierung von ›rein dokumentarischen‹ Formen der Geschichtsvermittlung unterscheiden. Beispielsweise schreibt Fritz Wolf:

13 In biografischen Dokumentationen werden historische Selbstaussagen hingegen zur Charakterisierung oftmals verwendet, sie haben dabei aber eine ganz andere Funktion und dienen nicht der Zeugenschaft.

14 Vgl. Rhodes, Gary D. und John Parris Springer (Hg.): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Ficitonal Filmmaking.* Jefferson, London: McFarland 2006; Wolf, Fritz: »Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung«. In: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien.* Konstanz: UVK 2006, S. 125–137; Haus des Dokumentarfilms (Hg.): *Ohne Spiel kein Deal – Dokufiktionale Formate, Zukunft für Filmemacher?* Stuttgart 2007.

> Betrachtet man den Grad der Fiktionalisierung, so lässt sich eine deutliche Stufenfolge erkennen. Das Spektrum ist breit. Er reicht von einfachen nachinszenierten Symbolbildern (polierte Stiefel und eine weiße Uniformhose – stehen für Göring) über mit Dialog versehene Spielfilmszenen, wie sie in Dokumentationen eingebaut werden, bis zu Filmen, die wie Dokumentationen gestaltet und dennoch in jeder einzelnen Einstellung inszeniert sind. [15]

Fiktionalität beginnt nicht mit dem Moment, in dem Schauspieler (zeit-)geschichtliche Ereignisse nachspielen. Aus theoretischer Sicht lässt sich jede Form der Geschichtsdarstellung – auch die streng ›dokumentarische‹ – als Fiktion begreifen: »Selbst wenn man sich an die bloße Chronologie hält [...] fiktionalisiert die Abgeschlossenheit des Textes gegenüber der Nicht-Abgeschlossenheit des Realen das erzählte Ereignis.« [16] Eva Hohenberger nennt dabei zwei grundlegende Fiktionen von Erzählungen:

1) Die Fiktion bzw. Illusion der Vollständigkeit (Abbildung aller relevanten Handlungselemente)
2) Die Fiktion bzw. Illusion von Anfang und Ende

Daraus resultiert die von ihr so bezeichnete »Abgeschlossenheit des Textes« [17]. Damit trete an »die Stelle nichtfilmischer Realität [...] der fiktionale Horizont der Erzählung selbst« [18]. Einschränkend formuliert jedoch aus narratologischer Perspektive Francois Jost:

15 Wolf: »Fiktionalisierung«, S. 128.

16 Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch.* Hildesheim u. a.: Olms 1988, S. 80. Ähnlich auch Noël Carroll: »Zum Beispiel haben Erzählungen einen Schluß. Aber das ist kein Merkmal der Welt, sondern der Geschichte« (Carroll, Noël: »Der nichtfiktionale Film und postmoderner Skeptizismus«. In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms.* Berlin: Vorwerk 8 ^{3}2006, S. 34–63, hier S. 39).

17 Hohenberger: *Wirklichkeit des Films*, S. 80.

18 Ebd., S. 16.

> Die Fiktion wird nur dann wirklich Teil des Dokumentarischen, wenn letzteres versucht, eine kohärente und logische Welt zu bilden: d.h. wenn alle Ereignisse zum Aufbau einer einzigen Bedeutung beitragen (denn wie allgemein bekannt ist, verabscheut die Fiktion überflüssige Details).[19]

Gerade Geschichtsdokumentationen neigen dazu, historische Ereignisse kohärent und logisch ›abzubilden‹ – und verschleiern damit ihren Konstruktcharakter (oftmals zu beobachten ist eine Rhetorik des *Zeigens, was sich ›wirklich‹ ereignet habe*). Sie inszenieren geschichtliche Prozesse als eine klare Abfolge von aufeinander bezogenen Ereignissen.

Letztendlich dienen auch Begriffe wie *docufiction*, *hybride Formen*, *Semi-Dokumentarismus* etc. dieser Verschleierung. Sie suggerieren, dass es jenseits dieser Spielarten der Geschichtsvermittlung nicht-fiktionale, ›authentische‹ Darstellungsmöglichkeiten gebe. Verkannt werden dabei die thematischen Setzungen und die vielfältigen Inszenierungsarten im Dokumentarischen.

Begreift man jede Form der Geschichtsdarstellung als eine fiktionale Geschichtsinterpretation, so wird die Frage nach der Faktizität des Dargestellten im Prinzip irrelevant (vom Zuschauer kann sie in der Regel ohnehin nicht überprüft werden). Es öffnet sich damit der Blick für die vermittelten Geschichts*bilder* und die dahinter liegenden geschichtspolitischen Strategien.[20] Es geht also nicht um die Frage, ob Geschichte richtig oder falsch dargestellt wird, sondern welche *Funktion* diese Darstellung erfüllt.[21]

Das hier dargelegte Verständnis der *Fiktionalität jeglicher Geschichtsdarstellung* führt begriffspraktisch zu einer Konfusion, denn sowohl im allgemeinen als auch im medienwissenschaftlichen Sprachgebrauch *werden* ›fiktionale‹ Spielformen und ›nicht-fiktionale‹ dokumentarische Formen unterschieden. Die Differenzierung hat sich – trotz aller Unschärfen und theoretischer Problemen – bewährt.

19 Jost, Francois: »Der Dokumentarfilm: narratologische Ansätze«. In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms.* Berlin: Vorwerk 8 ²2000, S. 216–231, hier S. 225.

20 Der Vorwurf fehlerhafter Darstellung ist selbst wiederum ein Mosaiksteinchen in der diskursiven Erzeugung kultureller Erinnerung. Hier sind Filme, die sich selbst durch (para-)textuelle Lektüreanweisungen als ›authentisches‹ Abbild historischer Ereignisse inszenieren, besonders angreifbar.

21 Eine solche geschichtsvermittelnde Funktion habe auch rein fiktionale Filme, die ein gesellschaftlich relevantes Thema wie den Linksterrorismus verhandeln (bspw. Messer im Kopf [1978], Die bleierne Zeit [1981], Die innere Sicherheit [2000], Schattenwelt [2008/9]). Im Unterschied zum Faktenfetischismus im Todesspiel oder im Der Baader-Meinhof-Komplex (die sich als ›objektive‹, ›wahre‹ Darstellungen der Ereignisse inszenieren) stellen sie sich als subjektive Interpretationen aus, die nach der gesellschaftlichen Bedeutung fragen.

Daher sollte die grundlegende Fiktionalität aller Darstellung bedacht werden, auch wenn im Folgenden aus pragmatischen Gründen weiterhin zwischen *fiktionalen* und *nicht-fiktionalen* Filmen bzw. Anteilen unterschieden wird.[22]

Zum Schluss kommen: das *Endkampf-Narrativ*

Der sogenannte *Deutsche Herbst* ist in der bundesdeutschen Erinnerungskultur der »Stichtag« des Gedenkens an den bundesdeutschen Linksterrorismus. Dabei werden in der Erinnerung an die RAF die 44 Tage zwischen der Entführung Schleyers und den Toten von Stammheim im September und Oktober 1977 nahezu zu einem *Endkampf* stilisiert.[23] Dies ist in Der Baader-Meinhof-Komplex extrem auffällig, denn der Film endet mit dem Todesschuss auf Schleyer. Der Schuss wird als ein Schlusspunkt inszeniert, an dem eine desillusionierte RAF steht. Nicht einmal in einem Rolltext wird auf die danach noch 21 Jahre lang andauernde Geschichte verwiesen. In der Dokumentation Die RAF (2007) von Stefan Aust und Helmar Büchel werden die Ereignisse nach dem *Deutschen Herbst* lediglich innerhalb genau einer Minute schlaglichtartig zusammengefasst. Sie erscheinen damit als eigentlich unbedeutsam; ein Epilog – nicht mehr. In Der Baader-Meinhof-Komplex sind sie nicht einmal mehr das. Bernd Eichinger rechtfertigt das Ausradieren der Geschichte in einem *Playboy*-Interview lapidar damit, dass sich dieser »Epilog« nicht geschrieben habe.[24] – Der Drehbuchautor Eichinger kapituliert vor der Historie. Was sich nicht einfach ›niederschreiben‹ lässt, wird aus dem Korpus ›erzählbarer‹ Geschichte verbannt; und damit auch aus dem Geschichtsbewusstsein. Dies wirft die Frage auf, inwiefern das Vermögen oder Unvermögen einzelner Drehbuchautoren Geschichte in erzählbare Geschichten zu überführen, einen Einfluss auf die Geschichtsbilder einer Gesellschaft haben.

22 Zu weiteren begrifflichen Differenzierungen vgl. auch Hißnauer, Christian: »Geschichtsspiele im Fernsehen: Das Dokumentarspiel als Form des hybriden *Histotainments* der 1960er und 1970er Jahre«. In: Klaus Arnold (Hg.): *Geschichtsjournalismus.* Münster: Lit. (Im Erscheinen).

23 Die Ausführungen beziehen sich nur auf Filme, Doku-Dramen und Dokumentationen, die sich explizit mit dem *Deutschen Herbst* aus zeitgeschichtlicher Perspektive befassen und aufgrund ihrer Programmierung und/oder ihrer öffentlichen Wahrnehmung als Bestandteile des hegemonialen Diskurses bzw. der hegemonialen Erinnerungskultur begriffen werden können.

24 Eichinger wörtlich: »Ich dachte ursprünglich, dass da ein Epilog dranmuss [sic!], habe es 15-mal probiert – aber es ist nie etwas dabei rausgekommen. Das klingt jetzt etwas versponnen, aber: Es hat sich einfach nicht geschrieben« (Eichinger, Bernd; Ludwig, Mareike und Christian Thiele: »Wir Deutsche verstehen immer alle Leute zu Tode«. In: *Playboy* 10/2008, S. 58–64, hier S. 62).

Das Verkürzen der Geschichte, das auch in Austs Buch und den anderen Dokumentationen bzw. Doku-Dramen zum sogenannten *Deutschen Herbst* zu beobachten ist, ist geschichtspolitisch relevant. Dieses Weglassen ist deshalb so wichtig, weil damit ein – wenn auch verlustreicher – *Sieg* des (Rechts-)Staates über den Terrorismus erzählt wird. Ein Deutungsrahmen, den Helmut Schmidt selbst in Rekonstruktionen: Die Entführung und Ermordung Hanns-Martin Schleyers (1982) vorgibt. Fünf Jahre nach dem sogenannten *Deutschen Herbst* interpretiert er die Ereignisse rückblickend:

> Ich glaube für die Menschen in der Bundesrepublik Deutschland bestand die größte Bedeutung darin, dass sie gesehen haben: Ihr Staat kann handeln, die Spitzen ihres Staates halten sich auch in *äußerster* Gefahr an die Gesetze und an das Grundgesetz, die Spitzen ihres Staates handeln mit Vernunft und nicht aus augenblicklichen Aufwallungen heraus, sie handeln sorgfältig. Und die Menschen haben gesehen: die Spitzen ihres Staats – und das schließt alle Parteien des Bundestages ein in diesem großen Krisenstab – sie handeln unter *sorgfältigster*, *peinigender* Abwägung der moralischen Gebote, die jedem Menschen, und noch mehr einem, der für andere mit Verantwortung trägt, auferlegt sind. Es war eine große Bewährungsprobe des Rechtsstaates und zugleich hat es das Vertrauen der Menschen in unsern Staat wesentlich gefestigt. [25]

Dies funktioniert umso mehr, da durch die Entführung der *Landshut* die deutsche Bevölkerung viel direkter durch den Terrorismus der RAF betroffen war, als es zuvor – und danach – der Fall war. [26]

Als symbolischer Ort spielt *Mogadischu* daher in der Erinnerungskultur eine besondere Rolle. Seit Breloers Todesspiel wird dies auch in Fernsehdokumentationen deutlich, denn hier wird ein *Helden-Narrativ* entworfen, auf das ich noch zu sprechen komme. In früheren Dokumentationen über die Entführung der *Landshut* stand hingegen das Opfer-Sein – zum Teil mit kritischen Untertönen bezüglich des staatlichen Handelns – im Vordergrund.

25 Rekonstruktionen: Die Entführung und Ermordung Hanns-Martin Schleyers (1982), 85'44–86'49.

26 Vgl. dazu insbesondere Hißnauer, Christian: »*Mogadischu.* Opferdiskurs doku/dramatisch. Narrative des Erinnerns an die RAF im bundesdeutschen Fernsehen 1978 – 2008«. In: Carsten Gansel, Norman Ächtler (Hg.): *Ikonographie des Terrors? Formen filmischer und literarischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010 (im Erscheinen).

Der *Deutsche Herbst* ist eine Geschichte des (vermeintlichen) Sieges. Indem der *Deutsche Herbst* dergestalt in der bundesdeutschen Erinnerungskultur als eine finale Auseinandersetzung stilisiert wird, wird von der *Geschichte des Scheiterns*, die darauf folgte, abgelenkt:

1) In den 1980er Jahren kommt es immer wieder zu neuen Anschlägen, die nicht verhindert werden können.
2) Die RAF rekrutiert – verstärkt wieder nach dem *Deutschen Herbst* und den Toten von Stammheim – neue Mitglieder und entwickelt sich dabei immer mehr zu einem Phantom, über das die staatlichen Behörden im Prinzip nichts mehr wissen.
3) Schlussendlich löst sich die RAF aus eigenem Antrieb auf – sie wird also nicht im engeren Sinne zerschlagen.

Der gewählte Stichtag des Gedenkens beinhaltet eine Geschichtsdeutung. Gerade dann, wenn Geschichte dadurch verkürzt wird. Im Unterschied zur erzählten RAF-Geschichte wird etwa dem Nationalsozialismus auf andere Weise gedacht. Die unterschiedlichen Stichtage dienen dazu, Anfang *und* Ende des so genannten Dritten Reichs zu thematisieren. Die RAF wird hingegen auf eine kurze Episode reduziert.

Der *Deutsche Herbst* thematisiert die Gewalt der RAF in einer spezifischen Art und Weise, da vor allem der Selbstzweck des RAF-Terrorismus betont wird: 1977 ging es nur noch um die Befreiung der RAF-Führungsspitze. Eine (vermeintliche) politische oder moralische Legitimation – gerade auch bei der Entführung der Urlaubermaschine – ist damit überhaupt nicht mehr erkennbar. Heinrich Breloer z. B. verzichtet im Todesspiel nahezu konsequent auf eine Kontextualisierung des RAF-Terrorismus, womit er den Aspekt der Selbstbezüglichkeit betont. Dies gilt ebenso für Roland Suso Richters Mogadischu (2008). Aust und Edel hingegen gehen zumindest am Rande auf die Motive ein, die junge Menschen Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre – aus ihrer Sicht – in den Untergrund »getrieben« haben. Mitte der 1970er Jahre erscheint der RAF-Terrorismus jedoch selbst in diesem größeren Rahmen nur noch als ein Kampf um des Kampfes willen, eine sinnlose Eskalation der Gewalt. Im Der Baader-Meinhof-Komplex wird daraus ein Stakkato des Tötens. Indem die staatliche Seite der Geschichte nahezu eliminiert wird – vor allem was politische und legislative Entscheidungen angeht – wird Eskalation jedoch nicht als ein soziologischer Prozess verstanden,

der ein sich *gegenseitiges* Aufschaukeln bedeutet. Die Eskalation in Der Baader-Meinhof-Komplex wird einseitig gezeigt – als eine *Verrohung* der RAF:[27] Auch dies ist eine geschichtspolitisch relevante Interpretation des Geschehens.

In diesem Zusammenhang erscheint besonders bemerkenswert, dass in den Filmen Todesspiel, Baader (2002) und Der Baader-Meinhof-Komplex Horst Herold als verständnisvolle Vater*figur* eingeführt wird. Er symbolisiert den überlegten, besonnenen Staat, der angemessen und mit Umsicht auf die Bedrohung durch den Terrorismus reagiert. Es ist eine Abkehr von den Spielfilmen der 1970er Jahren, in denen vor allem die staatliche Überreaktion thematisiert wurde.[28] Kritik am staatlichen Handeln in den 1970er Jahren wird nicht mehr geübt, die *Herold*-Figur bietet dafür auch keine Angriffsfläche. Die Sympathisanten-/Intellektuellenhetze, das Berufsverbot, die staatlichen Überreaktionen und der Bruch rechtsstaatlicher sowie verfassungsrechtlicher Grundsätze ist heute im Rahmen offizieller Erinnerungskultur kein Thema mehr. Sie gehören aber als integraler Bestandteil zum sozialen Phänomen *RAF*.[29] Antidemokratische As-

27 Siehe dazu auch den Beitrag von Cordia Baumann in diesem Band.

28 Dies gilt in erster Linie für die Kinofilme jener Zeit, die eine bewusste Gegenöffentlichkeit zum herrschenden Diskurs bildeten (bspw. Die verlorene Ehre der Katharina Blum [1975], Deutschland im Herbst [1977/78], Messer im Kopf [1978], Die dritte Generation [1979]). Zu den unterschiedlichen Phasen in der Auseinandersetzung mit dem Linksterrorismus in bundesdeutschen Spiel- und Fernsehfilmen vgl. Hißnauer, Christian: »Politik der Angst. Terroristische Kommunikationsstrategien im Film«. In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien.* St. Augustin: Gardez, S: 248–270; Hißnauer, Christian: »Nach der Gewalt: Linker Mythos RAF – Linker Mythos BRD. Terrorismus im deutschen Film«. In: *Testcard – Beiträge zur Popgeschichte* 12, 2003, S. 40–45; Hißnauer, Christian: »RAF exploited. Terror-Spektakel zwischen Blutorgie und Schwulenporno«. In: *Testcard – Beiträge zur Popgeschichte* 16, 2007, S. 115–122 und Hißnauer, Christian: »*Keine Insel. Die Palmersentführung*« – *Materialien zum Film von Alexander Binder.* (http://www.kinomachtschule.at/data/keineinsel.pdf [3.12.2009]).

29 Terrorismus besteht nicht nur aus den Taten. Darauf hat insbesondere Peter Fuchs hingewiesen: »In letzter Konsequenz heißt das, daß die Anschlüsse durch Massenmedien, aber auch die Anschlüsse, die der Abwehr von Terror dienen, die Kontrolle auf Flugplätzen, sogar Antiterror-Kriege etc. selbst zum Terror gehören. Sie supplementieren ihn. Die terroristische Operation wäre nicht perfekt, wenn das Ende, das sie inszeniert, tatsächlich ein Ende wäre. Das soll nicht bedeuten, daß all diese Anschlüsse den Terror billigen. Aber erst durch sie wird Terror als Sozialsystem möglich. Übrigens ist es gut, daß die Theorie, die wir hier zugrundelegen, diesen Blick auf das *Terroristische des Nicht-Terroristischen* eröffnet. Wir lassen uns nicht hypnotisieren durch den Blick auf die Taten, die Akte, die Resultate. Von Operationen sprechen wir in der Systemtheorie ja dann und nur dann, wenn ein System im Spiel ist.« (Fuchs, Peter: *Das System »Terror«. Versuch über eine kommunikative Eskalation der Moderne.* Bielefeld: transcript 2004, S. 24; Herv. i. Orig.). Es wäre z. B. interessant darüber nachzudenken, ob die gesellschaftlichen Reaktionen oftmals eine größere Wirkung haben, als die eigentlichen Anschläge. Ein großer Teil der amerikanischen Bevölkerung ist bspw. mittlerweile davon überzeugt, dass die eigene Regierung hinter den Anschlägen des 11. Septembers 2001 stehe. Dieser Vertrauensverlust gründet nicht in den Anschlägen selbst, sondern in der darauf folgenden Politik (gefälschte Beweise über Massenvernichtungswaffen im Irak sind Wasser auf den Mühlen der Verschwörungstheoretiker).

pekte des Kampfes gegen den Terrorismus werden negiert und/oder durch ihren vermeintlichen Erfolg legitimiert und nicht weiter hinterfragt. Aus Sicht des hegemonialen Diskurses ist das *Endkampf-Narrativ* daher hochgradig funktional.

Heroen im *Deutschen Herbst*: das *Helden-Narrativ*

Heinrich Breloer rekonstruiert im zweiten Teil seines Doku-Dramas Todesspiel die Entführung der *Landshut* als ein emotionales Drama, das er aus Nachrichtenbildern, Interviews mit damals Beteiligten und nachgestellten Szenen, so genannten *re-enactments* montiert. Ähnlich funktioniert Das Wunder von Mogadischu (2007). Durch die Spielszenen können beide Produktionen Bilder aus dem Inneren der *Landshut* zeigen, können die Geiselhaft für den Zuschauer direkt *erfahrbar* machen. Dies führt zu einer Emotionalisierung und Dramatisierung. Hervorgehoben werden dramatische Momente. – Damit werden *neue* Bilder, *neue* Erfahrungen und *neue* Erinnerungen an den *Deutschen Herbst* generiert.

Das Todesspiel und Das Wunder von Mogadischu etablieren in der Erzählung drei *Heldenfiguren*: die Stewardess Gabriele Dillmann, den tragischen Helden Jürgen Schumann und – die GSG 9. Auch der Fernsehfilm Mogadischu ist erklärtermaßen eine *»deutsche Heldengeschichte«* [30] und verfestigt das *Heroismus-Narrativ*. Personalisierung ist gerade für erzählende Spielfilme und Doku-Dramen eine dramaturgische Notwendigkeit. Die Protagonisten werden dabei zu Figuren und müssen als solche interpretiert werden. [31] Dies gilt insbesondere für Doku-Dramen,

> […] bei denen historische Aufnahmen, mit der »Patina des Archivbildes«, wie Matthias Steinle sagt, also einer hochgradig selbstevidenten Aussageautorität, Aussagen von so genannten Zeitzeugen

In Spanien verlor Ministerpräsident Aznar die Wahlen, da er sich unmittelbar am 11. März 2004 auf die ETA als die Attentäter von Madrid entschied.

30 So die Produzentin Gabriela Sperl zit in: Ruzas, Stefan: »Eine Heldengeschichte. Mit einem Spielfilm will die ARD den wahren Geschehnissen während der ›Landshut‹-Entführung besonders nah kommen«. In: *Focus* 2/2008 (zit. nach http://www.focus.de/kultur/kino_tv/fernsehen-eine-heldengeschichte_aid_232634.html [3.12.2009]).

31 Dies gilt aufgrund der grundsätzlichen Fiktionalität jeglicher Geschichtsdarstellung ebenso für dokumentarische Produktionen. Auch in ihnen werden Protagonisten *als* Figuren inszeniert.

> und nach den Aussagen dieser Zeitzeugen inszenierte Aufnahmen, die dazu einladen, als »wahr« oder »wahrhaftig« verstanden zu werden, miteinander kombiniert werden. [32]

Die Authentisierungsstrategien von Doku-Dramen (und stärker noch von Dokumentationen) verdecken die Inszenierung von Protagonisten *als* Figuren und die dahinter liegenden geschichtspolitischen Strategien.

Im Gegensatz zu früheren Fernsehdokumentationen über Mogadischu wie 106 Stunden: Zwischen Palma und Mogadischu und Flugplatz Mogadischu (1982) betonen die aktuellen Filme nicht die Gefühle der Geiseln, vom Staat im Stich gelassen zu werden – auch wenn dies angesprochen wird. Stattdessen zeigen sie die vielfältigen Bemühungen der Regierung hinter den Kulissen, um die Geiseln zu retten. Sie werden in *re-enactments* als *wahrnehmbare Handlung* dargestellt (auf visueller Ebene ›authentisieren‹ Spielszenen die Behauptungen, die in Interviews aufgestellt werden, durch die scheinbare Faktizität des bildlich Gezeigten [33]). Das *Sich-im-Stich-gelassen-Fühlen* wird damit implizit zur »falschen« Wahrnehmung erklärt, die darin zum Ausdruck kommenden Vorwürfe entkräftet. Der Staat wird als handlungsfähig und besonnen inszeniert.

Die Figuren Schumann und Dillmann erscheinen nicht als passiv (er)leidende Geiseln, sondern bewahren in der Darstellung menschliche Größe und Mut. Ursprünglich war daher für den ARD-Fernsehfilm ein Titel im Gespräch, der diesen Aspekt betonen und gleichzeitig Gaby Dillmann eine herausragende Rolle zuweisen würde: Der Engel von Mogadischu. [34]

Schumann und Dillmann werden als Figuren inszeniert, die sich nicht ohnmächtig dem Schicksal, dem Terrorismus ergeben, sondern seiner Gewalt bestmöglich widerstehen. Sie werden als Identifikationsfiguren aufgebaut. So heißt es bereits in einer Kritik zum Todesspiel:

> Während die Täter in dieser TV-Geschichtslektion verblassen, treten die Opfer um so deutlicher in den Vordergrund. Breloer setzt der ›Landshut‹-Stewardess Gaby Dillmann ein Denkmal: Sie ist es, die den Passagieren Mut macht, die sich einen bescheidenen Freiraum

32 Waitz, Thomas: *Geschehen/Geschichte. Die Dokudramen Hans-Christoph Blumenbergs.* Vortrag auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft »Referenz in den Medien. Dokumentation – Simulation – Docutainment.« 5. – 7. Oktober 2006, Stuttgart. Ms., S. 3.

33 In diesem Sinne ›authentisieren‹ sich Interview und *re-enactment* gegenseitig.

34 Vgl. Kauffmann, Jörg und Dieter Vogt: »Zu wütend, um Angst zu haben«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. August 2007, S. 9.

> gegen den Chef der Entführer erkämpft. Anders als die anderen nach 20 Jahren vor der Kamera erscheinenden Gesichter der ›Landshut‹-Opfer zeigen ihre Züge keine Spuren mehr vom Trauma. [35]

Aus medienwissenschaftlicher Sicht muss man dies als einen *Effekt* der Inszenierung begreifen. Per »Ferndiagnose« ist nicht zu beurteilen, ob die Zeitzeugen (noch) traumatisiert sind oder nicht. Für die Rezeption von Fernsehdokumentationen und Doku-Dramen ist vielmehr relevant, ob sie *traumatifiziert* werden.

Traumatifizierung ist ein Begriff, den Judith Keilbach mit Blick auf Geschichtsdokumentationen in die Debatte eingeführt hat. Sie begreift *Traumatifizierung* – analog zur Authentifizierung [36] – als eine spezifische Inszenierungsstrategie für Zeitzeugeninterviews durch die »Akzentuierung einzelner Elemente ihrer Aussagen durch formale Verfahren« [37]:

> Ebenso wie die bruchlosen Erzählungen sind also auch die traumatischen Erinnerungen in den Geschichtsdokumentationen medial erzeugt. [...] Nicht die Traumatisierung der Gesprächspartner, sondern ihre ›Traumatifizierung‹ durch die Sendung gilt es genauer zu beschreiben. Dabei ist immer auch nach den vergangenheitspolitischen Strategien zu fragen, denen die Traumatifizierung ausgewählter Zeitzeugen zuarbeitet. [38]

Im Todesspiel ist auffällig, dass Helmut Schmidt traumatifiziert wird, Gaby Dillmann hingegen nicht. Nur indem sie als mediale Figur in den aktuellen Zeitzeugeninterviews *keine* Zeichen von Trauma mehr zeigt, kann sie ihrer Helden-Rolle gerecht werden. Dillmann muss dem Terrorismus widerstehen – auch im Nachhinein. Daher ist hier die *fehlende* Traumatifizierung signifikant.

Zwar etabliert bereits Breloer das *Helden-Narrativ*, doch erst in Das Wunder von Mogadischu und Mogadischu wird die *tragische* Rolle von Kapitän Schumann – auch aufgrund neuer Rechercheergebnisse – ausgestaltet. Auch die obligatorische Dokumentation zum Fernsehevent Mogadischu. Die Dokumentation von Maurice Philip Remy verwendet viel Zeit darauf, dem Zuschauer

35 N.N.: »Leutnants im deutschen Herbst«. In: *Der Spiegel* 24/1997, S. 170–173 , hier S. 173.

36 Vgl. dazu vor allem Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung.* Konstanz: UVK ^{2}1999.

37 Keilbach, Judith: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen.* Münster: Lit 2008, S. 164.

38 Ebd., S. 163 f.

die Heldentat Schumanns zu erklären.[39] In diesem Sinne heroisieren die Produktionen den Kapitän. Im Todesspiel scheint Kapitän Schumann ebenso wie Dillmann vor allem um kleine Freiräume zu kämpfen. Er setzt sich dabei aber deutlicher zu wehr, in dem er z. B. Informationen nach außen schmuggelt und sich explizit für seine Passagiere einsetzt. Das Wunder von Mogadischu und Mogadischu zeigen ihn darüber hinaus als aktiv Handelnden: Er setzt sich von der Maschine ab, um in Aden den Weiterflug zu verhindern. Es ist ihm dabei bewusst, so wird zumindest suggeriert, dass er dafür von den Geiselnehmern erschossen wird. Er geht erhobenen Hauptes in den Tod. Sein Einsatz wird somit als Selbst*opfer* erzählt.

Schumann und Dillmann kämpfen mit ihren Mitteln als zufällig Betroffene gegen den Terrorismus. Sie dienen als Identifikationsfiguren, die dazu angetan sind, ein *Wir-Gefühl* zu evozieren. Damit entsteht quasi eine Front gegen den Terrorismus, die aus Regierung[40], GSG 9 und Opfern – hier als *Stellvertreter der Bevölkerung* – erscheint. In Mogadischu wird dieser Effekt u. a. dadurch erzeugt, dass Dillmann und Schumann im Gegensatz zu den anderen Protagonisten als einzige jeweils in einer kurzen privaten Szene eingeführt werden. Sie werden dadurch aus der Masse der Opfer herausgehoben, wenn auch sehr dezent.

Die politische Ästhetik der RAF

Die RAF ist weit mehr als ein historisches Faktum, sie wird zu einem symbolisch verdichteten Teil der bundesrepublikanischen Zeitgeschichte, zum *Mythos RAF*. Dieser Mythos ist kein heroisierender, verklärender, wie oftmals argumentiert wird, sondern ein konservativer. Diskursiv entsteht ein neuer, ein »negativer« Mythos, ein Mythos der Abgrenzung, ein historisches Feindbild im Dienste aktueller politischer und gesellschaftlicher Selbstvergewisserung einer wehrhaften Demokratie.[41] Das ist die Politik der *RAF*, der Chiffre, des neuen Mythos.

Um die Jahrtausendwende diente vor allem der Versuch der Popmythologisierung von Baader und Ensslin als eine Art bundesdeutscher »*Bonnie und Clyde*«-Verschnitt und die Ästhetisierung der RAF (z. B. durch eine Fotostrecke in der

39 Anfang 2009 lief eine Langfassung unter dem Titel Mogadischu auf Arte, bzw. unter Mogadischu Welcome im Dritten Programm des Bayerischen Rundfunks.

40 Vor allem im Todesspiel wird Helmut Schmidt als direktes *Opfer* der RAF inszeniert (vgl. dazu Hißnauer: »Mogadischu«).

41 Vgl. auch den Beitrag von Julia Kloppenburg in diesem Band.

kaum wahrgenommenen Zeitschrift *Tussi Deluxe* [März 2001][42]) der Entpolitisierung. Die RAF wurde als schicke Oberfläche als coole Attitüde inszeniert. Ihre Ziele und Motive verschwanden unter der Zweidimensionalität von Modefotos.

Die gezielte Provokation der Modefotos oder der T-Shirts mit dem Schriftzug *Prada Meinhof* wurden jedoch eher von der Presse hochgeschrieben, als dass es sich hierbei tatsächlich um ein popkulturelles Phänomen gehandelt hat. Dies sieht man z. B. daran, dass Christopher Roths Spielfilm Baader im Kino völlig gefloppt ist. Von einem *Mythos RAF* sprechen von daher vor allem die Kritiker, die mit der Kritik an einem kaum vorhandenen Mythos Politik machen. Z. B. spielt der *Spiegel* darauf an, wenn er titelt: »Hört auf, sie so zu sehen, wie sie nicht waren. – Ein Film zerstört den Mythos RAF.«[43] Hier wird suggeriert, dass es ein ›wahres‹ Bild der RAF gibt: das von Uli Edels Der Baader-Meinhof-Komplex. Eine Kritik an dem darin präsentierten Geschichtsbild wird so von vornherein in den Bereich der Mythologisierung der RAF gedrängt und damit diskreditiert. Es wird damit ein Schlusspunkt gesetzt. Der Staat wird zum Sieger erklärt, eine Front gegen den Terrorismus und die Terroristen aufgebaut, das Volk hinter dem Staat versammelt. Kritik am Staat wird beiseite gerückt, die Wehrhaftigkeit der Demokratie betont (und der Erfolg der Kampagnen zur *Inneren Sicherheit* damit ›bewiesen‹ – auch für aktuelle und zukünftige Fälle). Es gibt keine gesellschaftliche Auseinandersetzung mit und kein Infragestellen des staatlichen Handelns mehr. Es überwiegt ein Gestus des Zeigens der Gewalt, der Taten, der Opfer. Das Zeigen ersetzt das Erklären. Der Gestus des Zeigens suggeriert, dass sich Geschichte in ihrer Faktizität erweist, nicht in ihrer Deutung. Das Bild inszeniert sich als *selbstevidentes* Zeugnis. Für Dirk Kurbjuweit ist das der eigentliche Gewinn von Der Baader-Meinhof-Komplex:

> Erst mit diesem Film hat die Debatte über die RAF eine ausreichende Grundlage. Es war immer klar, dass es diese Gemetzel gegeben hat, aber es war ins Reich der Vorstellung verwiesen, und da konnte sich ein jeder nach Gutdünken beschummeln, bis hin zum Ausklammern. [...] Daneben stehen nun Edels Bilder von den Überfällen, und sie sollten die Gewichte der Debatte verschieben, weg von den Absichten und Worten der Täter, hin zu den Taten.[44]

42 Vgl. dazu Brauer, Wiebke: »Tanz den Baader-Meinhof«. In: *Spiegel Online*, 5. März 2001 (http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,120905,00.html [3.12.2009]).

43 *Der Spiegel* 37/2008 (Titelabbildung).

44 Kurbjuweit: »Barbarei«, S. 48.

Kurbjuweit impliziert, dass die Beschäftigung mit den sozialen Prozessen des Terrorismus nur in der Auseinandersetzung mit den »Absichten und Worten der Täter« liegen könne. Er verkennt dabei die Dynamik jeglicher Gewalt. Sozialpsychologische Experimente zeigen zudem immer wieder, dass ganz normale Menschen in bestimmten Situationen zu Gewalt fähig sind – ohne große moralische Bedenken. [45]

Nur die Bilder der Gewalt können eine ausreichende Grundlage für die Debatte um die Gewalt sein. Die Unsinnigkeit des Arguments wird deutlich, wenn man es verallgemeinert: Es bedarf keiner Bilder aus dem Inneren der Gaskammer, um sich filmisch mit dem Nationalsozialismus auseinanderzusetzen (geschweige denn, eine gesellschaftliche Debatte darüber zu führen). Noch viel weniger muss ein Film über sexuellen Missbrauch diesen bebildern. Die sinnvoll gesetzte Leerstelle erzählt manchmal mehr als die explizite Visualisierung. Dies macht sich insbesondere der Interviewdokumentarismus zu nutzen (bspw. Mendel Schainfelds zweite Reise nach Deutschland [1972] von Hans-Dieter Grabe oder Der Prozess [1984] von Eberhard Fechner).

Der *Deutsche Herbst* wird in der aktuellen Erinnerungskultur in zwei Narrativen erzählt: Dem *Endkampf-* und dem *Helden-Narrativ*. Beide sind nicht nur geschichtspolitisch relevant, sondern zeugen auch davon, dass kulturelle Erinnerung immer nach aktuellen Maßgaben und Anforderungen geformt wird. Wichtig ist dabei, dass beide Narrative in den hier betrachteten Film- und Fernsehproduktionen vor allem ab 1997 vorzufinden sind, aber erst in den letzten Jahren wirklich bedeutsam wurden.

Betont werden mit den beiden Narrativen die Sinnlosigkeit des RAF-Terrorismus und der Erfolg des staatlichen Handelns. Vor allem das *Helden-Narrativ* impliziert die Einheit von Staat und Volk im Kampf gegen die RAF. Die Gesellschaft wird dabei exkulpiert und die Verantwortung für die Situation einer kriminalisierten Gruppe von Desperados zugeschrieben.

Der *Mythos RAF* wird diskursiv »zerstört« (wenn es ihn je gab), um einen neuen Mythos der RAF zu erschaffen; keinen revolutionären/widerständigen, sondern einen konservativ-staatstragenden. [46] Das ist der neue Mythos RAF – er ist so politisch wie noch nie.

45 Vgl. bspw. das *Milgram-Experiment* oder das *Stanford-Prison-Experiment*. Siehe dazu ausführlich Welzer, Harald: *Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden.* Frankfurt a. M.: S. Fischer [4]2006.

46 Zur Politik der Entpolitisierung vgl. auch Hißnauer, Christian: »Von der Entmythologisierung zum neuen Mythos: Die Entpolitisierung der RAF im medialen Diskurs«. In: *Testcard – Beiträge zur Popgeschichte* 18, 2009, S. 165–171.

> Kein Mythos sagt, was sich wirklich zugetragen hat. Er erzählt nur eine Geschichte. Er beschreibt nichts, und er berichtet nichts, er erklärt lediglich, warum die Welt einmal ganz anders war und warum sie so geworden ist, wie sie ist. [47]

47 Sofsky, Wolfgang: *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1996, S. 9.

Julia Kloppenburg

Moral Panic in den Tagesthemen?

Zur Repräsentation der RAF 2007

Zusammenfassung: In den Fernsehnachrichten war die bevorstehende Haftentlassung Brigitte Mohnhaupts und das Gnadengesuch Christian Klars ein häufig behandelter Gegenstand der öffentlichen Debatte. Im Folgenden soll die These erläutert werden, dass Fernsehnachrichten zu der Erzeugung einer *Moral Panic* im Fall der ehemaligen Mitglieder der Roten Armee Fraktion (RAF) beitragen können. Bei einer *Moral Panic* handelt es sich um einen Prozess, durch den Handlungen als abweichend gegenüber den scheinbar allgemein anerkannten Werten einer Gesellschaft und damit als Bedrohung konstruiert werden. Im Mittelpunkt der diskursanalytischen Untersuchung stehen die Tagesthemen der ARD. Ziel ist es zu erfahren, durch welche Darstellungsmittel ein Nachrichtenmagazin Wirklichkeitsentwürfe herstellt und somit zu einer *Moral Panic* beitragen kann.

Einleitung

Im Jahr 2007 jährte sich nicht nur der *Deutsche Herbst* zum dreißigsten Mal – es war auch das Jahr, in dem die Haftentlassungen mehrerer ehemaliger RAF-Mitglieder bevorstanden. So waren es vor allem die Haftentlassungen von Brigitte Mohnhaupt und das Bundespräsident Horst Köhler vorgelegte Gnadengesuch Christian Klars, an dem sich die Gemüter erhitzten. Dies waren auch die wesentlichen Ereignisse, die den Hintergrund der untersuchten Berichterstattung der Tagesthemen bildeten. Im Jahr 2007 widmeten sich insgesamt fünfzehn Beiträge der Tagesthemen dem Thema rund um die RAF.

Anfang des Jahres 2007 steht zunächst die bevorstehende Freilassung Mohnhaupts im Vordergrund und wird Mitte Februar durch die Diskussion um die angehenden Hafterleichterungen und das Gnadengesuch Klars abgelöst. Im Mittelpunkt stehen bis zu diesem Zeitpunkt die Personen Mohnhaupt und Klar. In Sendungen Ende Februar und Anfang März wird über Klars Grußbotschaft auf der Rosa-Luxemburg-Konferenz vom 13. Januar 2007 berichtet. Auch ein Brief Klars an die Tageszeitung *Junge Welt* wird thematisiert, in dem er die Medien als

»Meinungsblockwarten« bezeichnet, da sie sein Grußwort erst ca. sechs Wochen nach der Konferenz in die Berichterstattung aufnehmen. In den Diskurs hinein wirkt ebenso die Diskussion um die Aussagen des baden-württembergischen Justizministers Ulrich Goll, der aufgrund dieses Ereignisses bezüglich der geplanten Hafterleichterung seitens der Justizvollzugsanstalt ein zweites Gutachten über Klar verlangt. Ende März wird schließlich erneut kurz über Mohnhaupt berichtet, da sie allem Anschein nach in der Nacht das Gefängnis verlassen wird.

Eine nahezu tägliche Berichterstattung vom 18. bis 25. April wird durch die Aussagen des zunächst anonymen Informanten und ehemaligen RAF-Mitglied Peter-Jürgen Boock ausgelöst, der behauptet, Klar sei an dem Attentat an Siegfried Buback nicht beteiligt gewesen. Aufgrund dieser Ereignisse kommt es bald zu einem Zusammentreffen zwischen Boock und dem Sohn Siegfried Bubacks, Michael Buback, in einer von der ARD initiierten Gesprächsrunde. Vom 05. bis 08. Mai 2007 thematisieren die Tagesthemen die zu erwartende Entscheidung des Bundespräsidenten Köhler, der schließlich, wie am 07. Mai 2007 berichtet wird, Klar nicht begnadigt.

Die Berichterstattung über die RAF fokussiert im Jahr 2007 hauptsächlich die Personen Mohnhaupt und Klar, um die herum sich verschiedene Ereignisse gegenseitig ablösen, schließlich aber auch wieder aufgenommen werden. Dem *Deutschen Herbst* wird einzig im September ein eigener Beitrag gewährt, dieser stellt aber kontinuierlich ein Unterthema in der Berichterstattung der Tagesthemen dar.

Wesentlich für die Gestaltung des Nachrichtenmagazins Tagesthemen – im Unterschied zu Nachrichtensendungen wie der Tagesschau – gelten längere Nachrichtenfilme, Kommentare und eine Moderation der Sendung.[1] Die ModeratorInnen stellen Informationen zu Beginn und in den Überleitungen der einzelnen Beiträge zur Verfügung und führen Interviews. Des Weiteren kommen verschiedene RedakteurInnen der einzelnen Rundfunkanstalten der ARD als Kommentatorinnen und Kommentatoren zu Wort. Fernsehnachrichten sind deshalb ein interessanter Untersuchungsgegenstand, da sie spezifischen Konstruktionsbedingungen unterliegen: Neben der gesprochenen Sprache kommen sowohl Töne als auch stehende und bewegte Bilder mit dem Ziel zum Einsatz, den Zuschauenden Informationen über das gesellschaftliche Geschehen zu vermitteln.

1 Vgl. Wix, Volker: *Abgrenzung oder Angleichung von TV-Präsentationsformen? Eine Untersuchung der Hauptnachrichtensendungen von ARD, ZDF, RTL und SAT1.* Bochum: Brockmeyer 1996, S. 29.

Sie tragen auf diese Weise dazu bei, Wirklichkeiten aktiv mit herzustellen.[2] Die Tagesthemen, ein Nachrichtenmagazin der ARD, werden dabei meist als seriös und glaubwürdig charakterisiert.

Grundlagen zur *Moral Panic*-Forschung

Namensgeber des Begriffs und des Modells einer *Moral Panic* ist der Soziologe und Kriminologe Stanley Cohen. Seine Studie *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers* aus dem Jahr 1973 gilt als Ursprungsstudie. Cohen setzt sich darin mit den gewalttätigen Aufeinandertreffen zwischen den zwei Jugendsubkulturen der Mods und Rocker in Südengland auseinander. In dessen Folge beobachtet Cohen eine unverhältnismäßig hohe mediale Berichterstattung, Anfeindungen gegenüber den Jugendlichen und schließlich freiheitseinschränkende legislative Änderungen für die Gesamtbevölkerung.[3] Unter dem Einfluss des symbolischen Interaktionismus bricht Cohen mit der Vorstellung, dass abweichendes Verhalten eine Missachtung von objektiven Regeln voraussetzt. Vielmehr ist Abweichung eine Kategorie, die konstruiert wird.[4]

Bei einer *Moral Panic* handelt es sich um einen Prozess, in dem das Handeln von Personen als abweichend gegenüber den scheinbar allgemein anerkannten Werten einer Gesellschaft gekennzeichnet wird. In der Folge kann das Gefühl einer Bedrohung erzeugt werden. Die Medien haben durch die Art und Weise ihrer Berichterstattung Einfluss auf den Definitionsprozess eines Problems.[5] Immanent ist einer sogenannten *Moral Panic* – im Unterschied zur Betrachtung eines ›normalen‹ gesellschaftlichen Problems – ein gewisser Grad an Feindseligkeit gegenüber Personen, in der Annahme, dass diese den gesellschaftlichen Gleichklang in Gefahr bringen und daher zu bekämpfen sind. Cohen spricht hier von der Kreation von *Folk Devils*[6]. Für die betreffenden Personen und für die gesamte Gesellschaft können aus diesem Prozess rechtliche Änderungen entstehen.[7]

2 Vgl. Holly, Werner: *Fernsehen.* Tübingen: Niemeyer 2004, S. 38 f.
3 Vgl. Cohen, Stanley: *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers.* New York: St. Martins Press 1980.
4 Vgl. ebd., S. 12 f.
5 Vgl. ebd., S. 9.
6 Der Begriff kann nicht wortwörtlich ins Deutsche übersetzt werden. Sein deutsches Äquivalent findet sich am ehesten in dem Begriff ›Sündenbock‹. Da der Begriff ›Folk Devil‹ für die Studie grundlegend ist, wird auch hierauf die englische Bezeichnung zurückgegriffen.
7 Vgl. Critcher, Chas: »Moral Panic Analysis: Past, Present and Future«. In: *Sociology Compass* 2, 2008, H. 4, S. 1127–1144.

Sowohl Cohens Studie als auch die Untersuchung *Policing the Crisis: Mugging, the State, Law and Order*[8] von Stuart Hall et al. aus dem Jahr 1978, die die Merkmale einer *Moral Panic* von Cohen aufnehmen, fokussieren eine Analyse der Medien und sprechen ihnen eine Bedeutung bei der Konstruktion sozialer Probleme zu. Während jene Autoren sich jedoch den Medien im Allgemeinen zuwenden, konzentriert sich diese Analyse auf die medienspezifischen Inszenierungsmittel des Sendungsformates Nachrichtenmagazin. Es wird versucht den Konstruktionsprozess sichtbar zu machen, um zu erfahren, welche wesentlichen Akteure an der Schöpfung eines *Folk Devils* beteiligt sind. Wichtig ist, dass eine solche Analyse keinesfalls irrationale Effekte in der Bevölkerung untersucht, wie es der Begriff ›Panic‹ zunächst vermuten lässt. Diese ungenaue Terminologie suggeriert eine gewisse irrationale Reaktion in der Bevölkerung, die durch die Berichterstattung der Medien und der Artikulation anderer Akteure entsteht. In erster Linie ist es aber nicht das Ziel die Reaktionen der RezipientInnen herauszuarbeiten. Im Vordergrund steht das Sichtbarmachen des Definitionsprozesses eines sozialen Problems.[9]

Ein theoretisches Basismodell[10] einer *Moral Panic* erläutert Chas Chritcher in starker Anlehnung an Stanley Cohens Ursprungsstudie. Im Wesentlichen zeigt es die wichtigsten Akteure und Dynamiken einer *Moral Panic* sowie ihre Entstehungsbedingungen und Konsequenzen. Die folgenden Aspekte können dabei zu verschiedenen Zeitpunkten des Diskurses entstehen und ineinandergreifen: Ein Phänomen rückt zunächst in den Fokus der Aufmerksamkeit. Eine erste Resonanz zeigt Tendenzen auf, inwiefern die Wahrnehmung eines gesellschaftlichen Problems überhaupt besteht. Schon bald wird das Thema in die mediale Berichterstattung aufgenommen. Zu Wort kommen jene Akteure, die im Modell als *Moral Entrepreneurs*[11] bezeichnet werden. Diese Akteure erklären abweichende Handlungen, bewerten sie moralisch und bringen Lösungsvorschläge zu ihren Gunsten oder ihren ideologischen Vorstellungen entsprechend in die Debatte ein. Der weitere Eingang von Expertenmeinungen kann erheblichen Einfluss auf die Diskussion und die Definition eines Problems haben. Dabei sind es gerade Experten, die beispielsweise auch zur Entschärfung eines Problems beitragen können,

8 Vgl. Hall, Stuart et al.: *Policing The Crisis: Mugging, the State and Law and Order.* London u. a.: Palgrave Macmillan 1978.

9 Vgl. Critcher: »Moral Panic Analysis«, S. 1137 f.

10 Vgl. hierzu den Begriff des Idealtypus bei Weber, Max: *Gesammelte Werke zur Wissenschaftslehre.* Tübingen: Mohr 1968, S. 190 ff.

11 Da der Begriff *Moral Entrepreneur* gängiger ist als der deutsche Begriff Moralunternehmer, wird dieser im Folgenden genutzt.

wenn ihr Sachverstand zurate gezogen wird. Die verschiedenen beteiligten gesellschaftlichen Akteure haben meist Ideen für die Bewältigung des Problems. Oftmals erklären sie, dass es nicht reicht, die vorhandenen rechtlichen Möglichkeiten auszunutzen und Rufe nach neuen – kurzfristigen exekutiven oder langfristigen legislativen – Maßnahmen werden laut. Eine *Moral Panic* kann auch langlebige Effekte haben, wenn beispielsweise Änderungen in der politischen Gestaltung zustande kommen oder die Wahrnehmung eines Themas in das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft eingeht.[12]

Ergebnisse der Untersuchung

Eine exemplarische Analyse der Tagesthemen vom 22. Januar 2007 gibt Aufschluss darüber, wie das Thema Eingang in die Berichterstattung findet, und weist für den gesamten Diskurs typische Repräsentationsformen auf.

Der Nachrichtentext gliedert sich in vier Abschnitte. Dem Aufmacher folgt ein zweiter Abschnitt als längere sprachliche Hinleitung der Moderatorin zum Hintergrundbericht. Den Abschluss des Beitrages bildet ein gesprochener Kommentar. Inhaltlich diskutiert der gesamte Beitrag die bevorstehenden Haftentlassungen von Brigitte Mohnhaupt und Christian Klar. Es wird auf die historischen Ereignisse, die zu der Verhaftung der Mitglieder der zweiten RAF-Generation geführt haben, Bezug genommen (u. a. Ermordung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns-Martin Schleyer). Während die eigentliche Nachricht in der Thematisierung der vorzeitigen Haftentlassungen liegt, ergeben sich als Unterthemen die Aspekte Reue/Vergebung und die Mechanismen des bundesdeutschen Rechtsstaates.

Der Nachrichtentext stellt eine Opferperspektive mit sowohl gesprochenen als auch visuellen Mitteln her. Zu Beginn und Ende des Nachrichtenfilms wird Waltrude Schleyer gezeigt, zu Beginn kommt außerdem auch der Sohn Jörg Schleyer zu Wort. Auf die Interviewfragen antwortend erklärt die Witwe, den Attentätern ihres Mannes nicht vergeben zu können. Und auch die Sprecherin des Nachrichtenfilms bestätigt dies, indem sie betont, Waltrude Schleyer könne den Mördern ihres Mannes »[…] nicht die Hand reichen«. Diese starke Hervorhebung der individuellen Opferperspektive dominiert den Nachrichtenfilm, indem sie die Rahmenhandlung darstellt. Weitergeführt wird diese Perspektive im anschließenden Kommentar, in dem die Kommentatorin vom Südwestrundfunk

12 Vgl. Chritcher, Chas: *Moral Panics and the Media.* Buckingham u. a.: Open University Press 2003, S. 17 ff.

einleitend auf das Entführungsbild von Hanns-Martin Schleyer anspielt, um anschließend den rechtsstaatlichen juristischen Akt gegen moralische Aspekte abzuwägen.

Diese Opferperspektive führt dazu, dass der Zuschauer sich eher mit dem Opfer identifiziert als mit dem Täter. Somit wird eine Dichotomie zwischen Opfer und Täter hergestellt, wobei das Opfer als ›normal‹, der Täter aber als ›abweichend‹ gilt. Unterstützend können hier parallel ablaufende filmische Mittel wirken, wie beispielsweise das Zoomen auf Mohnhaupts Augen, welches zu einer Distanzlosigkeit führt. Solche Inszenierungen sind eher bei Tätern als bei Opfern zu beobachten. [13]

Zu unterscheiden ist zwischen den Personen Mohnhaupt und Klar. Erstere hat aus strafrechtlicher Perspektive ihre Mindesthaftstrafe, wie im bundesdeutschen Rechtssystem vorgesehen, verbüßt und kann freigelassen werden. Anders bei Klar, der durch das Gnadengesuch eine Aussetzung der Strafe ersucht. So wäre anzunehmen, dass sich die Diskussion hier hauptsächlich auf Klar fokussieren müsste. Durch die sprachlichen Vorgehensweisen der Moderatorin, der Sprecherin im Film oder der Kommentatorin, wird aber auch bei Mohnhaupt die Richtigkeit der Haftentlassung aus einer moralischen Perspektive angezweifelt. Dies geschieht, indem die Forderung nach Reue und Vergebung als nichtjuristische Kategorie immer wieder thematisiert wird.

Die Sprecherin verneint zwar eine potenzielle Gefährdung durch Mohnhaupt und Klar, macht die von ihnen in den 1970er Jahren ausgehende Gefahr aber kontinuierlich stark. Dies geschieht vor allem durch die Archivfilme, welche auf die Attentate der zweiten RAF-Generation und die Verhaftungen verweisen. Unterstützt wird dies zusätzlich durch andere visuelle Mittel, so wird beispielsweise ein Ausschnitt eines behördlichen Papiers gefilmt und in den Nachrichtenfilm integriert. Zu sehen ist: »Mordes, Mitgliedschaft in einer terroristischen Vereinigung u. a.«. Die gesprochenen Informationen liefern keinen Hinweis darauf, von wem dieses Papier kommt und was es genau aussagen soll. Während das Papier aus den 1980er Jahren stammen muss, scheint es die Information in die heutige Zeit zu transformieren und suggeriert ein immer noch vorhandenes terroristisches Verhalten.

13 Vgl. Reiner, Robert et al.: »Casino Culture: Media and Crime in a Winner-Loser Society«. In: David Downes et al. (Hg.): *Crime, Social Control and Human Rights. From Moral Panics to States of Denial. Essays in Honour of Stanley Cohen.* Cullompton: Willan 2007, S. 176–193.

Zwar muss zum besseren Verständnis für die Zuschauenden der Nachrichtenbeitrag Bezüge zu den historischen Ereignissen herstellen, da dies die Ursache der Haft ist. Auffällig ist aber die zusätzlich starke Thematisierung der Angehörigen damaliger Opfer. Gerade durch die visuelle Hinterlegung werden die historischen Ereignisse für die Zuschauenden in Erinnerung gerufen. Dies geschieht durch die Archivfilme der Verhaftung von Mohnhaupt und Klar, dem RAF-Symbol und das Zeigen des Buches: *Schleyer. Eine deutsche Geschichte* von Lutz Hachmeister. Diese historischen Ereignisse zeigen die Ursachen für die Inhaftierungen Mohnhaupts und Klars. Die Ursachen der damaligen Ereignisse werden wiederum nicht erläutert. Nur kurz wird in den einleitenden Worten der Moderatorin zum Nachrichtenfilm ein Hinweis gegeben. Hier sagt sie, dass es sich bei dem vor 30 Jahren stattfindenden *Deutschen Herbst* um einen »[…] bewaffneten Kampf der Rote Armee Fraktion gegen das von ihr so sehr verachtete System« handelt. Worin diese »Verachtung« liegt, und wo ihre Ursachen zu suchen sind, wird nicht angesprochen. Der historische Bezug wird rückwirkend ausschließlich bis zu der Thematisierung der Attentate hergestellt. Die Moderatorin konstatiert weiter, dass es ein Kampf zwischen der RAF und der Bundesrepublik war und letztere herausgefordert wurde. Die Verknüpfung zwischen dem vor 30 Jahren stattfindenden Kampf, zu dem die Bundesrepublik herausgefordert, in dem sie aber nicht besiegt wurde, lässt den Eindruck entstehen, es hätte seitdem keine kritischen Stimmen gegen staatliches Agieren gegeben. Es ist der Staat, der in diesen Worten stark gemacht wird. Dabei spricht die Moderatorin von der Bundesrepublik und nicht von der damaligen Regierung. Auch auf diese Weise wird wieder Kontinuität hergestellt. Schließlich geht sie darauf ein, dass dieser Kampf viele Opfer forderte, was die staatlichen Handlungen zunächst per se zu legitimieren scheint. Diese Argumentation wird von dem, für die Zuschauenden sichtbaren, Hintergrundbild unterstützt. Hier sehen die Zuschauenden Schwarz-Weiß-Fotografien von Mohnhaupt und Klar, die an die gängige Darstellung von Kriminellen erinnern. Auch das visuell integrierte RAF-Symbol in einer Gefängniszelle trägt hierzu bei. Die Kombination von Bildern mit Gefängnisgittern gehört zu einer wiederkehrenden gängigen Symbolik, um den Status des Verbrechens aufrechtzuerhalten und den vermeintlich Kriminellen nur innerhalb seines abweichenden Status darzustellen. [14]

14 Vgl. Altheide, David L.: *Creating Fear. News and the Construction of Crisis.* New York: Gruyter 2002, S. 35.

Für die Betrachtung einer *Moral Panic* in diesem Nachrichtenbeitrag lässt sich folgern, dass die möglichen Haftentlassungen von Mohnhaupt und Klar das initiierende Moment darstellen, durch welches das Thema in die Berichterstattung aufgenommen wird.

Vergleicht man die Situation von Mohnhaupt und Klar mit anderen Häftlingen der RAF, gibt es zunächst nichts Neues an dieser Situation. Denn bis zu diesem Tage gab es nicht nur bereits Haftentlassungen ehemaliger RAF-Inhaftierter, sondern auch genehmigte Gnadengesuche.[15] Frühere Haftentlassungen werden zwar von der Kommentatorin kurz angedeutet, nicht aber, dass bereits Gnadengesuche positiv entschieden wurden. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Tagesthemen das Thema mit einer stark symbolischen Darstellung in die Berichterstattung aufnehmen.

Betrachtet man die sprechenden Akteure, so kann resümiert werden, dass Personen, die beruflich im Bereich des Rechts arbeiten, durch Interviews einen hohen Eingang in diese Nachrichtensendung haben. Sie können als Experten gesehen werden, da es ihr Sachverstand ist, der seitens der Tagesthemen angefragt wird. Hauptsächlich klären sie die strafrechtlichen Vorgänge auf und unterstützen somit ihre rechtsstaatliche Richtigkeit. Dennoch wird neben der rechtlichen auch eine moralische Komponente hergestellt: Wenn beispielsweise ein Staatsanwalt erklärt, die Verbrechen seien strafrechtlich erledigt, er zeitgleich aber betont, dass das Vorgehen »[…] auch die Souveränität unseres Staates solchen Leuten die Hand zu reichen« zeige. Experten können also gleichermaßen auch als *Moral Entrepreneurs* wirken. Im Nachrichtenfilm tauchen mehrere Meinungen von Rechtsexperten auf – und zwar in der Person des Rechtsanwalts von Klar, eines Staatsanwalts und eines Bundesanwalts. Sie befürworten zumindest die Haftentlassung Mohnhaupts und machen wiederholt auf den rechtsstaatlichen Grundsatz der Gleichbehandlung aufmerksam und darauf, dass die RAF nicht mehr existiert. Diese Aussagen werden durch die mediale Aufbereitung allerdings stark kontextualisiert. So werden die Expertenkommentare meist in negativ konnotierte Rahmenhandlungen gesetzt und verlieren an Gewicht durch den Fokus auf das Leiden der Angehörigen der Opfer. So zum Beispiel, wenn einem Expertenkommentar, Äußerungen von Waltrude Schleyer folgen, die erklärt, den Attentätern ihres Mannes nicht verzeihen zu können und der Nachrichtenfilm hiermit abschließt.

15 Vgl. hierzu: Mickisch, Christian: *Die Gnade im Rechtsstaat.* Frankfurt a. M. et al.: Lang 1994, S. 39 und Schätzler, Johann-Georg: *Handbuch des Gnadenrechts.* München: Beck 1992, S. 102.

Von einer potenziellen Gefahr wird größtenteils nicht ausgegangen. Diese Annahme lässt sich dadurch stützen, dass zwar die Opfer aus der aktiven RAF-Zeit in den Tagesthemen eine große Rolle spielen, nicht aber der Schutz zukünftiger, potenzieller Opfer. Dies hätte ein Argument in der Diskussion sein können – nämlich gegen die Haftentlassung oder gegen die Gewährung des Gnadengesuchs.

Im weiteren Verlauf der Berichterstattung finden sich noch zahlreiche weitere Beispiele, die den Anteil der Tagesthemen an dem Definitionsprozess dieses sozialen Problems im Sinne einer Konstruktion einer *Moral Panic*, verdeutlichen. In den Tagesthemen vom 18. April 2007 findet sich z. B. ein Interview mit dem Sohn Siegfried Bubacks zum Gnadengesuch Klars. Michael Buback erklärt darin, keine Einwände gegen eine positive Gnadenentscheidung zu haben. Mit dem Hinweis auf Bubacks »Gewissensentscheidung« spricht der Moderator der Meinung Bubacks eine immense Bedeutung für die weiteren Entwicklungen zu. Zusätzlich stellt er Fragen, die den Eindruck erwecken, Buback habe eine aktive Entscheidungsmacht in dieser Sache. Da die souveräne Entscheidung allerdings ausschließlich dem Bundespräsidenten obliegt, wird anhand des Interviews deutlich, wie die Tagesthemen in diesem Diskurs selbst als *Moral Entrepreneur* Bedeutung mit herstellen. Die Fragen des Moderators zielen auf ein Entscheidungsrecht seitens der Opfer ab und machen ihre Interessen publik.

Ein weiteres Beispiel: Die Tagesthemen vom 25. April 2007 zeigen einen kurzen Zusammenschnitt eines Treffens zwischen Michael Buback und dem ehemaligen RAF-Mitglied Peter-Jürgen Boock. Initiiert wurde dieses Treffen nach den neuen Aussagen Boocks zum Attentat auf Siegfried Buback von der ARD in einer extra Sendung unter dem Titel »Das Treffen. Erstmals spricht ein RAF-Opfer mit einem Täter«. Ein Zusammenschnitt dieser Gesprächsrunde in den Tagesthemen gewährt Buback im Verhältnis zu Boock einen höheren Gesprächsanteil. Während Buback frei sprechen kann und einen emotionalen Bezug zu seiner Person herstellt, werden Boock geschlossene Fragen gestellt, sodass ihm eine längere Argumentation verwehrt bleibt. Wortwahl, nonverbale Kommunikation und die Distanzlosigkeit der Kamera stellen Boocks Meinung als nicht gleichberechtigt dar und lassen an seiner Glaubwürdigkeit von vornherein zweifeln.

Schlussfolgerungen

Nachrichtenmagazine, wie hier die Tagesthemen sind Bestandteil der Gesellschaft und stellen somit die wahrgenommene Wirklichkeit aktiv mit her.[16] Die vorliegende Untersuchung hat sich mit den medienspezifischen Konstruktionsprozessen der ehemaligen RAF-Mitglieder in den Tagesthemen unter Aspekten einer *Moral Panic* beschäftigt und fragt danach, welche medial eingesetzten Darstellungsmittel zum Tragen kommen.

Die Tagesthemen lassen Experten als solche namentlich sichtbar werden und haben auf diese Weise einen erheblichen Einfluss darauf, wessen Sachverstand anerkannt und wie dieser kontextualisiert wird. Die Aussagen der zu Wort kommenden Experten, die dazu geeignet wären eine *Moral Panic* zu hemmen, in dem sie das bundesdeutsche Rechtssystem erläutern, werden durch die Einbettung in die visuelle Gestaltung oder die freien sprachlichen Handlungen der ModeratorInnen konterkariert.

Bilder und Filme haben als Bedeutungsträger das Potenzial, die Aussagen von beispielsweise Experten zu überlagern. Generell fällt eine sich wiederholende und diskursprägende Bildsprache auf, die die betreffenden Personen in dem Status von Kriminellen festigt. So wird in nahezu jeder Sendung auf das Kollektivsymbol Gefängnis zurückgegriffen, sei es in Form von gefilmten Außen- oder Innenaufnahmen der Justizvollzugsanstalt Bruchsal oder in der Darstellung von Gitterstäben. Das Symbol der RAF (meist in Kombination mit roter Farbe oder hinter Gitterstäben) und die bekannte Aufnahme des Entführungsfotos von Hanns-Martin Schleyer werden häufig genutzt. Archivfilme zu den Attentaten der RAF, wie auch zu den Verhaftungen Mohnhaupts und Klars dienen als Einspieler und verweisen auf den geschichtlichen Hintergrund.

Zudem erfolgt sowohl die gesprochene als auch die visuelle Repräsentation der ehemaligen RAF-Mitglieder unter der Dichotomie ›Täter‹ und ›Opfer‹. Das Opfer wird dabei passiv, der Täter aktiv dargestellt. Ein Ergebnis aus Cohens Untersuchung manifestiert sich auch in diesem Fall: Opfer und deren Angehörige werden schnell zu Heiligen stilisiert, sodass ihre Meinung an Wichtigkeit in der öffentlichen Diskussion gewinnt.[17]

Das Nachrichtenmagazin Tagesthemen tritt durch seine mediale Inszenierung selbst als *Moral Entrepreneur* auf. Deutlich wird dies unter anderem an der Interviewführung und den Ein- und Überleitungen der ModeratorInnen. Auch

16 Vgl. Früh, Werner: *Realitätsvermittlung durch Massenmedien: Die permanente Transformation der Wirklichkeit.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 29.

17 Vgl. Cohen, Stanley: Folk Devils and Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers. New York: St. Martins Press 1980, S. 62

die in ihrer Gestaltungsform freieren Hintergrundberichte wirken als Bedeutungsträger. Durch diese Aspekte treten die Tagesthemen hier selbst als *Moral Entrepreneur* in Erscheinung und definieren ihrerseits das Thema.

Diese Praktiken und Wiederholungen der Berichterstattung sind in der Lage Wirklichkeit festzulegen. Im Falle der Berichterstattung über die ehemaligen RAF-Mitglieder bedeutet dies, dass die ihnen zugeschriebene Eigenschaft als ›abweichend‹ kontinuierlich reproduziert wird. Die verschiedenen sprachlichen Mittel helfen dabei, insbesondere bei der langen Thematisierung der Person Christian Klars, den Status eines *Folk Devils* zu kreieren. So werden ungleiche Gegensätze gebildet und dadurch Grenzen gesetzt. Der Diskurs wiederum erlaubt, dass Begriffe wie ›Täter‹ oder ›Opfer‹ häufig gesprochen werden. Diese Gegensätze werden kontinuierlich festgeschrieben und stehen damit der von Expertenseite geforderten Gleichbehandlung im Wege. Dies wiederum führt in erster Linie zu einer erschwerten Resozialisierung der ehemaligen RAF-Häftlinge.

Michael Burg

›Costumes, Sheep and Country Houses‹

Der britische Heritage Film der achtziger und neunziger Jahre und sein Bild

Zusammenfassung: Der Heritage Film, in Großbritannien oft als eigenes Genre und spezielle Spielart des Kostüm- und Historienfilms angesehen, löste in den beiden letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts in der britischen Filmkritik und Filmwissenschaft kontroverse Debatten aus. Vor allen Dingen die offensichtlichen Schauwerte waren es, die mit dafür sorgten, dass Heritage Filme auf der einen Seite im Arthouse- und Mainstream-Kino ihr Publikum fanden, die aber andererseits auch immer wieder im Fokus der Kritik standen. Nach einer Einführung in das Thema und einem Streifzug durch die geschichtliche und stilistische Entwicklung dieser Filme geht es schließlich um mögliche Fragestellungen im Hinblick auf eine bildwissenschaftliche Untersuchung entsprechender Produktionen im Rahmen eines geplanten Dissertationsprojektes.

In den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts erfuhr der kurze Zeit zuvor fast schon tot geglaubte britische Film nicht nur eine phänomenale Renaissance, sondern die Filmkritik wurde auch auf eine ganze Reihe von Filmen des New British Cinema aufmerksam, die sich mittels eines rückwärts gewandten Blicks mit britischen Themen vergangener Epochen beschäftigten und die in Fachkreisen unter den Labels ›Heritage Film‹ oder ›Heritage Cinema‹ bekannt wurden.[1] Es handelte sich, wie es damals schien, um eine neue Welle von nostalgischen Kostüm- und Historiendramen, die, angesiedelt zwischen Arthouse- und Mainstream-Kino, zunächst landläufig mit Vorstellungen von Englishness, nationaler Identität, Landhausidylle und dem gehobenen Lebensstil der Upper Class in Verbindung gebracht wurden. Seitdem hat sich allerdings der Kanon der Filme, die unter den genannten Labels firmieren, in mehrfacher Hinsicht bedeutend erweitert.

1 In der Filmwissenschaft und Filmkritik haben sich mittlerweile die Begriffe ›Heritage Cinema‹ bzw. ›Heritage Film‹ fest etabliert, umgangssprachlich wird in Großbritannien aber eher vom ›Costume Drama‹ bzw. vom ›Period Film‹ oder ›Period Movie‹ gesprochen. Im vorliegenden Beitrag werden diese Begriffe synonym verwendet.

Insbesondere waren es Produktionen wie A Room with a View (Zimmer mit Aussicht, 1986), Howards End (Wiedersehen mit Howards End, 1992) und The Remains of the Day (Was vom Tage übrigblieb, 1993) von James Ivory sowie Sense and Sensibility (Sinn und Sinnlichkeit, 1995) von Ang Lee, Elizabeth (1998) von Shekhar Kapur und nicht zuletzt die Shakespeare-Adaptionen von Kenneth Branagh, die den Heritage Film international und damit auch hierzulande populär machten und einem breiteren Publikum erschlossen.

Begriffsdefinition, Genrefrage und soziokultureller Kontext

Ebenso, wie sich der Heritage Film thematisch und formal über zwei Jahrzehnte hinweg verändert und weiterentwickelt hat, haben sich auch die Ansichten darüber, welche Filme nun tatsächlich unter diesen Begriff fallen, mit der Zeit erheblich gewandelt.

Verstand man darunter am Anfang vor allen Dingen Produktionen, die sich mit den bereits oben genannten Attributen assoziieren ließen, so stellte Sheldon Hall 2001 eine Liste mit fünf Kategorien auf, die sich nun auf ein wesentlich breiteres Spektrum von Filmen bezogen. Dazu gehörten neben Verfilmungen klassischer Literatur und Kostümfilmen nach eigener oder zeitgenössischer Vorlage, deren Handlung bevorzugt zwischen der späten viktorianischen Epoche und dem Zweiten Weltkrieg spielt, auch Filme, die sich mit der britischen Kolonialzeit in Indien beschäftigen und die eigentlichen Historienfilme, die tatsächliche Ereignisse der Geschichte zum Thema haben sowie Shakespeare-Adaptionen in einer historischen oder historisierenden Inszenierung.[2] Eine Abgrenzung des Historien- und Kostümfilms im Allgemeinen gegen den Heritage Film im Besonderen war damit kaum mehr möglich.

Insofern kann die Frage, ob es sich beim Heritage Film um ein eigenes Genre handelt, ob er ein Subgenre des Kostüm- und Historienfilms oder schlichtweg mit diesem identisch ist, in letzter Konsequenz wohl nie zufriedenstellend beantwortet werden und ist eigentlich auch obsolet. Viel hilfreicher ist der Vorschlag Andrew Higsons, statt von der Vorstellung genau definierter, von starren Regeln

2 Vgl. Hall, Sheldon: »The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate«. In: Robert Murphy (Hg.): *The British Cinema Book*. London: British Film Institute 2001, S. 191–199, hier S. 192 f.

bestimmter Genres eher von sich einander überlappenden »group of films« zu sprechen, die sich mehr oder weniger losen, hybriden Kategorien zuordnen lassen. [3]

Der Begriff *heritage* selbst, hier vielleicht am treffendsten mit ›Kulturerbe‹ übersetzt, verweist schließlich auf die Verbindung dieser Filme zu den vielfältigen Entwicklungen im Bereich der sogenannten *heritage culture*, des *heritage movement* und der *heritage industry*. Die Förderung und Vermarktung des reichen britischen Kulturerbes erfuhr in den achtziger Jahren auch im Rahmen des sogenannten *Thatcherite projects* durch öffentliche und private Investitionen in Einrichtungen und Initiativen, die sich um die Pflege traditioneller Kulturgüter kümmerten, einen regen Aufschwung. Dies traf sich mit einem damals verstärkten Interesse von Bevölkerung und Tourismus an den Hinterlassenschaften der Geschichte. [4] Der Heritage Film profitierte nicht nur vom neuerwachten Bedürfnis der Menschen nach Nostalgie und Tradition, sondern nutzte – selbst Teil der Heritage Industrie – historische Gebäude, Gärten und Parkanlagen gegen Gebühren als Locations für die Dreharbeiten, wobei diese anschließend mit dem Hinweis auf die entsprechenden Filme selbst wiederum auf sich aufmerksam machten und dadurch teilweise beachtliche Besucheranstiege zu verzeichnen hatten. [5]

Entwicklungen und Tendenzen [6]

Der mit vier Oscars ausgezeichnete Chariots of Fire (Die Stunde des Siegers, 1981) von Hugh Hudson gilt als der Film, der das britische Heritage Cinema Anfang der achtziger Jahre erstmals in den Fokus des Interesses rückte, allerdings auch heftige Diskussionen wegen seiner patriotischen Grundstimmung im Kontext des damaligen Falklandkriegs auslöste. [7]

3 Vgl. Higson, Andrew: *English Heritage, English Cinema. Costume Drama since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, S. 10.

4 Vgl. ebd., S. 48–53 und Hill, John: *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*. Oxford: Oxford University Press 1999, S. 73–76. Speziell zum *Thatcherite project* und zum *Thatcherism* siehe auch ebd., S. 3–16.

5 Vgl. Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 56–63.

6 Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass sich dieser Beitrag nur mit Produktionen für das Kino beschäftigt und deshalb Fernsehfilme unberücksichtigt bleiben. Die im Folgenden aufgeführten Filmtitel stellen natürlich nur eine Auswahl dar; eine recht ausführliche Filmografie ist ebd., S. 262–267 zu finden.

7 Siehe dazu ausführlich Hill: *British Cinema in the 1980s*, S. 20–28.

Ein großer Teil der britischen Costume Dramas jener Zeit lässt sich dem von Andrew Higson geprägten Begriff der »bourgeois heritage films«[8] zuordnen. Es sind damit diejenigen Filme gemeint, die zwischen der viktorianisch-edwardianischen Epoche und dem Zweiten Weltkrieg angesiedelt sind und zumeist private Geschichten von Figuren einer gehobenen, elitären Schicht in einem typischen *period setting* erzählen.[9]

Als Erstes wären in diesem Zusammenhang sicher die bekannten Verfilmungen der Romane von Edward Morgan Forster zu nennen, wie A Passage to India (Reise nach Indien, 1984) von David Lean, A Room with a View und Maurice (1987) von James Ivory und Where Angels Fear to Tread (Engel und Narren, 1991) von Charles Sturridge. Weitere Literaturadaptionen waren Another Country (1984) von Marek Kanievska nach einem Stück von Julien Mitchell, A Handful of Dust (Eine handvoll Staub, 1987), ebenfalls von Charles Sturridge, nach Evelyn Waugh, Little Dorrit (Klein Dorrit, 1987) von Christine Edzard nach Charles Dickens, A Month in the Country (1987) von Pat O'Connor nach einem Roman von J. L. Carr und A Summer Story (Die Geschichte eines Sommers, 1987) von Piers Haggard nach der Erzählung *The Apple Tree* von John Galsworthy.

Mit Großbritanniens Kolonialgeschichte beschäftigten sich die sogenannten ›Imperial Heritage Films‹,[10] wie Richard Attenboroughs Gandhi (1982), James Ivorys Heat and Dust (Hitze und Staub, 1983), der schon erwähnte A Passage to India, Michael Radfords White Mischief (Die letzten Tage in Kenia, 1987) und Nicholas Meyers The Deceivers (Die Täuscher, 1988).

Die neunziger Jahre zeichneten sich dann vor allen Dingen durch eine Diversifizierung der Themen und Motive und eine deutliche formale und stilistische Weiterentwicklung des Heritage Films aus.[11]

8 Higson, Andrew: »The Heritage Film and British Cinema«. In: Andrew Higson (Hg.): *Dissolving Views: Key Writings on British Cinema.* London: Cassell 1996, S. 232–248, hier S. 236.

9 Vgl. ebd., S. 233.

10 Soweit sich diese Produktionen auf Indien beziehen, spricht man auch vom ›Ray Revival‹ (Hill: *British Cinema in the 1980s*, S. 99). Siehe dazu auch ausführlich Muraleedharan, T.: »Imperial Migrations: Reading the Raj Cinema of the 1980s«. In: Claire Monk, Amy Sargeant (Hg.): *British Historical Cinema. The History, Heritage and Costume Film.* British Popular Cinema. London, New York (NY): Routledge 2002, S. 144–162.

11 Zu den Veränderungen im britischen Heritage Cinema der neunziger Jahre siehe auch Church Gibson, Pamela: »Fewer Weddings and More Funerals: Changes in the Heritage Film«. In: Robert Murphy (Hg.): *British Cinema of the 90s.* London: British Film Institute 2000, S. 115–124.

1989 begann mit Kenneth Branaghs Henry V eine neue Reihe von Shakespeare-Verfilmungen,[12] die sich bis Ende des folgenden Jahrzehnts fortsetzte. Branagh selbst ließ seinem hochgelobten Königsdrama die Komödie Much Ado About Nothing (Viel Lärm um Nichts, 1993), die umstrittene Großproduktion des Hamlet (1996) und, im Gewand eines Musicals, Love's Labours Lost (Vergebliche Liebesmüh, 2000) folgen. Weitere Adaptionen waren Peter Greenaways Prospero's Books (1991), eine Umsetzung von *The Tempest*, Richard Loncraines Richard III (1995), Oliver Parkers Othello (1995), Trevor Nunns Twelfth Night (Was ihr wollt, 1996) und Adrian Nobles A Midsummer Night's Dream (1996).[13]

Mitte der neunziger Jahre setzte eine Welle von Adaptionen der Werke von Jane Austen ein, die mit Ang Lees Sense and Sensibility 1995 ihren Anfang nahm und bis in die jüngste Zeit hin andauert. Es folgten Persuasion (Jane Austens Verführung, 1995) von Roger Michell, Emma (1996) von Douglas McGrath sowie Mansfield Park (1999) von Patricia Rozema.

Einen eigenen Themenkreis bildeten biographische Filme und solche, die im Zusammenhang mit einer historischen Persönlichkeit stehen. Dazu gehörten etwa Carrington (1995) von Christopher Hampton, Mrs Dalloway (1997) von Marleen Gorris nach dem gleichnamigen Roman von Virginia Woolf, Wilde (Oscar Wilde, 1997) von Brian Gilbert sowie Robin Hood (1990) von John Irvin, The Madness of King George (King George – Ein Königreich für mehr Verstand, 1995) von Nicholas Hytner, Mrs Brown (Ihre Majestät – Mrs. Brown, 1997) von John Madden und Elizabeth von Shekar Kapur, in einem weiteren Sinne auch Produktionen wie Braveheart von Mel Gibson und Rob Roy vom Michael Caton-Jones (beide 1995).[14]

Die Verfilmungen von Romanen Thomas Hardys und Henry James gegen Ende der Dekade spiegelten ein gestiegenes Interesse an sozialen Fragen und an der Darstellung gesellschaftlicher Konflikte wider. So bediente sich Michael Winterbottom gleich zweier Vorlagen von Hardy, nämlich *Jude, the Obscure* für Jude (Herzen in Aufruhr, 1996) und *The Mayor of Casterbridge* für The Claim (Das Reich und die Herrlichkeit, 2000). James lieferte hingegen die Stoffe

12 Die letzte britische Shakespeare-Adaption für das Kino war zuvor Derek Jarmans The Tempest aus dem Jahre 1980 (vgl. Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 18).

13 Verfilmungen in einem heutigen, zeitgenössischen Kontext sind ebenso wie sogenannte ›Offshots‹ hier nicht aufgeführt (Offshots sind Filme, die sich an Handlungselementen oder Motiven einer Vorlage anlehnen, ohne aber als wirkliche Adaption gelten zu können).

14 Obwohl Braveheart und Rob Roy keine britischen Produktionen sind, behandeln sie aber eindeutig britische, d. h. in diesem Falle schottische Themen.

für Jane Campions The Portrait of a Lady (1996), Iain Softleys The Wings of the Dove (The Wings of the Dove – Die Flügel der Taube, 1997) und James Ivorys The Golden Bowl (2000).

Ivory, der seinem für ihn typischen, eher langsamen und bedächtigen Inszenierungsstil treu blieb, konnte darüber hinaus mit Howards End – wiederum nach einem Roman von E. M. Forster – und The Remains of the Day an die Erfolge aus den achtziger Jahren anknüpfen,[15] während seine späteren Filme wie Jefferson in Paris (1995)[16] und auch The Golden Bowl auf geringere Resonanz stießen.[17] Dies könnte auch ganz allgemein mit einem Wandel des Zeitgeistes und der Rezeptionserwartungen zusammenhängen, der sich Mitte der neunziger Jahre bemerkbar machte und, wenn überhaupt, neuen oder populäreren Formen des Kostümfilms den Vorzug gab.

Die Entwicklung dahin lässt sich am besten anhand der im Laufe des Jahrzehnts von der Kritik kreierten Labels ›Post‹- und ›Antiheritage Film‹ erklären. Man muss allerdings einschränken, dass beide Bezeichnungen leider nicht genau definiert und voneinander abgegrenzt sind.

Der Begriff ›Postheritage‹ erschien das erste Mal in einem Artikel von Claire Monk im Zusammenhang mit Christopher Hamptons Carrington und Sally Potters Orlando (1992, nach Virginia Woolf) und diente dazu, diese Filme wegen ihres tiefen Selbstbewusstseins bezüglich der Repräsentation der Vergangenheit von früheren Produktionen abzugrenzen.[18] Doch es ist weit mehr, was einen Postheritage Film ausmachen kann. Bereits in Orlando wurden die Frage nach der Geschlechteridentität und das Spiel mit verschiedenen zeitlichen Ebenen thematisiert.[19] Weiterhin können es eine betont sozialkritische Haltung (wie in Jude), in anderen Fällen auch die absichtliche stilistische Verwendung von Pastiches, Anachronismen und Zitaten oder die Mischung von Genres sein, die einen Film als Postheritage erscheinen lassen. Wie sich an einigen der genannten Kriterien, aber auch an der Bezeichnung ablesen lässt, ist eine gewisse Nähe zur Postmoderne offensichtlich.[20] Schließlich stehen populäre, mit dem Mainstream-Kino kom-

15 Vgl. Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 94.

16 Ebenfalls ein Heritage Film, aber ohne Bezug zu Großbritannien.

17 Vgl. Helbig, Jörg: *Geschichte des britischen Films.* Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 278 f. und Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 56.

18 Vgl. Monk, Claire: »Sexuality and Heritage«. In: Ginette Vincendeau (Hg.): *Film/Literature/Heritage. A Sight and Sound Reader.* London: British Film Institute 2000, S. 6–11, hier S. 7.

19 Für eine Analyse von *Orlando* siehe Gutberlet, Kerstin: *The State of the Nation. Das britische Kino der neunziger Jahre.* St. Augustin: Gardez! 2001, S. 174–188.

20 Vgl. Church Gibson: »Fewer Weddings and More Funerals«, S. 123 und Hall: »The Wrong Sort of Cinema«, S. 193. Allerdings gibt es ebenso Beispiele von postmodernen Heritage Filmen der achtziger

patible Produktionen wie Elizabeth oder John Maddens Shakespeare in Love (1998) ebenso für Trends des Postheritage Films, wie die Mantel-&-Degen-Film-Parodie Plunkett and Macleane (1999) von Jake Scott.

Überschreitet eine Parodie allerdings die Grenze zur Karikatur oder zum Grotesken und wird das *period setting* selbst zur Zielscheibe von Spott und Kritik, dann bezeichnet man einen solchen Film als ›Antiheritage‹.[21] Beispiele dafür wären etwa Stiff Upper Lips (1997) von Gary Sinyor, die Gilbert-&-Sullivan-Parodie Topsy-Turvy (Topsy-Turvy – Auf den Kopf gestellt, 1999) von Mike Leigh oder die Oscar-Wilde-Adaption The Importance of Being Earnest (Ernst sein ist alles, 2002) von Oliver Parker.

Stil und Ästhetik

Normalerweise werden Heritage Filme mit gemächlichem Erzählrhythmus und episodischer Erzählweise, mit langen Einstellungen, mittleren bis weiten Einstellungsgrößen, einer die Entwicklung der Charaktere betonenden Inszenierung im Raum, einer undramatischen, langsamen Montage und einer unterkühlten Darstellung von Emotionen in Verbindung gebracht.[22]

Während dies sicher für viele Produktionen der achtziger Jahre zutreffend ist, so hat sich der Umfang der kinematographischen und dramaturgischen Codes in den neunziger Jahren, gerade im Zusammenhang mit den Postheritage Filmen, deutlich erweitert. Insbesondere die Annäherung an das Mainstream-Kino hat bei solchen Filmen zu einer expressiveren Verwendung bildsprachlicher Mittel, zu beschleunigter Inszenierung, komplexeren Erzählstrukturen und schnelleren Schnittfolgen geführt.

Nach wie vor gibt es aber einen Aspekt, der bei fast allen Heritage Filmen eine wichtige, wenn nicht sogar zentrale Rolle spielt: die Authentizität. Damit ist die Echtheit des Dargestellten oder der Grad der Annäherung an ein Vorbild oder eine Vorlage gemeint.

Jahre, wie etwa Karel Reisz *The French Lieutenant's Women* (*Die Geliebte des französischen Leutnants*, 1981) oder Peter Greeneways *The Draughtsman's Contract* (*Der Kontrakt des Zeichners*, 1982). Hieran zeigt sich wieder einmal mehr die Schwierigkeit des Umgangs mit der Postmoderne als Epoche.

21 Pamela Church Gibson spricht allerdings auch im Zusammenhang mit Michael Winterbottoms *Jude* von »anti-heritage elements«, um auf die Unterschiede dieses Films zu traditionellen Heritage-Produktionen hinzuweisen (vgl. Church Gibson: »Fewer Weddings and More Funerals«, S. 119).

22 Vgl. Higson: »The Heritage Film and British Cinema«, S. 233 f. und ders.: *English Heritage, English Cinema*, S. 37–40.

Dies wirft eine ganze Reihe von Fragen und Problemen auf: Um was für eine Art von Authentizität handelt es sich? Auf was nimmt sie Bezug – auf äußere Erscheinung oder Inhalt? Geht es also um Architektur, Ausstattung, Dekor und Kostüme? Oder ist damit die Anpassung an eine literarische oder textliche Vorlage gemeint? An welchem Maß wird schließlich Authentizität gemessen? An einer absoluten Skala, die historisch-wissenschaftlich definiert und abgesichert ist? Oder an der subjektiven Vorstellung, die wir im jeweiligen Fall von Authentizität haben? An welchen Instanzen orientiert man sich, um die eine oder andere Art von Authentizität zu erreichen?

Der Kostüm- und Historienfilm ist von dem Bemühen geprägt, die dargestellte Zeitperiode vor allen Dingen in visueller Hinsicht möglichst authentisch umzusetzen. Die konsequente Berücksichtigung historischer Vorbilder, tradierten Wissens und neuer kulturwissenschaftlicher Erkenntnisse bei der Darstellung von Alltagsleben und Alltagskultur sind Aspekte, die – wenn sie denn angewendet werden – die ästhetische Qualität der Rekonstruktion einer vergangenen Epoche entscheidend beeinflussen und immer wieder gerade von Historikern eingefordert werden.

Hinzu kommt der passende Einsatz kinematographischer Mittel. Gerade von Lichtführung und Lichtgestaltung bei der Filmphotographie kann es entscheidend abhängen, ob sich eine Szene hinsichtlich der Möglichkeiten der natürlichen und künstlichen Beleuchtung im Kontext der jeweiligen historischen Epoche als glaubwürdig erweist oder nicht.

Der Versuch allerdings, einen hohen Grad an visueller Authentizität zu erreichen, war immer wieder auch Zielscheibe der Kritik.[23] Es wurde bemängelt, dass die offensichtlichen Schauwerte dieser Filme, mit ihrer reichen Ausstattung, dem detaillierten Dekor, den Kostümen, der historischen Architektur und den pittoresken Landschaften in vielen Fällen keine Funktion für den narrativen Fortgang der Geschichte hätten, durch ihre Attraktivität aber die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich lenken oder sogar eine kritische Haltung der Erzählung unterlaufen würden. Andrew Higson konstatiert, dass sich dadurch der Erzählraum, der sogenannte *narrative space*, in eine – frei übersetzt – Schaubühne (den *heritage*

23 Bereits Cairns Craig beschäftigte sich in seinem frühen Beitrag zur Heritage-Film-Debatte »Rooms Without a View« von 1991 mit diesem Aspekt (vgl. Craig, Cairns: »Rooms Without a View«. In: Vincendeau (Hg.): *Film/Literature/Heritage*, S. 3–6, hier S. 4).

space) verwandeln würde.[24] In der Tat ist das sogenannte ›Heritage Display‹ mit seiner ›Museumsästhetik‹ einer der Gründe für die Beliebtheit von Kostümfilmen beim Publikum.

Wenn sich nun aber dieses Heritage Display verselbständigt, wenn der Bezug zur ›echten‹ Historie verloren geht und nur noch ein selbstreferenzieller Verweis (etwa auf andere Filme und Bilder) verbleibt, dann hat sich die – vermeintliche – Authentizität in ein, wie Platon es nennt, Simulakrum oder ein Pastiche verwandelt.[25]

Während manche postmodernen Künstler und auch Filmemacher gegenüber solchen Abziehbildern, bei denen das Original bedeutungslos oder obsolet geworden ist, keine Berührungsängste haben und sie ganz bewusst einsetzen,[26] sind sie bei Kritikern höchst umstritten. Für die einen ist der Pastiche oberflächlich und ohne Tiefe, nur noch ein verbleibender ›Look‹[27] und letztendlich ein Zeichen für den Verlust der Geschichte.[28] Andere sehen in ihm eine positiv zu beurteilende »hybride Qualität« und im spielerischen Umgang damit die Chance zur »Aufhebung der Identitäten«.[29]

Bildwissenschaftliche Fragen und Ansätze

Bereits in meiner 2004 entstandenen Diplomarbeit *Der Blick in die Vergangenheit* habe ich versucht, einige Fragestellungen zu Bildgestaltung, Bildästhetik und Bildstilistik des britischen Heritage Films aufzugreifen und sie an ausgewählten Filmbeispielen aus den achtziger und neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts anzuwenden.[30]

24 Vgl. Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 39 (dort auch die zitierten Begriffe) und ders.: »The Heritage Film and British Cinema«, S. 239 f. sowie Hill: *British Cinema in the 1980s*, S. 86.

25 Vgl. Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 64 und – in Bezug auf Platon – Jameson, Fredric: »Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«. In: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels.* Reinbek: Rowohlt 1997, S. 45–102, hier S. 63.

26 Siehe dazu auch die Ausführungen zum Postheritage Film weiter oben in diesem Beitrag.

27 Vgl. Higson: *English Heritage, English Cinema*, S. 64.

28 Vgl. Jameson: »Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, S. 68 ff. Jamesons Ausführungen beziehen sich an dieser Stelle auf E. L. Doctorows Roman *Ragtime*; seine Argumentation lässt sich aber ebenso gut auf den Kostüm- und Historienfilm anwenden.

29 Vgl. Cook, Pam: *Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema.* London: British Film Institute 1996, S. 5 (Übersetzung der beiden angeführten Zitate von M.B.).

30 Vgl. Burg, Michael: *Der Blick in die Vergangenheit. Bildgestaltung, Bildästhetik und Bildstilistik im britischen Heritage Film der achtziger und neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts anhand ausgewählter Beispiele.* Diplomarbeit im Studiengang Audiovisuelle Medien [unveröffentlicht]. Stuttgart: Hochschule der Medien 2004.

In der mir bekannten und bis zum damaligen Zeitpunkt veröffentlichten Fachliteratur spielt das Bild in der Analyse dieser Filme zwar eine wichtige Rolle, war aber nie alleiniger Gegenstand einer selbstständigen Untersuchung. Die Tatsache, dass die filmkritische und filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem britischen Period Movie im genannten Zeitrahmen oft sehr kontrovers geführt wurde und zu einem Thema häufig eine weite Spanne ganz unterschiedlicher Standpunkte zu finden ist, spiegelt sich auch in den Ergebnissen meiner Arbeit wider.

So hat sich bei der eigenen Analyse einiger in der Literatur besprochener Beispiele gezeigt, dass sich so manche Interpretation als bei Weitem nicht so gefestigt erwiesen hat, wie dies auf den ersten Blick den Anschein hatte und es durchaus alternative Auslegungen gibt. Ganz konkret betrifft dies die oft geäußerte Kritik am angeblich rein dekorativ-oberflächlichen Heritage Display, für das sich in den untersuchten Fällen dann schließlich doch eine Funktion für die Filmerzählung nachweisen ließ. [31]

Nun ist die mögliche Vielfalt und Freiheit an Interpretationen bei der Betrachtung ästhetischer Schöpfungen natürlich nichts grundlegend Neues. Interessant wird es aber, wenn davon weitergehende Argumentationen abhängen oder entsprechende Interpretationen evident für im Diskurs eingenommene Positionen werden. Dann nämlich haben sie eine grundsätzliche Bedeutung und eine neue Beurteilung kann zu einer ganz anderen Sicht der Dinge auf übergeordneter Ebene führen.

Allein schon daraus dürfte zu ersehen sein, dass die weitergehende Beschäftigung mit dem Bild im Heritage Film eine lohnende und spannende Aufgabe sein kann.

Zum Abschluss habe ich hier nun in Form einer Materialsammlung einige Fragen und Ansätze zusammengestellt, die für eine bildwissenschaftliche Untersuchung des Heritage Films im Rahmen eines geplanten Dissertationsprojektes relevant sein könnten – dann eventuell auch unter Einbeziehung von Produktionen bis in die jüngste Zeit.

Beginnen will ich mit einer Meta-Frage, die quasi über allem steht:

1) Inwieweit trägt das Bild zur Konstitution des Heritage-Charakters dieser Filme bei?

31 Vgl. ebd., insbesondere die Fallstudie zu A Room with a View, S. 34–42.

Und dann im Einzelnen:

2) Welche Authentizitäts- und Legitimationsstrategien werden bei der visuellen Rekonstruktion der Vergangenheit angewendet? Geht es um die Vergegenwärtigung einer historischen Epoche, einer vergangenen Lebenswelt oder eines historischen Ereignisses? Oder steht die Annäherung an eine literarische Vorlage im Vordergrund? Welche Rolle spielt dabei die Erwartungshaltung auf der Produktions-, welche die auf der Rezeptionsseite? Kann man beim filmisch-fiktiven Blick in die Vergangenheit überhaupt von ›echter‹ Authentizität sprechen oder ist schließlich alles nur eine pseudoauthentische Simulation?
3) Inwieweit sind für diese Strategien wiederum mediale Vorlagen (zum Beispiel Gemälde und Graphiken aus der bildenden Kunst oder auch Photographien) bedeutsam und welchen Einfluss haben sie auf das vermittelte Vergangenheitsbild?
4) Welche Rolle spielt die Darstellung von Landschaft, Architektur und Dekor? Sind sie nur schmückendes Beiwerk oder haben sie narrative Funktionen? Wirken sie identitätsstiftend? Was sagen sie über die Personen aus, die sie bevölkern?
5) Welche Bedeutung haben Kostüme – in sozialer Hinsicht, in Bezug auf die Geschlechterrollen und für die Charakterisierung der Personen?
6) Wie wird über das Bild kulturelle und soziale Identität vermittelt? Was trägt zum Beispiel mit dazu bei, dass wir von der Darstellung von Englishness und Britishness beim Heritage Film sprechen können?
7) Sind Besonderheiten oder Probleme bei der Adaption literarischer Vorlagen zu finden, wenn es etwa darum geht, Bilder, Beschreibungen und Metaphern in die visuelle Ebene des Films zu transferieren?
8) Wie vermitteln sich abstrakte Konzepte, wie beispielsweise die von Romantik und Nostalgie, in visueller Hinsicht?

9) Welche filmischen Mittel der Bildgestaltung kommen zum Einsatz? Gibt es Besonderheiten in Bezug auf Kameraführung, Cadrage, Gestaltung der Perspektive, die Wahl der Einstellungsgrößen und die Darstellung des filmischen Raums? Wie verhält es sich mit der Lichtführung, dem photographischen Stil oder dem Einsatz von Spezialeffekten? Inwieweit werden Mittel der emotionalen Filmgestaltung angewendet?
10) Gibt es autoreflexive und autoreferentielle Elemente und welche Bedeutung haben sie? Werden zum Beispiel bildende Kunst, Photographie, Kinematographie oder Kinovorführungen in die Handlung integriert? Gibt es unter den Filmen gemeinsame visuelle Topoi und Codes?
11) Inwieweit lassen sich Entwicklungen und Tendenzen in bildstilistischer und bildästhetischer Hinsicht innerhalb des Heritage-Filmkanons ausmachen?

Und schließlich:

12) Wie verhalten sich die Filme in geschichtsphilosophischer Hinsicht bezüglich der Darstellung historischer Ereignisse in unserer heutigen Zeit? Haben sie ein Bewusstsein für die dargestellte zeitliche Differenz und gibt es dafür visuelle Zeichen oder Codes? Sind – wie es vordergründig scheint – alle Heritage Filme Kinder des Historismus oder gibt es auch andere Lösungen?

Dennis Maciuszek

Erzählstrukturen im Filmgenre *Coming of Age*

Zusammenfassung: Der Beitrag beschreibt das Filmgenre *Coming of Age* aus der Sicht des Drehbuchautors. Dazu stellt er ausgewählte Ergebnisse einer Suche nach Genrekonventionen in 117 Filmen über das Erwachsenwerden vor (Filme wie Rebel Without a Cause, The Breakfast Club, Reality Bites). Das Korpus offenbarte gemeinsame Themen, Figuren, Settings, Plotmuster, audiovisuelle Gestaltungsmittel sowie einen ikonografischen Genrecode. Trotzdem ist das Genre nur bis zu einem gewissen Punkt homogen. Verbleibende Unterschiede lösen sich erst auf, wenn man Subgenre-Cluster betrachtet. In eines der identifizierten Subgenres (›Reifeprüfung‹, Prototyp The Graduate) dringt der Beitrag vertieft vor. Ein Ausblick skizziert die Anwendung der Ergebnisse in der Praxis des Drehbuchschreibens.

Einleitung

Wie erzählen Filme über das Erwachsenwerden? Dieser Frage ging eine Masterarbeit[1] im Studiengang Medienautor an der Hochschule der Medien Stuttgart nach. Das untersuchte Genre heißt *Coming of Age* (englisch für ›Erwachsenwerden‹) und ist im Vergleich zu Filmgenres wie *Musical* oder *Western* noch wenig erforscht. Das mag auch daran liegen, dass *Coming of Age* als Genre vergleichsweise jung ist. Es entstand erst nach dem Ende des Studiosystems in Hollywood, Anfang/Mitte der 1950er Jahre.

Einer der ersten eigenständigen *Coming-of-Age*-Filme aus Hollywood war The Wild One (Der Wilde, 1953) von László Benedek mit Marlon Brando als Anführer einer Motorrad-Gang. Brando tritt dort bereits als archetypischer junger Rebell auf.[2] Zwei Jahre später folgte der Genre-Klassiker Rebel Without a Cause (… denn sie wissen nicht, was sie tun, 1955) von Nicholas Ray. Dieser machte James Dean zur Ikone, dem ziellosen, sensiblen, missverstandenen Teenager-Rebellen. Unter dem Einfluss der amerikanischen Filme entstanden

1 Maciuszek, Dennis: *Erzählstrukturen im Coming-of-Age-Film: Genrebeschreibung und Drehbuch.* Stuttgart: Masterarbeit Hochschule der Medien 2008, (http://www.storyautor.de/masterarbeit.pdf [16.11.2009]).

2 Vgl. Shary, Timothy: *Teen Movies: American Youth on Screen.* London: Wallflower 2005, S. 21.

in Deutschland die sogenannten Halbstarken-Filme.[3] Im Westen zeichnete sich dafür besonders der Regisseur Georg Tressler verantwortlich.[4] Konsequenterweise trägt sein prototypischer Film den Titel Die Halbstarken (1956). In Ostdeutschland dreht zu dieser Zeit Gerhard Klein seine ›Berlin-Filme‹ über junge Menschen in Ost-Berlin.[5] Berlin – Ecke Schönhauser (1957) behandelt das Halbstarken-Thema. Allerdings berichtet Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase auf der Film-DVD, dass er Die Halbstarken vorher gar nicht gesehen hatte. Vielmehr habe ihn der Italienische Neorealismus beeinflusst.[6] Ein Blick auf die Werke des Italienischen Neorealismus fördert dann auch einen weiteren *Coming-of-Age*-Film der 1950er zutage. Federico Fellinis I Vitelloni (Die Müssiggänger, 1953) erzählt episodenhaft, porträtiert ein Freundeskreis-Ensemble statt einer Hauptfigur und stellt Dreißigjährige als junge Menschen dar.[7] Damit nahm der Film Erzählstrukturen vorweg, die Hollywood erst in den Siebzigern mit American Graffiti (1973), in den Achtzigern mit St. Elmo's Fire (St. Elmo's Fire – Die Leidenschaft brennt tief, 1985) und den Neunzigern mit Filmen wie Reality Bites (Reality Bites – Voll das Leben, 1994) entwickeln würde. Reality Bites kann bereits als Klassiker angesehen werden, da er als Porträt der *Generation X* den Zeitgeist der Neunziger eindrucksvoll einzufangen vermochte. Das typischste Mitglied der Generation ist der *slacker*[8] – ein Nachfahre von Fellinis Müßiggängern.

Das Filmgenre *Coming of Age* hat sich bis heute gehalten und an Relevanz nichts verloren. Im Gegenteil! Im deutschsprachigen Raum hatten Mitte der Neunziger, wie Lee schreibt, junge Filmemacher wie Hans-Christian Schmid oder Tom Tykwer einen Paradigmenwechsel eingeleitet: weg von niveaulosen, klischeehaften Komödien, hin zu stilistisch individuell erzählten lebensnahen

3 Vgl. Seibel, Alexandra: »The Imported Rebellion: Criminal Guys and Consumerist Girls in Postwar Germany and Austria«. In: Timothy Shary, Alexandra Seibel (Hg.): *Youth Culture in Global Cinema.* Austin (TX): University of Texas Press 2007, S. 27–36.

4 Vgl. Schäfer, Horst: »Jugendfilm in der Bundesrepublik Deutschland«. In: Ingelore König et al. (Hg.): *Zwischen Bluejeans und Blauhemden: Jugendfilm in Ost und West.* Berlin: Henschel 1995, S. 33–42, hier S. 34.

5 Vgl. Schenk, Ralf: »Jugendfilm in der DDR«. In: Ingelore König et al. (Hg.): *Zwischen Bluejeans und Blauhemden: Jugendfilm in Ost und West.* Berlin: Henschel 1995, S. 21–30, hier S. 23 f.; sowie Jüngling, Irina: »Halbstarke vom Wedding und von der Schönhauser«. In: Ingelore König et al. (Hg.): *Zwischen Bluejeans und Blauhemden: Jugendfilm in Ost und West.* Berlin: Henschel 1995, S. 69–75, hier S. 73 ff.

6 Vgl. ebd., S. 24, respektive S. 74.

7 Vgl. Schmidt, Matthew P.: *Coming of Age in American Cinema.* Amherst (MA): University of Massachusetts 2002, S. 42 f.

8 Siehe Lee, Christina: *Beyond the Pink: (Post) Youth Iconography in Cinema.* Perth: Dissertation Murdoch University 2005, S. 21, 46. Sowie Hanson, Peter: *The Cinema of Generation X – A Critical Study of Films and Directors.* Jefferson (NC): McFarland 2002, S. 61.

Alltagserlebnissen.[9] Schmids Filme, die zunächst, angefangen mit Nach fünf im Urwald (1995), alle *Coming-of-Age*-Filme waren, »stellen die ›emotionale‹ Nähe in Melancholie zum wirklichen Leben her«, schreibt Lee.[10] Die Werke von Schmid und Tykwer seien dabei nicht bloß anspruchsvoll, sondern auch unterhaltend. Es gelänge ihnen, »die Brücke zwischen Mainstreamkino alias dem kommerziellen Kino und Autorenkino alias Kunst zu schlagen.«[11] Diese neue Ära zeigt sich in vielen hochwertigen *Coming-of-Age*-Filmen aus Deutschland, die in den 2000ern in die Kinos kamen: Vergiss Amerika (2000), Nichts bereuen (2001), Fickende Fische (2002), Die Klasse von '99 – Schule war gestern, Leben ist jetzt (2003), Die fetten Jahre sind vorbei (2004) und viele mehr.

International sorgte zuletzt ein scheinbar wenig spektakulärer Film über ein 16-jähriges Mädchen, das ungewollt schwanger wird und sich früh mit dem Erwachsenwerden auseinandersetzen muss, für Furore. Gedreht mit einem Budget von 6,5 Millionen Dollar spielte Juno (2007) weltweit 231,4 Millionen Dollar ein.[12] Juno war 2008 für vier Oscars nominiert: bester Film, beste Regie (Jason Reitman), beste weibliche Hauptrolle (Ellen Page) und bestes Original-Drehbuch (Diablo Cody). Dass der Film ausgerechnet den Drehbuch-Oscar gewann, ist ein Indiz dafür, dass ein natürlicher, bescheidener Film über die Sorgen und Träume junger Menschen gegenüber einem epischen Drama oder Action-Blockbuster am ehesten mit einer interessanten Geschichte, gewitzten Dialogen und glaubhaften Charakteren punkten kann.

Die Perspektive des Drehbuchautors ist auch jene, die diesem Artikel zugrunde liegt. Das ist mehr oder weniger neu. Zwar liegen einige wissenschaftliche Studien über *Coming of Age* als Filmgenre vor. Jedoch sind diese vorwiegend aus der Kritikerperspektive heraus geschrieben. Die Verfasser ›lesen‹ einen Film und fragen nach seiner kulturellen Bedeutung. Der Drehbuchautor hingegen, der einen *Coming-of-Age*-Film ›schreiben‹ möchte, fragt stattdessen: Wie erzählen solche Filme? Was für dramaturgische Mittel setzen sie ein? Die vielleicht einzige echte Ausnahme stellt eine Arbeit von Sarno[13] dar, welche sich explizit an den Drehbuchautor wendet. Diese ist jedoch wieder zu praktisch ausgerichtet. Wissenschaftliche Untersuchungen und Erkenntnisse kommen zu kurz.

9 Vgl. Lee, Ju-Bong: *Der Wandel im deutschen Film der 90er Jahre: Eine Analyse zum Stil der Filme von Hans-Christian Schmid und Tom Tykwer.* Osnabrück: Dissertation Universität Osnabrück 2006, S. 6–27.

10 Ebd., S. 363.

11 Ebd., S. 365.

12 Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Juno_(film) (16.11.2009).

13 Sarno, Gregory G.: *Threshold: Scripting a Coming-of-Age.* New York u. a.: iUniverse 2005.

Genrekonventionen

> We think you're crazy to make us write an essay telling you who we think we are. What do you care? You see us as you want to see us. In the simplest terms, in the most convenient definitions, you see us as a brain, an athlete, a basket case, a princess, and a criminal. Correct?

Dies ist einer Schlüsselsätze, mit denen der *Coming-of-Age*-Klassiker The Breakfast Club (Der Frühstücksclub, 1985) von John Hughes beginnt. Das Konzept ist genial einfach: Fünf Schüler müssen an einem Samstag in der Schulbibliothek nachsitzen. Sie sollen einen Aufsatz schreiben zum Thema ›Wer bin ich?‹ Alle gehören Cliquen an, die sonst nie miteinander reden würden. Ihre Feindschaft zum Antagonisten, dem Aufsicht habenden Lehrer, sowie kleine Abenteuer auf den Gängen schweißen die Protagonisten dann aber zusammen. Am Ende sind sie Freunde und sogar zwei Liebespaare. Dem »brain« (Anthony Michael Hall) fällt die Aufgabe zu, den Aufsatz zu schreiben. Die Botschaft: Schubladendenken ist falsch. Man muss den Menschen dahinter kennenlernen. Doch wird dies halten? Oder sind am nächsten Tag wieder alle in ihren Cliquen und ignorieren sich, wie es die Sozialordnung im Mikrokosmos Highschool vorschreibt? Der Film beginnt mit dem Anfang des Aufsatzes, der Situation und Figurentypen nennt – als *Voice-over* über den Simple-Minds-Song *Don't You* und Bilder der Highschool: Schulgebäude, ›7 Uhr‹, Korridore, Cafeteria, Schreibwarenladen, eingeritzter Spruch, Schließfachzeile, Schließfachinhalt, Schulzeitung, Wandschmiererei, Pokale in einer Vitrine, Klosprüche, Müll auf einer Treppe, Theaterbühne, Notizbuch, Galerie »Man of the Year«, Computerraum, Umkleidekabine, Schreibtisch des Schulpsychologen, Prom-Königin-Wahlplakat, beschmiertes Schließfach. Als Kontrast zur Lebenswelt der Schüler montiert Hughes hinter die Bildsequenz eine bedrohlich aufragende Frontansicht eines BMWs. Der *Voice-over* schließt mit den Worten: »That‹s how we saw each other at 7 o'clock this morning. We were brainwashed.« Hughes braucht genau eine Minute, um Thema und Plot (Identitätsfindung) sowie eine typische Figurenkonstellation und eine umfassende Ikonografie für *Coming of Age* im Schulmilieu einzuführen.

In Klassikern wie The Breakfast Club konzentrieren sich Erzählstrukturen, die man in Genrefilmen immer wieder antrifft. So ergaben sich die Thesen der hier vorgestellten Studie: *Coming-of-Age*-Filme haben gemeinsame Themen, Fi-

gurentypen, Settings, Plotmuster und Plotstrukturen, audiovisuelle Gestaltungsmittel sowie einen ikonografischen Genrecode – also gemeinsame narrative Genrekonventionen [14], die beim Zuschauer als Genrewissen [15] vorhanden sind.

Um solche Konventionen zu finden, war es nötig, zunächst ein Textkorpus aus relevanten Filmen zusammenzustellen. Hierfür eignete sich die Methode Altmans: [16] Man wählt zunächst alle Filme aus, die sich ›tautologisch‹ mit der Bezeichnung des Genres in Verbindung bringen lassen. Als Filmgenre impliziert der Begriff ›Coming of Age‹ Filme über junge Menschen, die eine altersbezogene Entwicklung durchmachen. Aus dieser großen Menge filtert man jene Filme heraus, die gewisse ›semantische‹ und ›syntaktische‹ Kriterien erfüllen. Semantische Kriterien sind nach Altman kleine Bausteine des Genres: Plots, Schlüsselszenen, Figurentypen, Objekte, Einstellungen, Töne usw.; syntaktische Kriterien beinhalten die Anordnung solcher Bausteine. [17] Beim Aufstellen der Filterkriterien ist darauf zu achten, dass man nicht voreingenommen ist und bereits Dinge vorwegnimmt oder gar ausschließt, die man während der Genre-Analyse zu finden gedenkt. Ersteres würde einen Zirkelschluss bedeuten, letzteres, dass man Daten verliert. Daher hielt sich die Korpusbildung zurück und verwendete nur Auswahlkriterien, die sich aus dem tautologischen Verständnis des Begriffs ›Coming of Age‹ ableiten ließen oder die eine allzu weite Öffnung der Untersuchung verhinderten. Semantische Kriterien waren in Anlehnung an Altman [18] das Format (fiktional, Langfilm, Kinofilm), die Charaktere (junge Menschen von 11 bis Anfang 30), der Plot (altersbezogener Reifungsprozess), der Tonfall (zumindest einige dramatische Elemente, keine reine Komödie) sowie die Zielgruppe (auch Erwachsene, nicht bloß Jugendliche). Syntaktische Kriterien waren die Erzählperspektive (Sicht des/der jungen Menschen), die Erzählstrategie (Dualitäten, hier Konflikte der jungen Menschen mit ihrem sozialen Umfeld), Erzähldauer (Lebensabschnitt, keine komplette Biografie), Charaktere in Relation zum Plot (die Reifung der Charaktere dominiert den Plot) und Charaktere in Relation zum Ensemble (Anliegen von Individuen sind der Erzählung wichtiger als Anliegen der Gruppe).

14 Vgl. bspw. Bordwell, David und Kristin Thompson: *Film Art: An Introduction.* New York: McGraw-Hill [5]1997, S. 53.

15 Vgl. bspw. Ohler, Peter: *Kognitive Filmpsychologie: Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme.* Münster: MakS 1994, S. 236 f.

16 Vgl. Altman, Rick: *The American Film Musical.* Bloomington (IN), Indianapolis (IN): Indiana University Press 1987.

17 Vgl. ders.: *Film/Genre.* London: BFI 1999, S. 89.

18 Vgl. ders.: *The American Film Musical*, S. 102–110.

Die vorsichtige Herangehensweise resultierte in einem sehr großen Korpus aus 117 Genrefilmen. Hier äußerte sich auch die Sicht des Autors, der keinen klassischen geisteswissenschaftlichen Ansatz verfolgt. Würde er dezidiert auf ›Qualität‹ setzen und einige sehr wenige Filme im Detail betrachten, so wäre die Gefahr groß, dass sich später in der filmschaffenden Arbeit nur Plagiate bekannter Erzählungen ergäben. Betont man dagegen die ›Quantität‹, so besteht die Chance, dass man allgemeingültigere, werkunabhängige Konventionen für die Autorenarbeit im Genre erhält.

Die Suche nach Gemeinsamkeiten im gebildeten Korpus ergab, dass *Coming-of-Age*-Filme thematisch ein semantisches Feld im Sinne von Lotmans Raumsemantik[19] aufspannen, und zwar zwischen zwei Polen ›Jugend‹ und ›Erwachsensein‹. Der Jugend-Pol ist geprägt von dramaturgischen Konflikten. Deren Lösungen liegen im Erwachsensein. Ein *Coming-of-Age*-Film handelt dann davon, wie die jungen Protagonisten den Jugend-Pol verlassen, eine Entwicklungsschwelle überschreiten und den Erwachsensein-Pol erreichen. Dies ist das Grundthema eines *Coming-of-Age*-Films: das Erwachsenwerden, die Identitätsfindung, die Initiation. Ein solches Unterfangen kann scheitern, gelingen, gelingen und wieder rückgängig gemacht werden[20] – oder aber in einem dritten Pol ›Kompromiss‹ enden. Die abstrakten Konzepte Jugend, Erwachsensein und Kompromiss sind Platzhalter für konkrete Gegensätze, beispielsweise ›einen unrealistischen Kindheitstraum haben‹ (Jugend-Konflikt), ›sich in die erwachsene Berufswelt eingliedern‹ (Erwachsensein-Lösung) und ›Kindheitstraum entgegen der Widerstände verwirklichen‹ (Kompromiss-Lösung). Solche Gegensätze sowie konkrete Entwicklungsschwellen und Schwellenüberschreitungen kann man als typische Genre-Motive ansehen. Paare und Tripel von Gegensätzen haben, entsprechend der Raumsemantik, neben der semantischen auch manchmal eine topologische Dimension – ›drinnen‹ und ›draußen‹ in Gefängnis-, Internats- oder Coming-out-Filmen – sowie häufig eine topografische Dimension – als Tripel ›Kleinstadt‹ (Jugend), ›Großstadt‹ (Erwachsensein) und ›Natur‹ (Kompromiss) wie in Falsche Bewegung (1975) oder als ›Nationalität‹ (Jugend), ›nationale Identität‹ (Erwachsensein) und ›Multinationalität‹ (Kompromiss) wie in L'Auberge espagnole (L'Auberge espagnole – Barcelona für ein Jahr, 2002).

19 Vgl. Lotman, Jurij M.: *Probleme der Kinoaesthetik: Einführung in die Semiotik des Films.* Frankfurt: Syndikat 1977, S. 101–117. Ders.: *Die Struktur literarischer Texte.* München: Fink [4]1993, S. 329–340.

20 Entsprechend der Darstellung von Lotmans Raumsemantik in Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie.* München: Beck 1999, S. 142.

Im Filmgenre *Coming of Age* tauchen immer wieder archetypische Figuren auf. Etwas anders als bei C. G. Jung[21] sind die Genre-Archetypen keine mythologischen Urfiguren im kollektiven Unbewussten. Sie haben sich im Genrewissen von Kinogängern und Filmschaffenden festgesetzt. The Breakfast Club konzentrierte sein Protagonisten-Ensemble auf fünf grundlegende Archetypen, die besonders in Filmen über Teenager auftauchen: ›Streber‹, ›Individualist‹, ›Rebell‹, ›populärer Junge‹, ›populäres Mädchen‹.[22] Im Ensemble von Reality Bites verdichteten sich fünf Archetypen, die man eher in Filmen über *Twentysomethings* findet: ›Künstler‹, ›Yuppie‹, ›Müßiggänger‹, ›Hedonist‹, ›Homosexueller‹. Weitere häufige Archetypen sind: ›Zicke‹[23], ›Aktivist‹, ›Jungfrau‹, ›Schwangere‹, ›psychisch Kranker‹. In Figurenkonstellationen treffen darüber hinaus häufig ein introvertierter ›sensibler Typ‹ und ein extravertierter ›Draufgänger‹ aufeinander – so in I Vitelloni, Die Halbstarken, Vergiss Amerika, Die Klasse von '99, Die fetten Jahre sind vorbei, Nordsee ist Mordsee (1976), Fucking Åmål (Raus aus Åmål, 1998), Crazy (2000), Klassenfahrt (2002) oder Allein (2004). In einer Dreieckskonstellation kann ein Drehbuchautor eine Hauptfigur zwischen zwei gegensätzlichen *love interests* wählen lassen. In mindestens 18 Korpusfilmen ließen sich diese in das semantische Feld einordnen, sodass etwa ein potenzieller Partner für die ›Jugend‹ steht, der andere fürs ›Erwachsensein‹. In Reality Bites entscheidet sich Lelaina (Winona Ryder) nicht nur zwischen Yuppie Michael (Ben Stiller) und Müßiggänger Troy (Ethan Hawke), sondern auch zwischen »careerism« und »individualism« als Lebensstil.[24] Michael steht für traditionelles Erwachsensein, der intellektuelle Troy, welcher sich bewusst vorherrschendem Karrieredenken entzieht und im Augenblick lebt, für einen ›Kompromiss‹. Da der Wählende in 12 der 18 dokumentierten Fälle eine Frau ist und die Rivalen oft Freunde sind, schließt sich hier der Kreis zu Jungs Archetypen, speziell dem Motiv der feindlichen Brüder.[25]

Coming-of-Age-Filme verwenden immer wieder ähnliche Settings mit eigenen, weltinternen Regeln:[26] ›Elternhaus‹, ›WG‹, ›Schule‹, ›Uni‹ … Gegensätze wie ›Kleinstadt‹ vs. ›Großstadt‹ füllen die topografische Dimension eines semantischen Feldes ›Jugend‹ vs. ›Erwachsensein‹ aus. Die kleine Heimatstadt ist ein

21 Vgl. Jung, Carl. G.: *Traum und Traumdeutung.* München: dtv [9]1998.

22 Siehe auch Shary, Timothy: *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema.* Austin (TX): University of Texas Press 2002, S. 26–79.

23 Auch diskutiert in Lee: *Beyond the Pink*, S. 171–200.

24 Hanson: *The Cinema of Generation X*, S. 64.

25 Vgl. Jung: *Traum und Traumdeutung*, S. 52.

26 Vgl. Martinez und Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 123–134.

beschränktes und beschränkendes Umfeld für die Protagonisten. Jeder kennt jeden und Gerüchte verbreiten sich schnell. Die Leute sind spießig, sammeln Gartenzwerge und züchten Kaninchen – im deutschen Nach fünf im Urwald, aber genauso im schwedischen Tjenare kungen (God Save the King, 2005). Die Kleinstadt ist nicht trendy. Orte für Freizeitaktivitäten in deutschen Kleinstädten sind die Dorfdisco, das Dorffest oder der Kegelverein. Die jungen Kleinstädter haben große Träume von der aufregenden Großstadt, die aber nur schwer in Erfüllung gehen werden. Man kommt einfach nicht weg. Irgendwann werden sie wie die Eltern resignieren und sich der Kleinstadtmelancholie hingeben. Nur einzelne Helden überschreiten die Entwicklungsschwelle ins Erwachsensein. Welten mit gegensätzlichen Regeln müssen aber nicht an konkrete Orte gebunden sein. Die ›grausame Welt‹ in sozialen Teenager-Tragödien ist ein pessimistisches Setting mit der Macht, den kämpfenden jungen Helden zu zerstören. In einer ›Welt der Wunder‹ dagegen können Kindheitsträume in Erfüllung gehen. Sie ist ein optimistisches Setting, in dem der Junge oder das Mädchen von nebenan ein Star werden kann.

Innerhalb von *Coming of Age* stößt man auf generische Subplots (›Plotmuster‹), die immer wieder Verwendung finden, um die jungen Protagonisten auf ihrem Weg über die Entwicklungsschwelle einen Schritt voranzubringen. Insgesamt fanden sich 70 kleine Mythen des Erwachsenwerdens in mehreren (mindestens zwei, oft deutlich mehr) Genrefilmen. Diese sind psychologische Scripts[27], die sich ins Genrewissen eingeprägt haben. Ein Zuschauer weiß etwa, dass eine ›Casting‹-Situation (Job, WG, Band …) immer aus den Slots ›Aushang‹, ›Bewerbung‹, ›Vorstellung‹, ›Test‹, ›Auswahl/Ablehnung‹ besteht. Ein Drehbuchautor kann nun Spannung erzeugen, indem er das Script variiert, etwa auf eine seriöse Vorstellung skurrile Testfragen folgen lässt. Oder er lässt einen Slot weg, auf dass der genreerfahrene Rezipient diesen ausfüllen möge: Geht ein gedemütigter Charakter wie die Protagonistin in Hip hip hora (Der Ketchup-Effekt, 2004), gesehen auch im TV-Film Delphinsommer (2004), auf ein geöffnetes Fenster zu, dann bekommt man es gleich mit der Angst zu tun, weil man die folgenden Slots eines ›Selbstmordversuchs‹ erwartet.

Coming-of-Age-Filme versuchen durch die Wahl audiovisueller Gestaltungsmittel authentische Lebenswelten junger Menschen darzustellen. Sie erzählen Alltagserlebnisse[28] – Ehealltag in Domicile conjugal (Tisch und Bett, 1970),

27 Vgl. Mikunda, Christian: *Der verbotene Ort oder Die inszenierte Verführung: Unwiderstehliches Marketing durch strategische Dramaturgie.* Frankfurt a. M.: Redline ²2005, S. 19–35.

28 Vgl. Lee: *Der Wandel im deutschen Film der 90er Jahre*, S. 6–27.

WG-Alltag in L'Auberge espagnole, Jugendalltag zwischen Schule, Jobs und Freizeit in Meer is nich (2007) oder Arbeitsalltag in Verbindung mit dem Plotmuster ›Monotoner/skurriler Job‹ – an alltäglichen Orten in einzelnen, natürlichen Episoden. I Vitelloni mit seinen italienischen Kleinstadtbegebenheiten fing damit an. Wie Lee für Crazy darstellt, gibt es in einer episodischen Dramaturgie nicht unbedingt eine sich steigernde Spannung oder als Antagonisten böse Figuren. Stattdessen sieht man dem aufregenden Leben der Pubertät zu.[29] Ein weiteres Mittel zur Vermittlung authentischer Lebenswelten ist der Einsatz von Jugendsprache. Noch wichtiger aber ist die Darstellung authentischer Erlebniswelten. Die Filmemacher bringen dem Publikum junge Gefühle bildhaft nahe. In neueren Filmen findet man häufig eine Montage aus psychologischem *Close-up* und einem *Point-of-View* (POV) auf ein metaphorisches Bild. In vielen Filmen sitzen nachdenkliche junge Menschen im Auto, Zug oder Bus. Man kann im nah aufgenommenen Gesicht lesen. Dann folgt der Blick hinaus in die Landschaft, um aufzulösen, was die Person zum Nachdenken angeregt hat. Oft läuft bereits zur Titelsequenz eine einsame, melancholische Fahrt mit POV auf die Landschaft ab. Typische Darstellungen von Nachdenklichkeit sind auch Einstellungen, in denen der Protagonist allein durch die Straßen stapft, etwa in Nach fünf im Urwald, Tjenare kungen, Hip hip hora – dort auch verstört und schlafwandlerisch durch eine Partylandschaft. Der Titelheld aus Donnie Darko (2001) schlafwandelt im wörtlichen Sinn. Eine weitere Einstellung, die auf einen *Coming-of-Age*-Film hindeutet, ist die Totale eines Jugendlichen in der Natur, der vor sich hin grübelt. Lee interpretiert eine solche Einstellung in Nach fünf im Urwald als »das ambivalente Gefühl einer Teenagerin zwischen Sehnsucht und Alleinsein.« Alleinsein suggeriere der Regisseur durch die Totale und eine Platzierung der Person im Vordergrund.[30] Wenn ein *Coming-of-Age*-Film die Wahl hat, dann erzählt er meist aus der Sicht des sensiblen Typen, nicht des Draufgängers. Zudem finden Gefühlswelten ihren Ausdruck in Visionen, Tagträumen, Flashbacks und einem Popmusik-Soundtrack.

Coming of Age hat mit der Zeit einen ikonografischen Genrecode hervorgebracht. Die bedeutungsvollen Bilder aus der Schulwelt, die der Vorspann von The Breakfast Club präsentiert, wurden schon angesprochen. Eines der typischsten Ikone, das in unzähligen Genrefilmen auftritt, ist eine Ansicht des Meeres als Zeichen für Sehnsucht. Dies äußert sich auch in Filmtiteln wie Nordsee ist Mordsee, Meer is nich, Berlin am Meer (2008; noch zu neu für

29 Vgl. ebd., S. 272–274.
30 Vgl. ebd., S. 238 f.

die Studie) oder Northern Star (2003), welches der Name einer Nordsee-Yacht ist, mit der die Protagonistin ihrer Umgebung zu entfliehen gedenkt. Weitere Ikone sind Tagebücher für Reflektion, Spielplätze für kindliche Unschuld, Schließfach-Dekoration für die eigene Identität, ein BMW als Symbol eines konservativen Umfelds oder Rockmusik für Rebellion. Auch Schauspieler wie James Dean wurden zu Ikonen.

Subgenre ›Reifeprüfung‹

Trotz dieser Ergebnisse ist *Coming of Age* nur eingeschränkt homogen. Die meisten Genrekonventionen tauchen nicht in allen 117 Filmen auf, oft nicht einmal in der Mehrzahl. Andererseits ähneln sich gewisse Filme sehr. Die ikonografischen Bilder am Anfang von The Breakfast Club, wie auch dessen fünf Figurentypen, finden sich in Teenager-Filmen, die im Schulmilieu spielen. Vermutlich würden sich konkretere Erzählstrukturen als die bisherigen zeigen, würde man die Korpusfilme zunächst nach solchen Ähnlichkeiten sortieren. Man bildet dann innerhalb des Genres noch einmal Unterkategorien: Subgenres. Eine solche Kategorie kann man als radiale Struktur verstehen, in der sich ähnliche Elemente, hier die Subgenre-Filme, entlang gewisser Variablen um einen Prototyp als Cluster gruppieren.[31]

Shary hat fünf Subgenres des Teenager-Films identifiziert und untersucht.[32] Für *Coming of Age* fand die Masterarbeit die Subgenres ›Rebellenfilm‹, ›Ausreißerfilm‹, ›Schulfilm‹, ›Anstaltsfilm‹, ›Internatsfilm‹, ›übernatürlicher Film‹, ›Liebesfilm‹, ›Film über Sexualität‹, ›soziale Tragödie‹, ›Kindertraum‹, ›Partnersuche‹, ›Beziehungskrise‹, ›Freundeskreis‹, ›Reifeprüfung‹. Die Studie wählte eines der Subgenres für eine tiefergehende Suche nach gemeinsamen Erzählstrukturen aus: die ›Reifeprüfung‹, benannt nach dem Prototyp The Graduate (Die Reifeprüfung, 1967) von Mike Nichols mit Dustin Hoffman.

›Reifeprüfung‹ wurde für den Zweck der Studie folgendermaßen definiert: Ein nicht mehr ganz so junger Mensch hat einen gewissen Status erreicht, ist aber in mancher Hinsicht noch unreif. Erst ein bestandenes Abenteuer macht ihn oder sie erwachsen und bereit für die Welt. Eine Reifeprüfung unterscheidet sich von

31 Vgl. Lakoff, George: *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago (IL): University of Chicago Press 1987, S. 77–114. Angewandt auf Filmgenres von Schweinitz, Jörg: »›Genre‹ und lebendiges Genrebewußtsein«. In: *montage AV* 3, 1994, H. 2, S. 99–118.

32 Vgl. Shary: *Generation Multiplex*.

anderen Subgenres unter anderem anhand der Variablen Anzahl und Alter der Protagonisten. Eine Reifeprüfung hat immer genau einen Protagonisten, der bereits volljährig, oft *Twentysomething* oder sogar Anfang 30 ist.

Folgende Filme ließen sich neben The Graduate dem Cluster zuordnen: Falsche Bewegung (1975), Keiner liebt mich (1994), How to Make an American Quilt (Ein amerikanischer Quilt, 1995), The Spitfire Grill (Die Geschichte vom Spitfire Grill, 1996), Im Juli. (2000), Bridget Jones's Diary (Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück, 2001), Nichts bereuen (2001), Bear's Kiss (Der Kuss des Bären, 2002), The Station Agent (Station Agent, 2003), Fröken Sverige (Miss Sweden, 2004), Garden State (2004), Lighthouse Hill (2004), Krama mig (Love & Happiness, 2005), Penelope (2006).

Diese Filme wiesen sehr deutliche gemeinsame narrative Strukturen und damit Subgenrekonventionen auf. Thematisch ist der semantische Jugend-Konflikt ein Kampf gegen innere Dämonen (in The Graduate Unsicherheit), die Lösung im Erwachsensein oder Kompromiss eine Metamorphose des Protagonisten. Reifeprüfungen sind moderne Heldensagen. So ist der Protagonist oder die Protagonistin ein ›Held‹ im Sinne der archetypischen Figurentypen Voglers.[33] Dieser nennt auch den Mentor als Archetyp. In Reifeprüfungen ist immer ein Mentor vorhanden, der dem Helden hilft, die Entwicklungsschwelle zu überschreiten und sich von einem *Coming-of-Age*-Archetypen in einen anderen zu verwandeln. In Fatih Akıns Im Juli. bekehrt eine Mentorin (Christiane Paul) eine Streber-Figur (Moritz Bleibtreu) zum Hedonismus. Viele Reifeprüfungen stehen dem Initiationsmärchen[34] nahe und verwenden mystische Settings. So entsteht ein topografischer Gegensatz ›Märchenwelt‹ vs. ›reale Welt‹. Die Märchenwelt ist semantisch die Welt der Kindheitsträume in Konflikt mit der Erwachsenenwelt. In Lighthouse Hill geleitet ein Geist einen Yuppie an einen geheimnisvollen Ort am Wegesrand, an dem dieser seinen Kindheitstraum wiederentdeckt. Eine der interessantesten Erkenntnisse im Rahmen der Studie war, dass Reifeprüfungen

33 Vgl. Vogler, Christopher: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers.* Frankfurt a. M.: Zweitausendeins 1997, S. 57–134.

34 Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens.* München, Wien: Hanser 1987, S. 452.

tendenziell einer Plotstruktur aus 16 Funktionen folgen – angelehnt an die Reise des Helden[35], jedoch auf ein Genre bezogen wie bei Wrights Analyse des Westerns.[36] Die gefundenen Funktionen sind:

1) Der Held hat einen gewissen Status erreicht.
2) In einem Bereich mangelt es dem Helden aber noch an Reife.
3) Der Held ist unzufrieden.
4) Der Reifemangel äußert sich in Konflikten.
5) Der Held begegnet dem Mentor.
6) Der Mentor hilft dem Helden.
7) Der Held erringt einen Teilerfolg.
8) Prüfungen, Verbündete, Feinde, Reise.
9) Der Held erleidet einen herben Rückschlag.
10) Der Held versinkt in Selbstmitleid, rächt sich eventuell.
11) Der Held erholt sich.
12) Der Held gelangt an einen mystischen Ort.
13) Dort findet eine Initiation des Helden statt.
14) Mit einer dramatischen Aktion löst der Held seine Probleme eigenhändig.
15) Auferstehung ohne den Mangel, d.h. im Erwachsensein oder Kompromiss.
16) Der Held erhält eine Belohnung.

Gestalterisch setzen alle untersuchten Reifeprüfungen den Kampf gegen innere Dämonen durch starke visuelle Metaphern um. Etwa leidet Fin (Peter Dinklage) in The Station Agent an Minderwertigkeitskomplexen, weil er kleinwüchsig ist. Am Ende legt sich der Eisenbahnfreund nach einer durchzechten Nacht auf die Gleise. Als am Morgen der Zug über ihn hinweg donnert, überlebt er nur, gerade weil er so klein ist. Als er sich erhebt, ist dies auch eine Auferstehung im metaphorischen Sinn (Funktion 15 der Plotstruktur). Zusätzlich zu mystischen Settings verwenden ›Reifeprüfungen‹ mystische Zeichen, etwa eine Wahrsagerin in Bear's Kiss. Dadurch gewinnt die Initiation mythische Bedeutung.

35 Vogler: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers.*

36 Wright, Will: *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*. Berkeley (CA): University of California Press 1976.

Anwendung und Ausblick

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Coming of Age* seit den 1950ern eine Vielzahl an Genrekonventionen etabliert hat. Gemeinsam beschreiben diese das Filmgenre. Mitunter werden die Konventionen allerdings erst in Subgenres richtig konkret. Blickt man so tief, dann kann man Faszinierendes entdecken, etwa die 16 Funktionen umfassende Plotstruktur einer Reifeprüfung.

Die gefundenen Erzählstrukturen sind ein Baukasten, aus dem sich Drehbuchautoren bedienen können. Es erleichtert das Schreiben eines Genrefilms, sich zunächst die Konventionen vor Augen zu führen. Brechen kann man sie dann immer noch. Als Anwendungsbeispiel entstand in der Masterarbeit ein Drehbuchentwurf in Spielfilmlänge (Arbeitstitel Phonröschen). Das Drehbuch beschreibt in einer Synthese aus authentischem und märchenhaftem Erzählstil die Reifeprüfung einer jungen Frau, die aufgrund drohender Arbeitslosigkeit durch Outsourcing ihrem Arbeitgeber ins Ausland folgt. Dort entdeckt sie ihre Kindheitsträume wieder. Verleugnet man diese, so eine Moral der Geschichte, dann kann man nicht wirklich erwachsen werden.

Das Schreiben orientierte sich an den ermittelten Genrekonventionen, unter anderem den 16 Funktionen: Marlene, 26, hat einen scheinbar sicheren Arbeitsplatz als Elektronikerin bei dem Telekommunikationskonzern ›Phony‹ in Kiel **(Funktion 1)**. Im Laufe des ersten Aktes erfahren wir jedoch, dass der Ausbildungsberuf für sie mehr Job als Berufung ist, dass sie nicht gerade selbstsicher ist und dass sie ein unbestimmtes Fernweh erfüllt **(2)**. Marlene erfährt, dass das Werk schließt und nach Litauen verlegt wird. Sie steht ohne Perspektiven da **(3)**. Marlene und ihre Kollegen demonstrieren, erreichen aber nur, dass sie ihre Anstellung in Litauen fortsetzen könnten. Bewerbungen, unter anderem in einem Callcenter, scheitern. Zudem fühlt sich Marlene von ihren Mitbewohnern ausgenutzt. Auf einem Klassentreffen erlebt sie spät ihr erstes Mal mit ihrer Jugendliebe. Doch auch der Junge benutzt sie nur. Derart gedemütigt trifft Marlene einen verrückten Entschluss. Als einzige Angestellte zieht sie – per Fähre – nach Litauen um. Dort kommt sie zunächst nicht zurecht **(4)**. Virgilijus, ein alter Lokführer nimmt sich ihrer an **(5)**. Er hilft ihr, ein Rätsel um eine gefundene Marionette zu lösen. Die Spur führt in den sagenumwobenen Hain von Anykščiai **(6)**. Marlene setzt durch, dass sie Urlaub bekommt. Endlich ist sie engagiert und hat ein Ziel: herauszufinden, woher die Puppe stammt **(7)**. Nach verschiedenen Prüfungen im Wald **(8)** verirrt sich Marlene in einem Heckenlabyrinth **(9)** und bricht erschöpft zusammen **(10)**. Eine Roma-Sippe rettet sie **(11)**. Marlene schließt sich den Roma an. Sie sind umherziehende Puppenspieler **(12)**. Einer von ihnen, Pirano, hat die

gefundene Marionette geschnitzt. Er trauert um seine Schwester, die als Prostituierte nach Deutschland verkauft wurde und dort Selbstmord beging. Marlene findet Zugang zu dem verschlossenen Mann und gewinnt ihn schließlich sogar als Partner. Sie lernt das Puppenspielen und bekommt die Hauptrolle in einem Märchen. Ein vergessener Kindheitstraum geht in Erfüllung **(13)**. Die Aufführung gelingt, jedoch hat Marlene ihren Job bei Phony verloren. Sie kauft einen alten VW-Bus und fährt zurück nach Deutschland **(14)**. Unterwegs rüstet sie ihn zu einem mobilen Puppentheater um. Auf der Kieler Woche spielt sie ein Theaterstück, das halb Dornröschen, halb ihre eigene Geschichte ist. Sie trifft alte Freunde und Feinde wieder und beeindruckt diese mit neu gewonnener Selbstsicherheit. Doch Marlene will nicht in ihr Jugend-Dasein zurück. Sie entschließt sich für ein Leben als fahrende Puppenspielerin **(15)**. Gerade als sie mit dem VW-Bus ihre Heimatstadt verlässt und den Hafen passiert, hält eine Fähre und öffnet ihre Luken. Heraus kommt der bunte Wagenzug der Roma **(16)**.

Ein Genrefilm wäre für die Zuschauer langweilig, würde er nicht bewusst auch gegen Konventionen verstoßen. Eigentlich verlassen *Coming-of-Age*-Helden die beschränkte und beschränkende Welt einer Kleinstadt und suchen das Abenteuer in der Großstadt. Marlene wählt den umgekehrten Weg, noch dazu von einem großen westeuropäischen Land in ein kleines osteuropäisches. Dies sollte ihre Entscheidung besonders unkonventionell erscheinen lassen. Anfangs noch ziellos und introvertiert wagt sie mehr als ihre Altersgenossen und erlangt letzten Endes dadurch ihre Initiation ins Erwachsensein – beziehungsweise im Sinne des semantischen Feldes in den ›Kompromiss‹ eines Lebens als Nomadin.

Zukünftige Arbeiten könnten weitere *Coming-of-Age*-Subgenres im Detail beleuchten oder die rigide Methode der Masterarbeit verwenden, um ein anderes Filmgenre, sogar ein Genre außerhalb des Mediums zu beschreiben. Erste Arbeiten zu Computerspiele-Genres, speziell im Kontext von Edutainment, haben stattgefunden.[37]

37 U. a. Maciuszek, Dennis und Alke Martens: »Virtuelle Labore als Simulationsspiele«. In: Stefan Fischer, Erik Maehle, Rüdiger Reischuk (Hg.): *INFORMATIK 2009 – Im Focus das Leben. Beiträge der 39. Jahrestagung der Gesellschaft für Informatik*, 28.9.–2.10.2009 in Lübeck. Bonn: GI 2009, S. 1965–1979.

Andreas Riemann

Die Funktionalisierung der Priesterfigur im *Bayerischen Heimatfilm*

Zusammenfassung: Seit der Konstituierung des *Bayerischen Heimatfilms* fungieren die Figur des Priesters und die mit ihr verbundene kirchliche Institution als zentrale und fundamentale Bestandteile der Filmtexte. Ihre basalen Funktionalisierungen unterliegen jedoch analog den zeitgenössischen Denksystemen Transformationen, an denen sich v. a. die Paradigmenverschiebungen im System des *Bayerischen Heimatfilms* demonstrieren lassen.

Als wissenschaftlicher Forschungsgegenstand fristet das Korpus des *Bayerischen Films* und insbesondere das des *Bayerischen Heimatfilms* bis zum heutigen Tag ein Schattendasein.[1] Während im Folgenden unter *Bayerischem Film* die Gesamtheit der Produktionen, die im Freistaat Bayern produziert wurden, verstanden werden sollen, meint *Bayerischer Heimatfilm* das Bündel aller Kino- und TV-Filme, die bayerische Eigenart darstellen, genuin bayerische Landschaften visualisieren bzw. in denen vornehmlich bayerischer Dialekt[2] gesprochen wird.[3]

Zwar tangieren immer wieder Aufsätze oder einzelne Monografien die Thematik, doch eine ausführliche Analyse und Durchdringung des Gegenstandes hat außer im Sammelband von Hans Krah mit dem Titel »Bayern und Film« noch nicht stattgefunden.[4] Dies hat beispielsweise zur Folge, dass bis heute noch nicht bekannt ist, wie viele *Bayerische Heimatfilme* überhaupt produziert worden sind, ab wann produziert wurde, wer für welche Produktionen verantwortlich war

1 Ein erster Zugriff und Überblick zum *Bayerischen Heimatfilm* ist dem Online-Portal des Bayerischen Rundfunks unter http://www.br-online.de/kultur/film/heimatfilm-special-DID120324157996/index.xml (21.07.2009) zu entnehmen.

2 Zur Funktionalisierung des Dialekts im *Bayerischen Heimatfilm* vgl. Riemann, Andreas: »Neues ›Bayern‹, neue ›Heimat‹, neue ›Sprache‹? Paradigmen der neuen bayerischen Heimat in Literatur und Medien.« In: Andreas Wildfeuer, Ludwig Zehetner (Hg.): *Mundart und Medien.* Regensburg [im Ersch.].

3 Zur grundsätzlichen Abgrenzung zwischen dem *Bayerischen Film* und *Bayerischen Heimatfilm* vgl. Riemann, Andreas: *Vorformen des Neuen Bayerischen Heimatfilms. Der Bayerische Film von 1920 bis 1962.* Magisterarbeit. Passau 2008.

4 Vgl. Krah, Hans (Hg.): *Bayern und Film.* Passau: Stutz 2007.

bzw. ob das gesamte Korpus überhaupt verfügbar ist.[5] Deshalb können auch nur diejenigen Produktionen in dieser Analyse berücksichtigt werden, die einerseits durch die Fernsehanstalten ausgestrahlt werden, auf Datenträgern zur Verfügung stehen oder zumindest mit ihren grundsätzlichen Credits auf den verschiedenen Filmdatenbanken und Archiven eingetragen sind.

Insofern gilt es über 90 Jahre *Bayerischen Heimatfilm* mit mehr als 500 angenommenen Produktionen zu berücksichtigen, angefangen bei den ersten schlicht abgefilmten Bauerntheaterproduktionen aus den Jahren 1910 bis 1920, den sich daran anschließenden Bergfilmproduktionen bis zum Ende des Zweites Weltkriegs, das Korpus der *Bayerischen Heimatfilme* von 1945 bis 1962, den sog. kritischen Anti-Heimatfilm der Jahre 1968 bis 1970, die Phase des, wie ich sie bezeichne, dokumentarisierenden Bauernfilms von 1970 bis 2000, die nur in einem Überblick hinsichtlich der Priesterfigur dargestellt wird, bis hin zum Komplex des *Neuen Bayerischen Heimatfilms*, der mit Thomas Kronthalers Die Scheinheiligen 2001 seinen Anfang nimmt.

Gemein ist all diesen bayerischen Heimatfilmproduktionen von 1910 bis 2009, dass sie mit einem kohärenten Bündel an Bedeutungen, Strukturen, Paradigmen und Settings operieren, die sich wiederum über einen konventionalisierten Konsens seit dem Beginn der Produktionen etabliert haben. Mit diesem im engeren Sinn Stereotyp von Bayern operieren die Produktionen, obgleich sie aber nicht nur Klischees darstellen, was man zusammengefasst als ›Lederhosenimage‹ bezeichnen kann, sondern in eine erweiterte Semantik integriert sind. Bayern ist dabei was seine Inszenierung betrifft so stets vielfältig und komplex, jedoch kein beliebiges Thema. Und so stellt Krah fest:

> Mit dem medialen Bild von Bayern etabliert sich damit ein Mehrwert, der selbst wiederum für anderes eingesetzt, benützt werden kann, etwa in der Werbung, und mit dem sich insbesondere Geschichten erzählen lassen.[6]

5 Diese basalen Fragestellungen beziehen sich besonders auf den Zeitraum von 1900 bis zum Ende des 2. Weltkrieges, in dem, so der aktuelle Forschungsstand, auch einige Produktionen einem wissenschaftlichen Zugriff verloren gegangen sind.

6 Krah, Hans: »Bilder von Bayern in Film und Fernsehen – eine Bestandsaufnahme.« In: Ders. (Hg.): *Bayern und Film*, S. 27–58, hier S. 31.

Eine zentrale Konstante und damit Strukturmerkmal aller *Bayerischen Heimatfilme* ist die Figur des Priesters. Wenn im Folgenden vom Priester und der Kirche gesprochen wird, ist damit ausschließlich die römisch-katholische Variante gemeint. *Bayerische Heimatfilme* sind nur mit wenigen Ausnahmen in Ober- und Niederbayern topografisch situiert, nur selten spielt die Handlung im fränkischen, schwäbischen oder oberpfälzerischen Raum, eben jene Territorien, die vornehmlich protestantisch geprägt sind.[7]

Gekoppelt an die Figur des Priesters ist die Ideologie des kirchlichen Systems, dessen zentraler Vertreter in der dargestellten Welt der Dorfgeistliche ist. Ihm obliegt zusammen mit einer begrenzten Anzahl von Helferfiguren (z. B. Mesner oder Haushälterin des Priesters) in den meisten Fällen entweder die Durchsetzung der katholischen Normen und Werte, deren Negation oder die Neutralisation dieser moralischen Dimension. Zugespitzt formuliert ließe sich damit sagen, die Priesterfigur konkretisiert in sich selbst alle Werte und Normen in der dargestellten Welt und wird damit zu deren Gradmesser in der dörflichen Gemeinschaft.

Signifikant ist nun, dass im *Bayerischen Heimatfilm* der Priesterfigur innerhalb der dargestellten Welt im Verlauf der 90-jährigen Produktionszeit rekurrent neue, d. h. voneinander abweichende, Funktionalisierungen zukamen, die wiederum für sich als repräsentativ für moralideologische Entwicklung und Konstruktion des *Bayerischen Heimatfilms* gelten können.

Im Folgenden sollen daher nun paradigmatisch zentrale Beispiele für solche Funktionalisierungen einer ersten Analyse unterzogen werden, die wiederum in der Abfolge der Darstellung die filmsemiotische Entwicklung des *Bayerischen Heimatfilms* demonstrieren kann.

Bayerischer Heimatfilm in der NS-Zeit

Zu beginnen ist die historisch-strukturelle Analyse der Priesterfigur mit dem *Bayerischen Heimatfilm* in der Zeit des Nationalsozialismus. Repräsentativ für dessen Strukturen und Paradigmen soll nun Luis Trenkers 1934 fertiggestellte Produktion Der verlorene Sohn hinsichtlich seiner Priesterfunktionalisierung analysiert werden.

Autor und Regisseur Luis Trenker beschreibt in Der verlorene Sohn das Schicksal Tonios, eines einfachen Waldarbeiters, der in einem Dorf am Fuße der Berge lebt. Als Anführer der Waldarbeiter, bester Skiläufer und erfahrener Berg-

7 Eine aktuelle Ausnahme für eine fränkische Kinoproduktion ist z. B. Vorne ist verdammt weit weg (R: Thomas Heinemann, 2007).

führer ist der mit Barbl liierte Naturbursche der unangefochtene Anführer des Dorfes. Als sein bester Freund bei einer Skitour tödlich verunglückt, entschließt sich Tonio, sein Heimatdorf trotz seiner Bindung an die Familie und Barbl zu verlassen, um den Tod seines Freundes zu vergessen und fortan sein Glück in New York zu versuchen. Aber für Tonio bleibt in der trostlosen Großstadt die Suche nach Arbeit und emotionaler Erfüllung erfolglos. Trotz mancher Bedenken entschließt sich Tonio wieder in sein Heimatdorf zurückzukehren, wo seine Geliebte, Barbl, und sein Vater ihn mit offenen Armen empfangen.

Nun wird die Priesterfigur in Der verlorene Sohn von der Filmnarration nicht explizit in den Fokus der Darstellung gerückt. Nur in zwei Szenen ist der Dorfgeistliche zu sehen, zum einen bei der feierlichen Prozession durch die Gebirgslandschaft und zum anderen in der letzten Szene, bei der Christmette, der feierlichen Weihnachtsmesse. In beiden Szenen wird der Priester ohne dialogische Anteile präsentiert und bleibt in Konsequenz ohne expliziten Einfluss auf die dargestellte Handlung. Im Gegensatz dazu gewinnt der Bereich des Aberglaubens, des Mythischen mit den Naturgeistern und dem damit verbundenen rituellen Rauhnachtsfests an Bedeutung.

Damit stehen sich prinzipiell zwei semantische Räume oppositionell gegenüber: der Raum des Glaubens versus der Raum des Aberglaubens. Die Konstruktion des Aberglaubens in Der verlorene Sohn mit der besonderen Bedeutung von Feuer, Gemeinschaft und Führer, lässt deutliche Parallelen zwischen der Ideologie des Nationalsozialismus und der des Aberglaubens zu. Insofern stehen sich nicht nur Glaube und Aberglaube gegenüber, sondern auch die Ideologie der römisch-katholischen Kirche und die NS-Dogmatik.

Am *Discours*-Ende von Der verlorene Sohn kehrt Tonio in sein Heimatdorf zurück und nimmt am gleichen Tag sowohl am Weihnachtsfest, als auch am Dreikönigsfest teil, Feiertage, die, auf Grundlage der christlichen Glaubensdogmatik nicht zusammenfallen können. Die beiden christlichen Feste, also der Bereich des Glaubens, finden, als Tonio zurückkehrt, darüber hinaus parallel zur Feier der Rauhnacht statt, einem heidnischen Brauch, und so vermischen sich die beiden Riten zu einem omnireligiösen Kultus.

Diese in ihren Festen zunächst rein formale Synthese zwischen Glauben und Aberglauben geschieht aber nicht rein zufällig, sondern folgt einer zirkulären Argumentation. Wie der Filmtext argumentiert, »darf« das Mythische nicht in den Bereich des Christlich-Sakralen vordringen, was zur Folge hat, dass eine Synthe-

se zwischen Glauben und Aberglauben zunächst nicht erreicht wird.[8] Um diese dennoch erfolgreich herzustellen, konstituiert sich zunächst die Gemeinschaft aller Christgläubigen in der Dorfkirche, unterstützt durch den gemeinsamen Gesang und die Anbetung von Gottes Sohn.[9] Komplementär ergänzt wird die Gemeinschaft der Dorfbewohner durch die Engführung bzw. Synthese zwischen dem Gottessohn und den Menschen. Formal hergestellt wird diese Verbindung im Film durch die Komposition der Einstellungen in der Kirche, die zwischen dem Altar mit Christus und Tonio bzw. den Dorfbewohnern kontinuierlich alternieren. In der finalen Überblendung wird wiederum die Darstellung Christi in die eines wolkenverhangenen Himmels überführt, was in der Logik der semiotischen Filmsyntagmatik von Der verlorene Sohn einen Parallelismus zwischen dem Bereich des Himmels, und damit der Natur, stellvertretend für den Aberglauben, und dem System des Glaubens als eine mögliche Interpretation zuließe. Letztlich vereinigt und synthetisiert sich damit alles in allem, der Mensch mit Gott, Gott mit der Natur und v. a. Aberglauben mit christlichem Glauben.

Möglich wird diese Synthese durch die völlige christlich-moralische Depotenzierung des Dorfpriesters, der ein Zusammenschmelzen von den ursprünglich sich oppositionell zueinander verhaltenden Systemen von NS-Ideologie, repräsentiert durch den Aberglauben, und christlicher Moraltheologie ermöglicht. Entgegen den *Bayerischen Heimatfilmen* der 1950er wird der Priester somit nicht zum ultimativen moralischen Regulator funktionalisiert, sondern zur synästhesiestiftenden Integrationsfigur zwischen Mensch und Natur, zwischen NS-Ideologie und christlichem Glauben, zwischen Alt und Neu.

Klassischer Bayerischer Heimatfilm

Im Gegensatz zu den *Bayerischen Heimatfilmen* vor 1945 reetabliert die mediale Konstruktion der Kirche bzw. deren Vertreter in den Bauerndörfern, die Priester, nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in den Diskursen ihren Anspruch auf Land und Leute, der bis in die Spätphase der Heimatfilmproduktion erhalten

8 Diese Unvereinbarkeit von Glauben und Aberglauben zeigt sich paradigmatisch kurz vor Ende der Narration, als Tonio mit seiner wiedergefundenen Liebe Barbl vor der Kirche steht. Dabei versuchen verkleidete Rauhnachtshexen in das Innere der Ortskirche zu gelangen. Trotz wiederholt hartnäckiger Versuche jedoch unterbindet der Mesner jedoch den Eintritt in den katholischen Sakralbau.

9 Zur gemeinschaftskonstituierenden Funktion von Gesang im Film des Nationalsozialismus vgl. Krah, Hans: »Volksmusik und Volksgemeinschaft – eine (un)heimliche Beziehung.« In: Ders. (Hg.): *Geschichte(n): NS-Film – NS-Spuren heute.* Kiel: Ludwig 1999, S. 149–155.

bleibt.[10] Wird der Bereich des Kirchlichen in den *Bayerischen Heimatfilmen* der 1950er zum Großteil nur implizit thematisiert,[11] d. h. v. a. durch die moralischen Ansprüche auf das gesellschaftliche System, visualisiert die Ferdinand-Dörfler-Produktion Die fröhliche Wallfahrt aus dem Jahr 1956 das Christlich-Katholische dominant. In ihr sind u. a. die Figur des Priesters, die Kirche, das Pfarrhaus, der Messner und Ministranten auf der Filmtextoberfläche bestimmend.[12]

Der Film erzählt von der Wallfahrt honoriger Bewohner Kirchbergs zur Marienkirche Maria Kranz und thematisiert dabei eine Liebesgeschichte zwischen dem reichen Hoferben Franzl und der mittellosen Sennerin Maria. Inmitten dieses Dorfes Kirchberg liegt das geräumige Pfarrhaus mit Stall und umfangreichem Garten. Reiche Bauernehepaare, Viehhändler und jugendliche Sennerinnen suchen dort um Rat beim Priester. Besonders während des ritualisierten Essens und der Rekonvaleszenz suchen die Kirchberger ihren Kirchenvertreter, dessen autoritärer Anspruch von allen Einwohnern vorbehaltlos akzeptiert wird, im Pfarrhaus auf. So z. B. der Großbauer »Dipferl«, der ob seiner spärlichen Messbesuche und der fehlenden Teilnahmen bei Wallfahrten vom Pfarrer eine unangenehme Rüge erfährt. Als höchster (kirchlicher) Würdenträger des Ortes fungiert der Pfarrer in Kirchberg damit *erstens* insofern als »sozialer Fixstern«, als unabdingbare Figur im Dorf.

Die zentrale gesellschaftliche Schlüsselposition kommt ihm *zweitens* wegen seiner definitorischen, sozialstrukturierenden Kompetenz zu, die sich z. B. im Bereich der Besetzung von Ehrenämtern zeigt. Als beispielsweise der Halbscheid-Bauer mit dem Dorflehrer und dem Messner um das Recht streitet, die Wallfahrer-Fahne tragen zu dürfen, die Beteiligten also um das Sozialprestige wetteifern, das mit dem Fahnentragen verbunden ist, entscheidet der Priester zugunsten des Großbauern, ohne sich der Zustimmung der anderen Wallfahrer zu vergewissern. Gleichermaßen entscheidungsbewusst untergliedert »Hochwürden« die Dorfbewohner in Rechtgläubige und »schwarze Schafe«, wie er z. B. den bereits erwähnten »Dipferl« tituliert. Explizit wird diese sozialstrukturierende Dimension kirchlicher Kompetenz in der Aufstellung der Wallfahrergemeinde visualisiert: Der Fahnenträger schreitet voran, gefolgt von den Ministranten und dem Pfarrer, den

10 Die Phase des »klassischen« *Bayerischen Heimatfilms* umfasst die Produktionsjahre von 1946 bis 1963.

11 Vgl. hierzu z. B. Das sündige Dorf (R: Ferdinand Dörfler, 1954), Zwei Bayern im Urwald (R: Ludwig Bender, 1957), Der Pfarrer von Kirchfeld (R: Hans Deppe, 1955) oder Weisser Holunder (R: Paul May, 1957).

12 Zur Phase des »klassischen« bundesdeutschen Heimatfilms der Jahre 1945 bis 1962 vgl. Höfig, Willi: *Der deutsche Heimatfilm 1947 bis 1960.* Stuttgart: Enke 1973.

männlichen Honoratioren des Ortes, dem Lehrer und den Großbauern, danach von den Bäuerinnen und am Ende von den ledigen Dorfbewohnern und beim Rückweg im großen Abstand von den mittellosen Handwerkern.

Drittens sei auf den dominanten Charakter des Priesters und der Kirche verwiesen, deren Universalitätsanspruch über allen Teilsystemen und -räumen der dargestellten Welt steht. Entgegen der Narration von Der verlorene Sohn, in der das Christliche in seinem Anspruch nur auf das Dörfliche beschränkt bleibt, zeigt sich die Dominanz des katholischen Religionssystems bei Die fröhliche Wallfahrt in allen topografischen und semantischen Teilräumen, in der Fremde und der Heimat, der Natur, dem Dorf, in Innen- und Außenräumen. Wie selbstverständlich ordnen sich in der Folge ausnahmslos alle dargestellten Personen diesem Universalitätsanspruch des Kirchlichen unter, was sich beispielsweise auch während der Wallfahrt zeigt, als diejenigen Personen, die auf die Wallfahrer treffen, ehrfürchtig den Hut ziehen oder sich vor der Fahne und dem Priester verbeugen bzw. sich bekreuzigen.

Als religiöse »Alleinvertretung« duldet der örtliche Priester *viertens* keine metaphysischen Sekundärsysteme und straft explizit diejenigen Figuren, die sich mit deren Dispositionen auseinandersetzen. So z. B. eine junge Wallfahrerin, die nach dem Rückweg aufgelöst zum Pfarrer geht und die weitere Beteiligung an kirchlichen Veranstaltungen verweigert, denn die »Gnadenmutter« in Maria Kranz habe ihr nicht geholfen, die für sie lästigen Sommersprossen zu entfernen. Wütend antwortet »Hochwürden«:

> Das ist ja ein entsetzlicher Aberglaube! Kind, die Gnadenkirch' is doch kein Schönheitssalon. Als Strafe für deine Eitelkeit sollt' dir die Gottesmutter noch ein paar Sommersprossen bescheren, weißt du! [13]

Diese bewusste Tabuisierung und Verdrängung anderer Glaubensauffassungen seitens der katholischen Kirche äußert sich insofern auch in der rekurrenten Leerstelle der evangelischen Kirche, die in keinem der *bayerischen Heimatfilm*-diskurse thematisiert wird.

Zusammenfassend lässt sich damit feststellen, dass der Priester im Bayerischen Heimatfilm der 1950er funktionalisiert wird als sozialstrukturierende Größe, die in ihrem Selbstverständnis als singuläre Größe mit Alleinvertretungsanspruch alle Abweichungen stigmatisiert und ausgrenzt. Ausgeschlossen werden stets

13 Die fröhliche Wallfahrt, 84'10.

solche Elemente, die nicht dem Durchschnitt entsprechen und sich nicht in die homogene Masse der Bevölkerung integrieren lassen. Letztlich, so ließe sich formulieren, wird die Priesterfigur damit zum Garanten des Durchschnitts und der Harmonie in der dargestellten Welt, die schließlich durch Abgrenzung von Abweichendem erreicht wird. [14]

Zwischen Klassischem und Neuem bayerischen Heimatfilm

Nach dem abrupten Ende der bayerischen Heimatfilmproduktionen, die zwischen 1945 und 1962 entstanden, etablierten sich in der Folge drei voneinander unabhängige ›bayerische Erzählmuster‹ aus, die ab den 1960ern bis zur Jahrtausendwende parallel nebeneinander existierten und die hier nur im Überblick dargestellt werden. Darunter fallen der von den Redakteuren der Tageszeitungen so benannte **(1)** »kritische Anti-Heimatfilm«, **(2)** die Ganghofer-Verfilmungen und die modifizierten Fortsetzungen der Bauernschwänke der 1950er, die **(3)** dokumentarisierenden Bauernfilme.

Die erste Gruppe von Filmen, die sog. kritischen Anti-Heimatfilme, stellen dabei den geringsten Umfang an Produktionen. Neben den Herbert-Achternbusch-Filmen (z. B. Das Andechser Gefühl, 1974) sind darüber hinaus Martin Fleischmanns Jagdszenen aus Niederbayern (1969) und Klaus Gietingers und Leo Hiemers Daheim sterben die Leut (1985) zu nennen. Insgesamt lässt sich das Kritische des Anti-Heimatfilms dadurch bestimmen, dass gerade diese Narrationen die konstitutiven Merkmale des *Bayerischen Heimatfilms* der Jahre 1945 bis 1962 infrage stellen, pervertieren oder signifikant brechen. Und dazu zählt v. a. auch der Umgang mit der Priesterfigur, die in ihrem moralischen Anspruch im diametralen Gegensatz zur Lebenswirklichkeit der Dorfjugend im Heimatfilm steht. So vermag beispielsweise in Jagdszenen aus Niederbayern der Dorfpriester keine probaten Mittel mehr zu finden gegen homosexuelle Gemeindemitglieder oder die sog. Dorfhure Hannelore. Die Kirche, figurativ realisiert im Priester, bildet im kritischen Anti-Heimatfilm nur noch die Grundlage für die konstitutive Abweichung der jungen Generation und lässt sich damit als quasi »Gradmesser« des Werte- und Normenwandels bestimmen.

14 Diese Abgrenzung zeigt sich in Die fröhliche Wallfahrt besonders auf dem Rückweg der Wallfahrer, als sich mittellose Männer in deren Zug einreihen und versuchen, der Fahnenträgerin Maria die Fahne abzunehmen. Dabei werden sie im Auftrag des Priesters von den mitgereisten Kirchberger Männern durch Gewaltanwendung gezwungen, die weitere Beteiligung an der Wallfahrt zu unterlassen.

Im Kontrast dazu stehen zweitens die Ganghofer-Verfilmungen, die z. T. als drittes oder viertes Remake der literarischen Vorlage inszeniert wurden. Zu nennen sind hier beispielsweise Schloss Hubertus (R: Harald Reinl, 1973), Der Jäger von Fall (R: Harald Reinl, 1974), Der Edelweisskönig (R: Alfred Vohrer, 1975), Das Schweigen im Walde (R: Alfred Vohrer, 1976) oder Gewitter im Mai (R: Xaver Schwarzenberger, 1987/1988). Die Narrationen folgen dabei in weiten Teilen der Ideologie des *Bayerischen Heimatfilms* der 1950er und stellen meist eine Liebesgeschichte zwischen einem Adeligen und Abkömmlingen von Bauern ins Zentrum der Geschichte. Stilisiert wird dabei das bäuerlich-ländliche Leben. Was die Funktionalisierung der Priesterfigur anlangt, ist bzgl. den Ganghofer-Verfilmungen festzustellen, dass der Dorfpfarrer analog zum *Bayerischen Heimatfilm* der 1950er autokratisch und regulativ als sozialnormierende Größe strukturierend in die dargestellte Welt eingreift, sein Verfügungspotenzial jedoch zugunsten einer erweiterten Kompetenz der Förster und Jäger als Regulatoren des Naturraums eingeschränkt wird.

Eine dritte Gruppe von Filmen, die ein zentrales Muster der bayerischen Produktionen der Jahre 1962 bis 2000 ausbildet, kann mit dem Begriff »dokumentarsierende Bauernfilme« gefasst werden. Wie schon bei den Ganghofer-Filmen etabliert auch dieses Korpus in den Produktionen dieselben Werte, Normen und Ordnungen wie die *Bayerischen Heimatfilme* der 1950er. Schauplätze sind Bauernhöfe in entlegenen ländlichen Regionen, dem Bayerischen Wald (z. B. in Schiefweg [R: Jo Baier, 1986] oder Der Sternsteinhof [R: Hans W. Geissendörfer, 1976]) oder Niederbayern (z. B. in Herbstmilch [R: Joseph Vilsmaier, 1989]). Im Gegensatz zu ihren Vorgänger-Produktionen der 1950er aber entwerfen die dokumentarisierenden Bauernfilme nach 1962 ein düsteres, reduziertes und v. a. »realistischeres« Bild der bäuerlich-bayerischen Heimat, das quasi dokumentarisch eine zumeist von Not und Elend geprägte Agrarwelt illustriert. Darin wird die Heimat restriktiv reguliert und kontrolliert, es kommt zum unversöhnlichen Ausbruch von Generationskonflikten, wodurch eine finale Harmonisierung nicht zu leisten ist. Die dokumentarisierenden Bauernfilme entwerfen eben deshalb keine ideale, emphatische Heimat mehr, sondern vielmehr ein ›trostloses‹ Bild der bäuerlichen Lebenswelt. Konsequenterweise präsentieren diese Narrationen eine Priesterfigur, die angesichts der z. T. harten Lebensbedingungen analog zur Bevölkerung darauf bedacht ist, ihre materielle Versorgung sicher zu stellen, opportunistisch bei weltlichen und kirchlichen Vorgesetzten um die Erweiterung

ihrer Kompetenzen zu wirken, schamlos im Dorf zusammen mit den Eliten jede Abweichung zu stigmatisieren und damit zum Ausschluss aus der Gemeinschaft beizutragen. [15]

Funktionalisiert wird der Priester insofern als Verstärker der sozialen Probleme in der Gesellschaft, die nach dem Prinzip des *survival of the fittest* nur noch diejenigen Figuren zulässt, die sich opportunistisch gegenüber dem Inhaber des Machtmonopols verhalten und solche tilgt, die in ihren Dispositionen grundlegend von ihm abweichen.

Neuer Bayerischer Heimatfilm

Mit Thomas Kronthalers 2001 produzierten Kinofilm Die Scheinheiligen vollzieht sich ein fundamentaler Paradigmenwandel innerhalb des *Bayerischen Heimatfilms*, der in seiner Gesamtheit und Komplexität hier nicht genauer dargestellt werden kann. Wichtiger ist es, und damit lässt sich der Paradigmenwandel hin zum *Neuen Bayerischen Heimatfilm* exemplarisch verdeutlichen, die drei grundsätzlichen Varianten der Priesterfunktionalisierung zu demonstrieren. [16]

Das Erstlingswerk Die Scheinheiligen erzählt von einem kleinen bayerischen Dorf am Irschenberg. Die Gemeinde ist beinahe insolvent, da kommt dem Bürgermeister die Idee: eine Grillstation direkt an der A 8 mit der alle Geldsorgen der Gemeinde ein für alle Mal aus dem Weg geräumt wären. Das einzige Problem dabei ist, dass das Grundstück, das für die Grillstation zur Voraussetzung wird, der alten und störrischen Bäuerin Leni gehört, die deutliche Antipathien gegen die Dorfeliten hegt und nicht verkaufen will. Die Situation verschärft sich, als ein Heiligenfälscher, der für den örtlichen Priester arbeitet, mit einem Asylbewerber vorübergehend in ihr Haus zieht.

Im Film von Thomas Kronthaler spielt der Dorfpriester nun eine zentrale Rolle. Er muss die wertvolle Original-Marienstatue aus seiner Pfarrkirche einem Rosenheimer Metzger feilbieten, um seine Kinder finanziell unterstützen zu können. Dafür benötigt er die handwerklichen Qualitäten des Heiligenfälschers, um den Kirchgängern eine identische Kopie liefern zu können. Immer wieder beschwört er den Heiligenfälscher, nur ja nichts über seine aktuelle Tätigkeit verlauten zu lassen. Das nämlich würde die restliche Dorfelite, Bürgermeister, die Polizisten

15 Besonders deutlich zeigt sich diese Priesterkonzeption in Das ewige Lied (R: Franz Xaver Bogner, 1997).

16 Zur Abgrenzung des *Bayerischen Heimatfilms* zum *Neuen Bayerischen Heimatfilm* vgl. auch Riemann, Andreas »›Neuer Bayerischer‹ (Heimat)Film? Titel, Themen, Tendenzen«. In: Hans Krah (Hg.): *Bayern und Film*, S. 11–25.

Bene und Jango bzw. den Großbauern in die Lage versetzen, den Priester noch mehr in ihre Abhängigkeit zu bringen. Als sich die Situation bzgl. der Anwerbung von Lenis Grundstück zuspitzt, lässt sich Pfarrer Anton gegen vielversprechende Zusagen vom Bürgermeister dazu bewegen, mit ihm zur alten Bäuerin zu gehen, um sie mit seinem priesterlichen Impetus dazu bewegen, die Immobilie freizugeben. Als sich jedoch die störrische Leni nicht darauf einlässt, paktiert der Priester offen mit Bürgermeister und Landrat, um endlich zur Fertigstellung der Grillstation beizutragen. Doch die konzertierten Bemühungen der Dorfeliten scheitern am erbitterten Widerstand, den Altbäuerin Leni zusammen mit dem Heiligenschnitzer und dem Asylbewerber leistet. Als die Dreieropposition Zuspruch von weiteren Dorfbewohnern erfährt, und am entscheidenden Abend ein konspiratives Fest aller Opponenten gefeiert wird, schlägt die Stimmung zugunsten der Gegner der Grillstation um und auch der Priester schlägt sich auf die Seite der alten Bäuerin, die noch in derselben Nacht stirbt.

Gleich am folgenden Tag stellt er sich demonstrativ gegen Bürgermeister und den Landtagsabgeordneten mit dem Testament der Altbäuerin, das seinen Kindern eine qualitativ hochwertige Ausbildung sichert. In der entscheidenden Auseinandersetzung verteidigt er zusammen mit dem Heiligenfälscher und Asylbewerber das Testament und trägt somit letztendlich zur erfolgreichen Vertreibung der Eindringlinge bei.

Der Film Die Scheinheiligen funktionalisiert somit den Priester bereits selbst als Abweichung, als Figur, die gegen fundamentale Normen und Werte der katholischen Kirche verstößt. Pfarrer Anton zeugt so gleich mehrere Kinder mit verschiedenen Frauen, lehnt die Aufnahme Hilfsbedürftiger ab, schließt sich hinsichtlich der Realisierung der Grillstation mit den Dorfeliten gegen die alte Bäuerin zusammen und lässt sich damit trotz des Gebots der Neutralität und des Eintretens für den Schwachen auf Korruption und Bestechung ein. Kurzum: Der Film zeigt einen korrupten, polygamen und machtbesessenen Priester, der nach außen hin die Einhaltung der katholischen Werte einfordert, nach innen selbst von all jenen Werten signifikant abweicht.

Diametral dazu gestaltet sich die Situation in der ersten bayerischen Daily Soap Dahoam is dahoam, die seit 2007 erfolgreich im Wochenabendprogramm des Bayerischen Fernsehens zu sehen ist und sich strukturell in das Korpus des *Neuen Bayerischen Heimatfilms* einordnen lässt. Die Handlung ist in einem fiktiven oberbayerischen Dorf Lansing situiert, das zwar katholisch geprägt, jedoch of-

fen für kulturelle und ideologische Systeme von außen ist.[17] Und so agiert der Pfarrer in Lansing unablässig als Vertreter der katholisch-römischen Universalkirche, widmet sich ohne Unterlass den priesterlichen Pflichten ohne sich in die politischen Machenschaften zu verstricken, unterstützt Hilfesuchende, ohne jedoch die stille Hinwendung zu Gott zu vernachlässigen. Auf den ersten Blick sicherlich eine sympathische Figur. Bei näherer Betrachtung jedoch fällt es auf, dass der Dorfpriester alle seine Entscheidungen und Aktionen im Rahmen eines neokonservativen Amtsverständnisses fällt. Unmissverständlich stilisiert er z. B. die Landfrauen in ihren Mutterrollen, fordert die Männer auf, alleine für die Versorgung der Familien zu sorgen und trifft in vielen Zweifelsfällen äußerst konservativ-moralische Entscheidungen.

Und um nun zum Abschluss zu kommen, sei hier noch kurz auf dritte Variante der Funktionalisierung der Priesterfigur im *Neuen Bayerischen Heimatfilm* verwiesen, die sich exemplarisch an Hans Steinbichlers 2003 produzierten Film Hierankl demonstrieren lässt. Hier tritt der Priester zwar noch physisch im Rahmen der dargestellten Welt auf, bleibt aber in der Folge ohne semantischen Inhalt und moralischen Anspruch eine völlig depotenzierte Nebenfigur und absolut irrelevant für die weitere Handlung. Die einzige Erwähnung und den einzigen Auftritt erfährt der Priester beim Familienfest auf dem Einödhof Hierankl, als Familienvater Lukas ihn bei der Vorstellung der Gäste, die traditionell zu den Familienfesten eingeladen werden, kurz erwähnt. Hier funktionalisiert der Film den Priester abschließend nur noch als reines Inventar ohne jegliche weitere Bedeutung, als Rudiment vergangener moralischer Ansprüche.

Insofern bleibt es aktuell abzuwarten, ob sich der *Neue Bayerische Heimatfilm* auf eine Variante der Funktionalisierung der Priesterfigur fokussiert, oder grundsätzlich alle Möglichkeiten offen lässt bzw. neue Strukturen aufwirft. Fest jedoch steht, dass sich im Verlauf der historisch-strukturellen Entwicklung die Priesterfigur und deren Funktionalisierung rekurrent wandeln, eine Wandlung, die es auch in Zukunft zu beobachten und analysieren gilt.

17 Ein Überblick zur bayerischen Daily-Soap Dahoam is dahoam ist der Internetpräsenz des Bayerischen Fernsehens unter http://www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/dahoam-is-dahoam (21.07.2009) zu entnehmen. Hier können beispielsweise alle bisherigen Folgen online gesichtet werden.

René Schallegger

Negotiating Realities – A Brief Introduction to Role-playing games

Zusammenfassung: Diese Arbeit soll als kurze, kulturtheoretisch kontextualisierte Einführung in das neue Medium der Pen&Paper-Rollenspiele dienen. Nach einer Definition des Untersuchungsgegenstandes aus unterschiedlichen theoretischen Perspektiven und einem Abriss seiner historischen Entwicklung werden innerhalb der Spieler-Gemeinde entwickelte Rollenspieltheorien herangezogen, um das Medium und seine einzigartige Erzählsituation formal genauer zu beschreiben. Im letzten Teil werden diese Erkenntnisse mit Grundideen der Postmoderne in Zusammenhang gebracht, wobei marktführende US-amerikanische Texte wie *Dungeons and Dragons* oder die *World of Darkness* Rollenspiele ebenso behandelt werden wie indie-Rollenspiele (*Agon*, *Reign*), französische (*Vermine*, *Guildes*, *Agone*), oder auch kanadische Texte (*Tribe 8*).

Introduction

The radical political, social and cultural changes World War II inflicted upon Europe and America on both the collective and individual level resulted in an initially subtle shift of the perception and construction of reality away from earlier belief in concepts such as objective truth, the absolute and the unified self towards subjectivity, the relative and fragmented identities. The collapse of traditional dichotomies in the ethical and moral chaos of the war shattered certainties, creating an increasing distrust of ideologies that claimed to be the only true explanation of the world around us. During the late 1960s and early 1970s these diffuse developments – analysed and articulated by French Structuralists, Deconstructionists and Poststructuralists such as Althusser, Barthes, Derrida and Foucault – became the centre of attention for cultural critics at European and American universities and a new body of criticism and theory emerged that found one of its first and essential expressions in Lyotard's *La condition postmoderne* of 1979.

In 1974 a completely new form of game, a so-called ›role-playing game‹, was released by a small private publisher in the US – *Dungeons and Dragons*. By 1978 this obscure storytelling/wargame hybrid had sold enough copies for the compa-

ny – TSR Hobbies Inc. – to move out of its founder's basement into proper offices and afford employees and radio commercials. A new medium was born and soon gathered momentum attracting public awareness so that by 1980 *Fortune* magazine called it »the hottest game in the nation«.[1] The next 20 years saw a radical increase in the complexity and diversity of role-playing games, and the advent of the computer and the internet as mass technologies led to an extension of the concept into completely new virtual worlds that today are regularly frequented by millions of players all over the world.

It is the chronological coincidence between the formulation of Postmodern theories and the creation of role-playing games (or RPGs) that originally triggered my research interest. This brief introduction to the new medium will therefore attempt to construct it as an example of Postmodern cultural practice, incarnating the basic concepts of its theoretical and socio-cultural context on both the formal and the level of content.

The structure of this paper is a tripartite one. In the first section the object of this inquiry is defined on a broad theoretical basis and a short overview is given of its historical development up to the early 2000s. This is followed by a review of attempts made by the RPG community to create a theoretical framework for the medium and its various forms and genres. Building upon these earlier parts the last one will then connect the formal features of the medium in general and the content of several specific examples to Postmodern theories to highlight correspondences. In the conclusion I would finally like to formulate three main research questions that result from my observations which I would like to answer in more detail in my upcoming doctoral thesis entitled »Joyful Games of Meaning Making – Role-playing games and Postmodern Notions of Literature«.

Part 1 – Definition and History of the Medium

RPGs are ›story games‹, group activities where two or more people meet to invent an orally produced ad hoc story together, founded on the textual basis of world and rules information they get from a published rulebook and with randomisers (dice) to simulate the effects of chance dependent on the traits of the characters played. These are thus collective efforts of structured, formal play (game) to negotiate a communal result (story).

1 Fine, Gary Alan: *Shared Fantasy – Role-playing Games as Social Worlds.* Chicago (IL), London: University of Chicago Press 1983, p. 15.

Depending on the platform used three basic categories of RPGs can be distinguished:

1) Pen and Paper (P&P) RPGs: oral storytelling with no or only a limited degree of physical acting
2) Live Action Role-playing (LARP): integrating impromptu acting of informal play and highly structured narratives of drama in public spaces or reserved areas
3) Computer RPGs (CRPG): off-line or on-line computer games, only character management and rules remain of P&P; also attempts to use the internet for P&P style of play

The game aspect of the medium invites all participants in the experience to create, as their »unique status as explicitly interactive narrative systems of formal play« [2] allows games to signify in completely new ways. The inherent tensions between story (fixed, linear sequence of events) and game (meaningful interactivity) are at the heart of RPGs and represented by two different narrative agents structuring the communication situation and narrative production. One of the players is different from the others and goes by various names: Dungeonmaster, Gamemaster, Referee or Storyteller are the most frequently used terms. This player is closely associated with the story side of RPGs, the structuring force reacting to the players' interactions (the game side) as the final arbiter of rules, striving to construct a meaningful plot. While other players only take over the roles of the main characters in the story and can »focus their imaginative powers on one unique individual, and spend all the effort bringing that character alive« [3], the Storyteller has a more universal role explained in Rein-Hagen's *Vampire – The Masquerade* (1992): »You are everything the players are not – you are the rest of the universe.« [4]

2 Zimmermann, Eric: «Narrative, Interactivity, Play, and Games«. In: Noah Wardrip-Fruin and Pat Harrigan (Eds.): *First Person – New Media as Story, Performance, and Game.* Cambridge (MA), London: MIT Press 2004, pp. 154-164, p. 162.

3 Rein-Hagen, Mark et al.: *Vampire – The Masquerade.* Stone Mountain (CA): White Wolf Publishing 1992, p. 59.

4 Ibid.

Between the structure created by the Storyteller and the anti-structure or ludic freedom enjoyed by the players the narrative of an RPG session is produced. In stark contrast to the monological power of the author, the Storyteller has to engage in constant plurilogical negotiation with their players, »must be willing to work with them« [5] and to abandon all expectations of plot development:

> The events and flow of the story are as much the responsibility of the players as the Storyteller. The primary duty of the Storyteller is to lead the story and to keep it moving briskly in the desired direction – or at least stop it from breaking down completely. Telling a story is more a matter of keeping up with the players, commenting and elaborating upon what their characters do and say, than it is of relating a narrative. [6]

The Storyteller creates their own interpretation of rules and background information, populates the setting with supporting characters (NPCs or ›Non-Player Characters‹) and comes up with a rough draft for a story. The players create and play the main characters in that story (PCs or ›Player Characters‹), developing the plot through their interactions with setting and NPCs.

Since the inception of RPGs continuous critical and theoretical attention has been paid to this peculiar narrative situation. Early on, academic interest was mainly sociological. Fine's landmark study *Shared Fantasies – Role-playing Games as Social Worlds* (1983) attempts to define the medium focussing mainly on its social aspects:

> In FRP gaming [›Fantasy Role-playing‹, R.S.] rules and outcomes do not have the inevitability that they possess in most formal games; rather, both features are negotiated, and rules are adjusted by the referee and his group. As a result fantasy role-playing games are in some ways more like life, and less like games. [7]

5 Ibid., p. 60.
6 Ibid.
7 Fine: *Shared Fantasy*, p. 8.

The closeness of RPGs to the requirements of ›real life‹ becomes the central identifying feature. Even though play takes place in a narrative space separated from reality, the co-creation of a Secondary World (to use Tolkien's term[8]), develops insights, social and intellectual skills relevant to life in the Primary World.

During the early 1990s a paradigmatic change towards a more serious use of RPGs beyond entertainment occurred and attempts were made to provide a theoretical framework to these hybrid artefacts. Rilstone is one of the creators of RPG theory and in his article »Role-Playing Games: An Overview« he, a gamer himself, gives his definition of RPGs:

> A role-playing game is a formalized verbal interaction between a referee and a player or players, with the intention of producing a narrative. This interaction is such that the fictional character (controlled by the player) has complete or nearly complete freedom of choice within the fictional world (controlled by the referee). What is essential in this definition is the freedom of choice allowed to a player's character, compared with the very limited range of choices available in most computer or boardgames.[9]

Here the game aspect of RPGs, player ›agency‹, the ability to interact meaningfully with the Secondary World, is the dominant aspect of the medium, situating this perspective closer to game theory.

To complete the picture, Mackay's 2001 *The Fantasy Role-playing Game – A New Performing Art* draws heavily on the author's background in theatre studies to construct a reading of RPGs that favours the story and performance side:

> I define the role-playing game as an episodic and participatory story-creation system that includes a set of quantified rules that assist a group of players and a gamemaster in determining how their fictional characters' spontaneous interactions are resolved.[10]

8 Tolkien, J.R.R.: «On Fairy-Stories«. In: Christopher Tolkien (Ed.): *Tree and Leaf.* London: Harper Collins 1964, pp. 1-83, p. 49.

9 Rilstone, Andrew: «Role-Playing Games: An Overview« (http://www.rpg.net/oracle/essays/rpgoverview.html 1994 [July 24, 2009]).

10 Mackay, Daniel: *The Fantasy Role-playing Game – A New Performing Art.* Jefferson (NC), London: McFarland & Company 2001, pp. 4-5.

Mackay's »performed interactions« then converge to create »a single grand story that [he calls] the role-playing narrative«.[11]

RPGs thus represent a hybrid medium combining aspects of literary precursors on the one hand, the need for structure and plot, while on the other hand using the player agency of games to break the monological discursive power of the author, including the audience in the process of co-creating a Secondary World. Besides these narrative and ludic aspects expressed in theoretical perspectives like Mackay's or Rilstone's, there is also an important social component in the constant need for re-negotiation of meanings as defined by Fine. This triad of approaches has influenced the development of the medium since its inception in the early 1970s.

Porter's scheme of Generations,[12] expanded to include developments since 1995, is an apt tool to structure the history of RPGs.

After a Generation 0 encompassing free-form role-playing like children's games or historical re-enactments, the birth of the new medium is Generation 1 that is synonymous with *Dungeons and Dragons* (or *D&D*). On the basis of Chess, *Weiqi* (*Go*) and military training simulations such as the Prussian *Kriegspiel* (18th cent.), a series of strategy boardgames for hobbyists, like H. G. Wells' *Little Wars* (1913) or Avalon Hill's *Diplomacy* (1959), was released during the early 20th century. Historical table-top war gaming followed in the 1960s with players controlling military units and simulating conflicts. The decisive change to individual, character oriented interaction according to Dave Arneson[13], one of the co-creators of *D&D*, was taken in 1968 as for the first time each player controlled a single character and was given a personal quest. It was also reputedly Arneson who introduced Fantasy into war gaming,[14] creating the first recorded Fantasy-RPG-setting for his *Blackmoor* campaign in 1971 that was continuously played until his death in April 2009. Together with Gary Gygax, Arneson then created *Dungeons and Dragons*, published by Gygax's company TSR Hobbies Inc. in 1974. This first commercially available RPG still is the dominant text of the medium, and with its perceived insufficiencies has been the motor for many later

11 Ibid., p. 5.
12 Porter, David: »Where we've been, where we're going« (http://www.rpg.net/oracle/essays/whereweve-been.html 1995 [July 24, 2009]).
13 Cf. Fine: *Shared Fantasy*, p. 13.
14 Cf. ibid., p. 14.

developments. Yet all of the basic building blocks of RPGs are already there: fixed characters with quantified attributes and skills and polyhedral dice to bring in randomness when characters attempt difficult actions.

Generation 2 is a reaction to the very limited setting used in Generation 1, the so-called »dungeon crawl«, where as an echo of the medium's roots in war gaming, characters explore a system of hallways and rooms, killing all opposition to achieve a set quest goal. Games like *Chivalry and Sorcery* (1977) by Edward E. Simbalist and Wilf K. Backhaus, or *RuneQuest* (1978) by Steve Perrin display a shift towards plot-based adventures and include options for non-hostile behaviour. Others, like Mark Miller's *Traveller* (1977) open the medium up to new genres, in this case sci-fi.

For Generation 3 the relationship between rules and setting becomes the defining aspect. Most RPGs provides both, the rules to create and play characters and information on the Secondary World they inhabit. Whereas in Generation 1 the setting is only vaguely defined and Generation 2 sees the first fully fledged Secondary Worlds, Generation 3 RPGs either completely separate rules from background, creating meta-rules that can be applied to any setting, or they fall into the other extreme, simulating a Secondary World to such detail that it infuses every aspect of the gaming experience. A well known example for the multi-genre approach is *GURPS* (1986), the *›Generic Universal RolePlaying System‹* by Steve Jackson, that provides a compact and balanced set of rules to be adapted to any published or home-made setting. Late N. Robin Crossby's *Hârnmaster* (1986) is seen as the most complete and detailed simulation of a Secondary World in the medium. Its complexity and high standard of realism is also reflected in the rules that are among the first to attempt a truthful simulation of medieval life and combat.

As Generation 3 rethinks the relationship between rules and setting, Generation 4 questions basic concepts. Players disturbed by the influence of dice on the game eliminated randomisers, creating dice-less systems: Erick Wujcik's *Amber Diceless Roleplaying Game* (1991) is credited to be the first published RPG to rely solely on the direct comparison of traits to determine the result of player interaction with the Secondary World. Resonating with that move away from the game aspect of RPGs, Mark Rein-Hagen's *Vampire – The Masquerade* (1991) heralds a paradigmatic change by postulating the pre-eminence of story over system, urging players to ignore the rules should they conflict with the necessities of plot. The so-called Storyteller games and the *World of Darkness* created as a setting for them reduce the complexity of rules to develop a degree of narrative and philosophical

complexity hitherto unknown. It is this change, I would argue, that marked the coming of age of a new art form, productively incorporating but no longer dominated by the entertainment aspect of its origins.

Porter adds a Generation 5 that would be »taken in some direction not possible for strictly pencil & paper roleplaying.«[15] Information technology is at the core of this expected Generation, and since 1995 computers and the internet have changed our lives. CRPGs are played by millions of people each day all around the world, the cooperative creation of a Secondary World has, however, been more or less replaced by the consumption of content prefabricated by professional game designers. The internet is also a space for people to play ›traditional‹ RPGs: play by e-mail, play by post or play by chat are used to connect geographically dispersed gaming groups. Virtual gaming tables such as SmiteWorks' *Fantasy Grounds* (2004) exist where all the paraphernalia of P&P RPGs are simulated, rules can be imported and tools are provided for the Storyteller to allow for a realistic experience of playing without the need to come together physically.

Publishing RPGs has also changed. After Hasbro's take-over of the *Dungeons and Dragons* franchise in 1999 and the introduction of the *Open Game License* (*OGL*) in 2000, allowing the free use of *D&D* rules to create games under the *d20*-system trademark, independent online communities multiplied in response to the perceived danger of multinational control of gaming subculture. Creative developers that would stand no chance of being published by a profit-oriented corporation use these communities for feed-back during the design stage and pdf or print-on-demand as cheap publishing options. The resulting indie-RPGs diverge considerably in system design and content from the mainstream releases of the industry. The experimental streak of Generation 4 reverberates in indie-games such as Greg Stolze's *Reign* (2007), while big publishers such as Wizards of the Coast (the Hasbro subsidiary owning *D&D*) streamline their worlds and cash in on the MMORPG-craze by implementing formal features such as character powers, cool-down and tactical roles in throw-backs to Generation 2 or even 1. A growing tendency to foster player dependence is exemplified by the character generation tools or online resources and gaming opportunities provided by Wizards that require players to sign up for an account on the company homepage.

15 Porter: «Where we've been« (http://www.rpg.net/oracle/essays/wherewevebeen.html 1995 [July 24, 2009]).

These developments in Generation 5 have led to a split in the subsociety between those emphasising the entertainment and game aspect of RPGs and those that see RPGs as artefacts of narrative, artistic expression. Even though this divide has always existed within the community and many gamers fluctuate in their tastes or allegiances, it has never been as pronounced as in recent years.

Part 2 – RPG Theory

By the early to mid 1990s RPGs were well established, especially in North America and Europe, and a trend was beginning to form to create a theoretical framework to underline their status as a serious new medium. In 1994 *Inter*Action* magazine was created by Rilstone, serving as a platform for critical and theoretical articles from members of the community. Parallel to the magazine, discussions on the rec.games.frp.advocacy newsgroup enriched the theoretical understanding of the medium well into the 2000s.

The dominant model originally emerged from posts by Kuhner in July 1997, summarised and FAQ-ed by Kim in 1998,[16] where she suggested her Threefold Model to overcome the dichotomy between storytelling-oriented players and war gamers. According to Kuhner/Kim, all decisions in gaming are motivated either by a Gamist, Dramatist or Simulationist agenda. These three dimensions are not mutually exclusive, but rather to be imagined as tips of an equilateral triangle: going towards one will distance you from the other two, but you do not have to go all the way. The Gamist agenda »is the style which values setting up a fair challenge for the players (as opposed to the PCs)«[17], where ›winning‹ against the game motivates choices. In contrast, the Dramatist agenda »is the style which values how well the in-game action creates a satisfying storyline«[18], a rich plot, believable characters and serious reflection of the socio-political context of the gaming experience. To break the familiar opposition between the two, Kuhner/Kim add the Simulationist agenda, »the style which values resolving in-game events based solely on game-world considerations, without allowing any meta-game concerns to affect the decision.«[19] Here satisfaction is drawn neither from overcoming challenge nor from telling an interesting story, but it is the creation of

16 Kim, John H.: »The Threefold Model« (http://www.darkshire.net/~jhkim/rpg/theory/threefold/ 2003 [July 25, 2009]).

17 Kim, John H.: »The Threefold Model FAQ« (http://www.darkshire.net/~jhkim/rpg/theory/threefold/faq_v1.html 2003 [July 25, 2009]).

18 Ibid.

19 Ibid.

and immersion in a fully functional Secondary World that motivates the gamer. Even though it was originally created to describe player decisions taken during gaming, the Threefold Model, or GDS-Theory, had considerable impact on how RPGs were played, analysed and developed during the late 1990s. It was also frequently criticised for its focus on the narrative process and exclusion of a possible fourth motivation for players: getting together with friends to spend an enjoyable evening (Social agenda).

Between 1999 and 2005 Edwards took up basic ideas of the Threefold Model and refined them further into his own GNS-Theory in discussions on his website *The Forge* (www.indie-rpgs.com). He collected his body of criticism into *The Big Model*, finalised in 2005. The GNS-Theory, suggested in the seminal article »System Does Matter«[20], keeps the Gamist and Simulationist agendas of Kuhner/Kim, renaming the Dramatist agenda Narrativist. Widening his focus, Edwards aims to include not only play styles and systems, but also the social context of gaming. In a series of three articles published online on *The Forge* in 2004, »Simulationism: The Right to Dream«, »Gamism: Step on Up« and »Narrativism: Story Now«[21], he attempts to establish hierarchical relationships between four different levels of the gaming experience represented by nested ›boxes‹ held together and shaped by the creative agenda favoured by the group:[22]

1) Social Contract – the group of people getting together to play, their relationships amongst each other and with the outside world (the context)
2) Exploration – the motivating and defining aspect of RPGs, communicated »shared imaginings«[23] of characters, setting, situation, system and colour (atmosphere)
3) Techniques – methods and procedures of play, the concrete use of the abstract system which is part of Exploration
4) Ephemera – intradiegetic and extradiegetic interactions between characters, the game world and players

20 Edwards, Ron: »System Does Matter« (http://www.indie-rpgs.com/_articles/system_does_matter.html 2004 [July 25, 2009]).
21 The Forge: »Articles« (http://www.indie-rpgs.com/articles/ [July 25, 2009]).
22 Edwards, Ron: »Narrativism: Story Now« (http://www.indie-rpgs.com/_articles/narr_essay.html 2004 [July 25, 2009]).
23 Ibid.

Even though it is not uncontested in its ability to describe the medium in its complexity, Edwards' *Big Model* is an attempt born within the community of gamers to express the multi-layered and challenging nature of RPGs and the gaming experience. Other valuable taxonomies exist, like the interaction-oriented Finnish Process Model[24] or Mackay's performance analysis[25], Edwards' model, however, unites both the styles of play observed and experienced by the author with a description of the structure of the medium.

Using these insights, I would like to come back to ideas posited in the introduction about how the form and the content of RPGs echo ideas of the Postmodern condition in the third and last part of this paper, before drawing conclusions and formulating possible research questions that result from my findings.

Part 3 – RPGs as a Postmodern Medium

RPGs are one of the latest new media created in the 20th century, but in contrast to others like computer games or TV-series they are not the result of technological advances. On the contrary, they are a return to the very first device used for narrative communication: the human voice. Oral cultural transmission predates writing by several millennia, and even though western civilisation is associated with the written word, RPGs relegate it to a secondary position in the process of textual production. Based on the written information taken from fixed, printed and published texts, the playing group creates a different form of textuality: oral, unseizable, ephemeral, and utterly private. This inherent hybrid state between the old and the new, the written/fixed and the spoken/ephemeral, the public and the private defines RPGs. It makes them a Postmodern medium producing parodies in the ›unfunny‹ sense of Hutcheon (»not the ridiculing imitations of the standard theories«[26]), merging established dichotomies into something new and original, creating a form of pastiches from a pastiche of forms.

In addition to the material platform, the narrative situation of RPGs reinforces their Postmodern character. The constant renegotiation of narrative content between players and Storyteller according to their creative agenda on the intra- as well as the extradiegetic level highlights the opacity of the medium while using the immersive immediacy of Realist transparency, thus »retaining (in its typi-

24 Cf. Mäkelä, Eetu et al. »The Process Model of Role-Playing« (http://temppeli.org/rpg/process_model/KP2005-article/Process_Model_of_Roleplaying.pdf 2005 [July 25, 2009]).

25 Cf. Mackay: *The Fantasy Role-playing Game,* p. 60.

26 Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction.* New York (NY), London: Routledge 1988, p. 26.

cally complicitously critical way) the historically attested power of both«[27] and denaturalising mediated ›reality‹ itself. In a process called ›frame-switching‹, first defined by Fine and later refined by Mackay[28], participants in an RPG session move fluently between various systems of reference.

Out of Postmodern distrust of monological authorial power, it is dispersed in the group and a plurilogical narrative situation with rules acting as checks and balances for all, players and Storyteller alike. In Generations 4 and 5, the issue of balancing discursive power sometimes becomes a central part of the rules. *Vermine* (2004) by Julien Blondel and *Agon* (2006) by John Harper both restrict the power of the Storyteller with point contingents that they either have to earn by playing the game according to the tastes of the players (*Vermine*), or that depend on the power of characters as well as the playing style of the group (*Agon*). Reciprocity, negotiation and interdependence become core mechanisms of the system itself making it impossible to locate authorial power in the process. No one individual is in control, even if the narrative production is highly structured.

Playing an RPG is the collective creation of artefacts that are aesthetically pleasing to the group: art in everyday life. The border between art and life is suspended, the »conflation of high art and mass culture« described by Hutcheon[29] and a move away from Modernist hermeticism and elitism. Their formal structure gives RPGs an intriguing social function: they become intra- and extradiegetical reflections on the power of discourse, the constructed nature of subjectivity and identity, as gamers switch between various extradiegetical roles and intradiegetical characters.

And not only the formal aspects of RPGs express the Postmodern condition and its precarious relationship with authority. The content or background of many RPGs reinforces the message.

The complex web of intersemiotic relations, of inter- and intramedial references spun around RPGs shows a rich repertoire of pre-texts within the medium, but also in history, literature and mythology that are de-contextualised, deconstructed into basic iconic building-blocks of meaning (Mackay's »imaginary strips of behaviour«[30]), only to be reassembled and re-contextualised. Media or genre boundaries, intellectual property and textual authority are disregarded with Postmodern nonchalance, cross-fertilisation often openly acknowledged by the authors of rulebooks. The Storytelling games have established a tradition

27 Hutcheon, Linda: *The Politics of Postmodernism*. London, New York (NY): Routledge 1989, p. 34.
28 Cf. Mackay: *The Fantasy Role-playing Game,* p. 53.
29 Hutcheon: *Politics*, p. 28.
30 Mackay: *The Fantasy Role-playing Game,* p. 80.

to indicate the pre- and intertexts as part of the rulebook, so that Storytellers and players can identify the origins of settings, characters and plots and expand their textual repertoires accordingly. Especially among indie-RPG designers that show a pronounced experimental interest in the medium, acknowledgement of pre-texts is common. Harper writes at the very end of his *Agon*-rulebook: «And when I say [this game is] ›inspired by‹ I mean ›shamelessly stolen from‹. This is a Frankenstein game, and I am not ashamed to say so. I've benefited greatly from the geniuses of game design that came before me.« [31] A courtesy returned in 2008 by Gregor Hutton when he borrows extensively from *Agon's* rules to create his own award-winning indie-RPG *3:16 – Carnage Among the Stars* [32].

This lax handling of intellectual property is part of a larger context to RPGs that Mackay describes on the extradiegetical level and identifies as the Bakhtinian Carnivalesque: [33] gamer subsociety in opposition to society at large. But I would argue that it also informs the texts produced by both, authors of rulebooks and gamers when playing. In an atmosphere of controlled transgression players spin tales of »what if« separated from, and often in opposition to ›official‹ society and culture. The fictitious actions taken do not endanger the player's social position, the narrative situation in its privacy protects from real-life repercussions. Many RPGs, especially those developed since the early 1990s, focus on marginalised perspectives. In the *World of Darkness* games (1991 -) that together with *D&D* account for the vast majority of RPGs played, characters are the monsters of folk-lore: vampires, werewolves, or ghosts. In *Tribe 8* (1998), a Canadian game by Dream Pod 9, the PCs are outcasts that, in a reworking of the Quiet Revolution stripping the Catholic church of its power in Québécois society, fight a guerrilla war against a theocracy in post-apocalyptic Montréal. Even *Dungeons and Dragons* with its system of alignments allows for the playing of evil characters, although it favours the traditional heroic mode of gaming.

Even if the carnival of the mind RPGs create is not always populated with outcasts and dissenters, the stories they produce thematise the use and abuse of power: the power to define reality both as players co-creating a story and as characters making decisions and moral choices based on interpretations of right or wrong. Again, the Postmodern distrust of master-narratives surfaces, as national, religious and political ideologies are questioned and their fault-lines explored. The US-American myths of scientific progress and personal freedom are deconstruct-

31 Harper, John: *Agon.* Self published on www.lulu.com 2006, p. 101.
32 Hutton, Greg: *3:16 – Carnage Among the Stars.* Edinburgh: BoxNinja 2008, p. 96.
33 Cf. Mackay: *The Fantasy Role-playing Game,* p. 71.

ed by Rein-Hagen's dark and labyrinthine *World of Darkness* where humanity is nothing but pawns in the power struggles of ancient immortal beings. The French RPG *Guildes* (1996), published by now defunct Multisim reacting to Structuralist and Poststructuralist systemic readings of society, establishes a Secondary World that is literally a strategy boardgame played by unnamed Powers. In *Agone* (1999), also by Multisim in Cartesian and rationalistic France, inspiration, the arts and dream are the weapons used to battle a divine being and master of Realpolitik about to make the entire world a stage and humanity mere actors in his dramas.

Examples like these show that RPGs are not only Postmodern artefacts on a formal level, but also on the level of content, unashamedly drawing elements from a rich network of intersemiotic relations, favouring marginalised perspectives and questioning master-narratives. They are hotbeds of the Cultural Wars between progressive and conservative forces that have been waged more openly since the conservative backlash of the Reagan/Bush years in the US.

Conclusion

Role-playing games or RPGs were created as a new medium during the 1970s, at about the same time the radical shift in the perception and construction of reality initiated by World War II in western societies was described in a diverse body of theories – Postmodernism.

The textualisation of experience and the resulting »incredulity towards meta-narratives«[34] at the core of the Postmodern condition echo in the cooperative story/game-hybrid of the RPG that dislocates authorial power from the centre to disperse it in an improvised, oral and plurilogical narrative situation. From its origins in war gaming the medium has grown in diversity and complexity and eventually exploited the possibilities of information technology, evolving into a serious and experimental platform for the reflection of socio-political issues, while still retaining its entertainment impulses.

Since the 1990s, RPG-theory has analysed the complex interplay of the social contract, the written and oral textualities produced, as well as player agency within the Secondary World. Thus gamers and academics have tried to come to a comprehensive understanding of the multifaceted narrative situation RPGs develop from the interaction of participants' creative agendas with the various frames of reference involved.

34 Lyotard, Jean-François: *La Condition postmoderne - Rapport sur le savoir.* Paris: Editions de Minuit 1979, p. 7 (translated by R.S.).

RPGs seem to answer to core concepts of Postmodern literary and cultural theory. The renaissance of oral storytelling, the production of ephemeral textual potentialities, the active co-creation of meaning in a plurilogical communication situation defined by constant renegotiation of content and frame-switching, all these formal aspects convene to create a medium that overcomes the Modernist separation between art and life, thematising the power of discourse and the construction of meaning as well as subjectivity. The content of RPGs shows a dense network of intersemiotic relations, a rich pastiche of pre-texts beyond genre and media boundaries. It often favours de-centred, marginalised perspectives in a setting of controlled transgression reminiscent of the Bakhtinian Carnivalesque, and in its deeply rooted distrust of power explores the fault-lines of cultural, national and political master-narratives, making it a battleground of the Cultural Wars.

Yet, a series of questions pose themselves. Are RPGs a symptom of a fundamental change in the culture of meaning-making in our societies, an expression of Postmodern voices in all their ambiguous, marginal and fragmented nature, or are they just virtual Bohèmes, spaces that contain and disperse dissent in a manner tolerated by the system? Is the process of textual production in RPGs a self-organising narrative system oscillating between creative freedom and restrictive structure, or is this agency the players experience only an illusion? And if RPGs can be understood as a liminoid activity according to Turner[35], can the strong orientation towards religion, mythology and magic in the medium's contents be seen as a hint to a ritual function hidden behind the entertainment aspect? Could this liminoid activity and its reflection of the values and rules of our societies lead to a new understanding of Postmodernism itself?

But this brief introduction to RPGs is not the place for such deliberations, which I will focus on in my dissertation »Joyful Games of Meaning-Making – Role-playing games and Postmodern Notions of Literature«. I hope that those previously unfamiliar with RPGs now have a clearer image of this complex new narrative medium, and that I could offer new perspectives to those that have already played one. For only through participation in an RPG-session can one truly experience the power and enjoyment the medium has to offer.

35 Cf. Turner, Victor: *Dramas, Fields and Metaphors – Symbolic Action in Human Society.* Ithaca (NY), London: Cornell UP, p. 14.

Susie Trenka

Spike Lee und das Musical oder Das Ende des Entertainer-Syndroms

Zusammenfassung: Musik und Tanz bilden seit Beginn der Tonfilm-Ära einen ebenso zentralen wie ambivalenten Aspekt der afroamerikanischen Präsenz im US-amerikanischen Mainstreamkino. Dies gilt auch für die Filme von Spike Lee, dem berühmtesten und umstrittensten afroamerikanischen Regisseur der Gegenwart. Der Aufsatz untersucht anhand von drei Filmen – She's Gotta Have It, Malcolm X und Bamboozled – wie sich Lee auf die Konventionen des klassischen Hollywood-Musicals bezieht und diese selbstreflexiv kritisiert und neu verhandelt.

Der Titel mag überraschen. Das Musical ist nicht gerade das Genre, das man am ehesten mit Spike Lee in Verbindung bringt, dem prominentesten und umstrittensten Vertreter des *New Black Cinema*, der sich seit nunmehr über 20 Jahren mal mehr, mal weniger erfolgreich zwischen Hollywood-Mainstream und sozialem Engagement bewegt. Einzig Lees zweiter Langspielfilm School Daze (1988) ist ein Musical, zumindest teilweise. Dabei handelt es sich allerdings nicht gerade um eines seiner bedeutendsten Werke, sei dies nun in Bezug auf Kassenerfolg, Kritikerlob, akademisches Echo oder soziale Relevanz (wie auch immer Letztere definiert sein mag). Weshalb also ein Aufsatz zum Thema Spike Lee und das Musical? Bei genauerem Hinsehen fällt auf, dass sich Lee in seinen Filmen erstaunlich häufig auf das Genre bezieht oder Musik und Tanz anderweitig prominent einsetzt: Der Vorspann zu Do the Right Thing (1989) zeigt eine Frau, die mit Boxhandschuhen einen aggressiven Tanz aufführt zum Song *Fight the Power* von Public Enemy, der später auch in der Diegese eine wichtige Rolle spielt; She's Gotta Have It (1986) und Malcolm X (1992) enthalten einzelne, relativ prominente Tanzszenen, die allerdings wenig mit der Handlung zu tun haben; Mo' Better Blues (1990) ist ein (fiktives) Jazz-Biopic und in Lees Mediensatire Bamboozled (2000) ist eine der Hauptfiguren ein Stepptänzer. Diese Beispiele mögen vorerst als eher nebensächliche Details in Lees Schaffen erscheinen. Doch wie andere Genre-Anleihen und Zitate erfolgt bei Lee auch der Einsatz von Musical-Elementen stets auf höchst reflexive Weise und mit filmhistorischer Relevanz.

Wenn man bedenkt, dass Musik und Tanz im Allgemeinen und das Musical im Besonderen eine zentrale Rolle für die afroamerikanische Filmgeschichte spielen, so erstaunt es nicht weiter, dass diese Ausdrucksformen auch für Spike Lees Schaffen von Bedeutung sind. Während zu Lees Musikeinsatz im Allgemeinen schon einiges geschrieben worden ist,[1] erschließen die Strukturen des klassischen Hollywood-Musicals für einige seiner Filme eine weitere Analyseebene, die bisher noch kaum Beachtung gefunden hat, wie ich im Folgenden aufzeigen möchte.

Blues, Jazz und Stepptanz, Rock 'n' Roll, Soul, Funk und Hiphop: Im 20. Jahrhundert dienen Musik und Tanz afroamerikanischen Ursprungs, also das Kulturgut einer marginalisierten Bevölkerungsgruppe, als wichtigste Inspirationsquelle der amerikanischen – und in der Folge globalen – Populärkultur, die in zunehmendem Maße von einem Austausch zwischen Schwarzen und Weißen geprägt ist. Von den Minstrel-Bühnen des 19. Jahrhunderts bis zu den zeitgenössischen Hiphop-Clips im Musikfernsehen spielen Musik und Tanz denn auch eine zentrale, wenngleich ambivalente Rolle im Kampf der Afroamerikaner gegen soziale Benachteiligung und Rassismus. Dies lässt sich auch anhand der Filmgeschichte aufzeigen: Musik und Tanz bilden einen ebenso wichtigen wie zwiespältigen Aspekt des afroamerikanischen Strebens nach Integration und Gleichberechtigung, nach mehr Sichtbarkeit und Anerkennung in der weiß dominierten Filmindustrie. Dabei zeugen insbesondere Hollywood-Musicals respektive Musical-ähnliche Strukturen von der im kulturwissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahrzehnte zuweilen als *love and theft* bezeichnete Strategie. Damit ist die Aneignung und Assimilation der schwarzen Populärkultur durch den weißen Mainstream gemeint, wobei Letzterer vom afroamerikanischen Kulturgut profitiert, während dessen Schöpfer marginalisiert bleiben oder gänzlich in die Unsichtbarkeit verdrängt werden.

1 Ein besonders interessanter Fall ist He Got Game (1998): Hier unterlegt Spike Lee die Handlung um einen schwarzen Basketballer mit den Klängen des berühmten weißen Komponisten Aaron Copland, eine Umkehrung der in Hollywood verbreiteten Praxis, schwarze Musik(er) unsichtbar auf der Tonspur einzusetzen. Siehe dazu Gabbard, Krin: »Spike Lee Meets Aaron Copland«. In: Ders.: *Black Magic: White Hollywood and African American Culture.* New Brunswick (NJ), London: Rutgers University Press 2004, S. 251–274. Weitere Texte über Musik in Filmen von Spike Lee: Gabbard, Krin: »Signifyin(g) the Phallus: Representations of the Jazz Trumpet«. In: Ders.: *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema.* Chicago (IL), London: The University of Chicago Press 1996, S. 138–159; Robnik, Drehli: »Wo X war, muss King werden: Sechs Perspektiven auf das Geschichtliche in sechs Musikvideos von Spike Lee«. In: Gunnar Landsgesell, Andreas Ungerböck (Hg.): *Spike Lee.* Berlin: Bertz + Fischer 2006, S. 119–126; Scott, Ellen C.: »Sounding Black: Cultural Identification, Sound, and the Films of Spike Lee«. In: Janice D. Hamlet, Robin R. Means Coleman (Hg.): Fight the Power! The Spike Lee Reader. New York (NY) u. a.: Peter Lang 2009, S. 223–249.

Im klassischen Hollywoodkino dient musikalisches oder tänzerisches Talent zahlreichen Afroamerikanern als Sprungbrett für eine Filmkarriere. Allerdings markiert dieselbe Kreativität auch gleich die klaren Grenzen der Möglichkeiten. In den 1930er und 40er Jahren enthalten unzählige Filme unterschiedlichster Genres einzelne Musik- und Tanznummern mit Schwarzen – seien dies Jazztrompeter, Stepptänzer oder Bluessängerinnen – die für ein paar Minuten ihr Können demonstrieren dürfen, oft ohne dass sie in die Narration integriert werden. Letztere ist größtenteils den weißen Figuren vorbehalten, während Schwarze als eingeschobene Attraktion dienen und auf die Rolle der Unterhalter reduziert werden. Bezeichnenderweise gibt es Hollywood-Hauptrollen für Schwarze zu jener Zeit nur in Musicals, nämlich in den sogenannten *All Black Cast Musicals*, von denen zwischen 1929 und 1959 allerdings nur gerade acht Stück produziert werden – natürlich unter weißer Regie.[2] Bieten Musik und Tanz den Afroamerikanern also eine der wenigen Möglichkeiten in die Filmindustrie einzusteigen, bestätigen sie gleichzeitig die in Hollywood herrschende Segregation. Um es mit Richard Dyer zu sagen, erscheinen Schwarze »nearly always in one kind of ghetto or another […] Blackness is contained in the musical, ghettoized, stereotyped, trapped in the category of ›only entertainment‹.«[3] Der schwarze Filmhistoriker Donald Bogle spricht diesbezüglich vom »Negro Entertainment Syndrome.«[4] Parallel zu dieser zwar ghettoisierten, aber immerhin sichtbaren Präsenz wird das afroamerikanische Musik- und Tanztalent auch auf quasi-unsichtbare Weise für weiße Zwecke instrumentalisiert. So dient die schwarze Kultur – ganz besonders der Stepptanz – als zentrale Inspirationsquelle für das höchst populäre weiße Filmmusical und seine Stars, allen voran Fred Astaire und Gene Kelly. Es kann somit von einer doppelten Strategie zur Instrumentalisierung der afroamerikanischen Musik- und Tanzkultur durch den weißen Mainstream gesprochen werden: Zum einen ist es die Ghettoisierung bei gleichzeitiger Stereotypisierung durch Reduktion auf die Unterhalter-Funktion, zum anderen die Verdrängung in die Unsichtbarkeit durch Aneignung und Assimilation. In beiden Fällen könnte man auch von kultureller Kolonisation sprechen. Wenn sich die Situation nach dem Zweiten Weltkrieg auch langsam zu ändern beginnt, so haben Musik und

2 Die *All Black Cast Musicals* in chronologischer Reihenfolge sind: Hearts in Dixie (1929), Hallelujah (1929), The Green Pastures (1936), Cabin in the Sky (1943), Stormy Weather (1943), Carmen Jones (1954), St. Louis Blues (1958), Porgy and Bess (1959).

3 Dyer, Richard: »The Colour of Entertainment« (1995). In: Ders.: *Only Entertainment.* Second Edition. London, New York (NY): Routledge 2002, S. 36–45, hier S. 39.

4 Bogle, Donald: *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks.* Fourth Edition. New York (NY), London: Continuum 2006, S. 118.

Tanz als wichtiges Standbein afroamerikanischer Mitwirkung in der Unterhaltungsindustrie keineswegs ausgedient. Dies zeigt vor allem der seit Mitte der 1980er Jahre populäre Hiphop im Kino und im Musikfernsehen.

Spike Lee ist sich dieser Geschichte freilich bewusst. Was Filmwissenschaftler wie Richard Dyer, Krin Gabbard, Arthur Knight oder Ella Shohat und Robert Stam in theoretisch-historischen Analysen zur Sprache bringen,[5] thematisiert er reflexiv auf filmischer Ebene. Lee behandelt das »Negro Entertainment Syndrome« als historisches Phänomen, wobei mit historisch hier nicht nur die Vergangenheit gemeint ist. Wie kaum ein anderer versteht er es, die vielfältige und ambivalente filmhistorische Präsenz/Absenz schwarzer Musik- und Tanzstile in der weiß dominierten Industrie in seinem eigenen Werk zu reflektieren und neu zu verhandeln. Die üppigen Soundtracks und die erstaunlich zahlreichen Tanzszenen in Lees Filmen funktionieren nicht nur oft intertextuell im Sinne von filmhistorischen Referenzen, sondern dienen auch der Sichtbarmachung ›unsichtbarer‹ klassischer Konventionen, die durch das Zitat dokumentiert, rekontextualisiert, kritisch reflektiert und mal mehr, mal weniger radikal revidiert werden. Musik ist bei Spike Lee stets mehr als Untermalung der Handlung, Tanz mehr als Unterhaltungseinlage.

Dass Lee in seinen Verweisen auf die Musicalgeschichte – und damit auf die afroamerikanische Filmgeschichte – dennoch zuweilen selbst in die alte Falle zu tappen droht, scheint dabei fast unvermeidlich, zumal sich die Gratwanderung zwischen Hollywoodkonventionen und Kritik an denselben auch auf zahlreichen anderen Ebenen durch Lees Werk zieht. Im eingangs erwähnten Musical School Daze beispielsweise geht es um die Brüche und Konflikte innerhalb der schwarzen Gemeinschaft, vor allem um die Spannungen zwischen hell- und dunkelhäutigen Afroamerikanern. Diese beiden Gruppen stehen stellvertretend für die separatistischen und integrationistischen Tendenzen in der afroamerikanischen Bevölkerung, also für die Schwarzen, die auf ihr Anderssein stolz sind, resp. jene, die sich lieber den Weißen anpassen würden. Dieser Konflikt wird unter anderem in einer seltsam anachronistischen 6-minütigen Gesangs- und Tanznummer ausgetragen, die im Stil einer klassischen *production number* inszeniert ist, also in einem Format, das selten ernsthafte soziale Konflikte thematisiert. Ein Aufsatz über den Film fasst diese Problematik prägnant zusammen:

5 Vgl. Gabbard: *Jammin' at the Margins*; Ders.: *Black Magic;* Shohat, Ella und Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media.* London, New York (NY): Routledge 1994; Knight, Arthur: *Disintegrating the Musical: Black Performance and American Musical Film.* Durham (NC), London: Duke University Press 2002.

> Lee […] chooses an enshrined genre of the dominant cinema, musical comedy, whose conventions were not designed to address an embattled community's concerns. Much of the tension on screen derives from his effort to link two opposing discourses: Will the ideological imperatives of Lee's agenda subvert the genre, or will the ideological imperatives of the genre derail his agenda? [6]

Dieselbe Frage lässt sich für alle von Lees Filmen, die Musical-Elemente verwenden, stellen. Um nun etwas näher auf diese Problematik einzugehen, stütze ich mich auf eine Reihe von theoretischen Ansätzen zum Film-Musical, insbesondere zwei Texte, die mittlerweile zu den Klassikern unter den Musicaltheorien zählen, nämlich Dyers »Entertainment and utopia« sowie Jane Feuers Aufsatz zum Backstage-Musical, die beide erstmals 1977 erschienen sind. [7]

Dyer sieht die Popularität der Musical-Unterhaltung vor allem in deren »utopian sensibility« [8] begründet, die sich aus fünf Kategorien zusammensetzt: *energy*, *abundance*, *intensity*, *transparency* und *community*. [9] Diese in den Gesangs- und Tanznummern ausgedrückten Qualitäten suggerieren simple Lösungen zu den komplexen Problemen des wirklichen Lebens, sie bieten »temporary answers to the inadequacies of the society which is being escaped from through entertainment.« [10] Dyers Modell überschneidet sich teilweise mit dem Ansatz von Jane Feuer, die vom »myth of entertainment« spricht, der sich – ganz besonders im Backstage-Musical – in den drei Unterkategorien »the myth of spontaneity, the myth of integration, and the myth of the audience« [11] manifestiert. In diesen Filmen, die von der Entstehung einer musikalischen Performance handeln, dienen die erwähnten Mythen auf narrativer Ebene der Selbstrechtfertigung der Gattung. Die musikalische und tänzerische Unterhaltung in diesen Filmen ist dann erfolgreich, wenn sie aus dem Geist der Improvisation entstanden ist, wenn sie als Kollektivproduktion das Individuum in die Gemeinschaft integriert und wenn sie dem Publikum das Gefühl vermittelt, an der Entstehung des Erfolgs beteiligt zu sein. Dadurch entsteht ein »myth about musical entertainment permeating ordi-

6 Bambara, Toni Cade: »Programming with *School Daze*«. In: Paula J. Massood (Hg.): *The Spike Lee Reader.* Philadelphia (PA): Temple University Press 2008, S. 10–22, hier S. 14.

7 Vgl. Dyer, Richard: »Entertainment and Utopia« (1977). In: Ders.: *Only Entertainment*, S. 19–35; Feuer, Jane: »The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment« (1977). In: Steven Cohan (Hg.): *Hollywood Musicals: The Film Reader.* New York (NY), London: Routledge 2002, S. 159–174.

8 Dyer: »Entertainment and Utopia«, S. 26.

9 Vgl. ebd., S. 22 f.

10 Ebd., S. 25.

11 Feuer: »The Self-reflective Musical«, S. 162.

nary life.« [12] Diesen Aspekt teilen die von Feuer analysierten Backstage-Musicals auch mit jenem Subgenre, das Rick Altman, ein weiterer bedeutender Theoretiker des Musicals, als *folk musical* bezeichnet hat. In diesem Typus geht es um die Bildung oder Erhaltung einer Gemeinschaft, wo jeder und jede die spontane Gefühlsäußerung mittels Musik und Tanz beherrscht, wodurch die Grenzen zwischen Künstlern und Publikum noch stärker verschwimmen. [13] Analog zu Dyer bezeichnet auch Altman die Musicals als »cultural problem-solving device.« [14]

Die Aufsätze von Dyer und Feuer wie auch Altmans Standardwerk aus dem Jahr 1987 sind freilich noch stark von einem strukturalistisch ideologiekritischen Ansatz geprägt. Doch trotz ihrer diesbezüglichen Beschränkungen, bilden diese Texte nach wie vor eine nützliche und relevante Grundlage, wenn es um die Fragen geht, wie und warum klassische Musicals funktionier(t)en. Dabei weist insbesondere Dyer auf die verräterischen Lücken in seinem eigenen Modell hin: »no mention of class, race, or patriarchy« [15], wobei er sich später mit dem eingangs zitierten Aufsatz »The Colour of Entertainment« selbst dem »race«-Aspekt zuwendet.

Um das Spektrum von Spike Lees reflexivem Umgang mit den erwähnten Musical-Konventionen und Mythen aufzuzeigen, möchte ich nun näher auf drei seiner Filme Lee eingehen, nämlich She's Gotta Have It, Malcolm X und Bamboozled.

She's Gotta Have It

Seine Vorliebe für mehr oder weniger explizite filmhistorische Anspielungen und Zitate und für einen gezielt reflexiven Einsatz von Musik und Tanz demonstriert Lee bereits in seinem erfolgreichen Erstling She's Gotta Have It. Der Film überraschte 1986 mit seiner für damalige Verhältnisse ungewöhnlichen Perspektive auf eine selbstbewusste, afroamerikanische Mittelklasse und dem Fokus auf eine schwarze Frau, Nola (Tracy Camilla Johns), die sich das Recht auf mehrere Liebhaber herausnimmt. An ihrem Geburtstag wird Nola von Jamie (Tommy Redmond Hicks), einem ihrer drei Männer, mit einer extra für diesen Anlass arrangierten Tanzaufführung überrascht. Diese kommt auch für das Publikum

12 Ebd., S. 161.
13 Vgl. Altman, Rick: *The American Film Musical.* Bloomington (IN), Indianapolis (IN): Indiana University Press 1987, S. 272–327.
14 Ebd., S. 27.
15 Dyer: »Entertainment and Utopia«, S. 26.

überraschend, denn im Gegensatz zum Rest des Films ist die Tanzszene in Farbe gedreht. Eingeleitet wird der plötzliche Wechsel mit einem expliziten Filmzitat: Jamie bittet Nola, die Augen zu schließen, die Fersen aneinander zu klopfen und den Satz »There's no place like home« zu rezitieren – eine Anspielung auf das berühmte Märchen-Musical The Wizard of Oz (1939) mit Judy Garland in der Hauptrolle. Dieser Film führt den Zuschauer anhand eines Übergangs von Schwarz-Weiß zu Farbe vom Alltag der Rahmenhandlung in die Fantasiewelt des Traums und am Ende wieder zurück. Die Szene in She's Gotta Have It ist allerdings mehr als nur eine Hommage an diesen Klassiker aus der Blütezeit des Hollywood-Musicals. Mit seiner schwarzen Anspielung auf den weißen Film The Wizard of Oz referenziert Spike Lee die weitgehende Absenz von Schwarzen im klassischen Hollywoodkino ebenso wie ihren zentralen Einfluss auf das Musical-Genre. Dass sich das schwarze Tanzpaar hier bei der weiß dominierten Ballett-Tradition bedient, lässt sich denn auch als momentane Umkehrung der Kolonisation schwarzen Kulturguts durch die Weißen verstehen. Die mangelnde erzählerische Motivation verstärkt die filmhistorisch-reflexive Dimension der Sequenz zusätzlich, denn während in The Wizard of Oz die zwei Erzählebenen den Wechsel von Schwarz-Weiß zu Farbe intratextuell-narrativ begründen, ist derselbe Wechsel in She's Gotta Have It ausschließlich durch den intertextuellen Verweis motiviert.

Abgesehen von dieser sehr offensichtlichen Intertextualität trägt die Farbsequenz aber auch im narrativen Kontext des Films selbst deutlich anti-illusionistische Züge. Im klassischen Hollywoodkino werden die technischen Möglichkeiten des Films zuweilen gerade deshalb zur Schau gestellt, um die illusorische Kraft der filmischen Fantasiewelten noch zu untermauern, wie in The Wizard of Oz die damalige Neuheit Technicolor. In Lees Film hingegen ist es ausgerechnet diese Farbsequenz, die einen eher billigen, selbstgebastelten Eindruck macht: die Musik wird ab Tonband eingespielt und Nola und Jamie sitzen in Alltagskleidern auf Klappstühlen. Von *abundance* also keine Spur in dieser Low-Budget-Produktion,[16] ebenso wenig von der mühelosen Energie traditioneller Musical-Nummern, denn durch den relativ starken Wind im Park wird auch die Anstrengung des Tanzpaars deutlich sichtbar. Nach dem Ausflug in die bunte Welt des Musicals, zurück im schwarz-weißen Zuhause, diskutiert das Paar kurz über Jamies finanziellen Aufwand für den Tanz, was auf die wirtschaftliche Dimension der Unterhaltungseinlage hinweist. Richard Dyer formuliert diesbezüglich einen der zentralen Widersprüche der Unterhaltungsmythologie des Musicals: »entertainment

16 Die Produktionskosten für den ganzen Film beliefen sich auf relativ bescheidene 175.000 $.

provides alternatives *to* capitalism which will be provided *by* capitalism.«[17] Im Gegensatz zu den klassischen Formen des Genres findet sich in Lees Film kein Versuch, diesen Widerspruch auszugleichen. Stattdessen macht die Tanzeinlage deutlich, dass die Produktion von Unterhaltung Geld und Arbeit kostet.

Auch die Transparenz, die den in Musical-Nummern ausgedrückten Gefühlen eigen ist, wird hier ironisiert. Liedtext und Tanzaufführung reflektieren die problematische Beziehung zwischen Nola und Jamie, die weder in der Nummer noch in der Narration zugunsten einer idealisierten ›wahren Liebe‹ aufgelöst wird. Nola ist sich Jamies manipulativer Absicht in Bezug auf ihre Gefühle bewusst und lässt sich von der Performance denn auch nur sehr vorübergehend blenden.

Die Sequenz dient insgesamt also vor allem dazu, die Fantasiewelt des Musicals als künstliches Konstrukt zu entlarven, als manipulatives Produkt und exzessives Spektakel, das sich nicht jeder leisten kann. Zudem ist die Szene für den Film als Ganzes auch aus erzählerischer Sicht exzessiv, insofern als sie für die Handlung vollkommen überflüssig ist. Wenn Exzess auf verschiedenen Ebenen seit eh und je zu den Wesensmerkmalen des Musicals gehört, dann bilden eben jene Einschübe in die Narration von *Nicht*-Musicals, mit denen sich die afroamerikanischen Entertainer des klassischen Hollywoodkinos begnügen mussten, zumindest in narrativer Hinsicht noch eine Steigerungsform des Exzessiven. Häufig fast ohne jede erzähllogische Motivation eingebaut, funktionierten diese Einzelnummern als ›reine‹ Unterhaltung, die meist auch die im weißen Musical bemühte Narrativierung der Nummern vermissen lässt.[18] Einzig durch die eigene Präsenz gerechtfertigt, ist die schwarze Nummer im weißen Film quasi der pure Exzess.

Wenn Spike Lee nun in einem ›schwarzen‹ schwarz-weiß Film eine ebenso überflüssige Farbsequenz einbaut, so mag man das als irrelevante Spielerei abtun, die im Grunde nichts zu diesem Film über Geschlechterrollen und Sexualität beiträgt. Doch diese Musical-Anspielung und Tanzszene in einem Nicht-Musical zeigt nicht nur, dass die Zeit solcher Entertainment-Einschübe von Schwarzen für Weiße vorbei ist (hier bleiben die Afroamerikaner unter sich, keine weiße Industrie profitiert von der Unterhaltungseinlage). Der reflexiv-intertextuelle Einschub ist zudem auch eine Art Verfremdungseffekt, der an die alte Praxis erinnert und darauf aufmerksam macht, wie absurd diese schon immer war. Und gerade weil der Einschub nichts mit dem eigentlichen Thema des Films zu tun hat, verleiht er

17 Dyer: »Entertainment and Utopia«, S. 27.

18 Anders ausgedrückt liessen sich diese schwarzen Einschübe ohne inhaltliche Abstriche aus den Filmen herausschneiden, was denn im ganz besonders rassistischen Süden der USA auch die gängige Praxis war.

ihm eine zusätzliche Dimension und lässt bereits Lees filmhistorische Sensibilität erahnen, die in vielen seiner späteren Filme noch wesentlich stärker ausgeprägt ist.

Malcolm X

Doch nicht immer erscheint Spike Lees Umgang mit Genrekonventionen so gezielt reflexiv. Die Musik- und Tanzszenen in seinem epischen Biopic Malcolm X beispielsweise bewegen sich in geradezu gefährlicher Nähe zu den Darbietungen aus den alten *All Black Cast Musicals*. Der umfangreiche Soundtrack des Films ist ein beinahe enzyklopädischer Streifzug durch die schwarze Musikgeschichte, was sicherlich auch als Würdigung dieser Geschichte und ihrer Bedeutung für die afroamerikanische Emanzipation interpretiert werden kann.[19] Doch während der ganze Film als relativ pompöses Kostümfilmspektakel daher kommt, erinnert insbesondere das zu einem großen Teil im Boston der 1940er Jahre angesiedelte erste Drittel auch sehr stark an ein konventionelles Musical. Wenn Denzel Washington und Spike Lee als Malcolm und Shorty in auffälligen Anzügen ihren coolen Gang durch die bunt belebten Straßen zu swingendem Rhythm and Blues üben, dann kommt zum Bemühen um historische Genauigkeit ein Element nostalgischer Verklärung, wie es gemäß Dyer in jenen Musicals üblich ist, die das utopische Element des Genres nicht nur in den Nummern, sondern auch in der gesamten Narration aufweisen. Der große Teil des Boston-Segments von Malcolm X suggeriert in der Tat »that song and dance are ›in the air‹«[20] und schließt damit an jene Klassiker der Studioära an, die eine von improvisatorischer Kreativität durchtränkte Gemeinschaft in einem nostalgisch-utopisch verklärten Ort darstellen. Einer dieser von der Alltagserfahrung durchschnittlicher – sprich weißer – Amerikaner entfernten ›Orte‹ ist eben die *black community*, deren ›natürliche‹ Musikalität in den erwähnten *All Black Musicals* oder den Einschüben in weißen Filmen zelebriert wird.

So sind denn in der Tanzszene im Roseland Ballroom zu Beginn von Malcolm X fast alle der von Feuer und Dyer beschriebenen klassischen Komponenten zu finden. Der wilde Lindy Hop zu Lionel Hamptons *Flying Home* suggeriert improvisierten *social dance*, obwohl die Tanzeinlage offensichtlich bis ins

19 Vgl. dazu den Monolog von DJ Mister Señor Love Daddy (Samuel L. Jackson) in Do the Right Thing (1989), in dem er die Ikonen der schwarzen Musikgeschichte in beliebiger Reihenfolge aufzählt und sich bei ihnen dafür bedankt, dass sie das tägliche Leben der afroamerikanischen Bevölkerung bereichern und erleichtern.

20 Dyer: »Entertainment and Utopia«, S. 30.

kleinste Detail choreografiert ist. Die ausgelassene Stimmung und der Einbezug der Figuren Malcolm und Shorty, die ›spontan‹ mittanzen, stehen im Dienste des »myth of spontaneity«. Schicke Kostüme, akrobatische Sprünge und ein scheinbar natürliches Zusammenspiel aller Beteiligten implizieren Überfluss, Energie und Gemeinschaft.

Dass es sich bei Musik und Tanz hier um den ›echten‹ afroamerikanischen Swing handelt, der damals auch bei der weißen Bevölkerung auf dem Höhepunkt seiner Popularität war, ändert an der Konventionalität der Darstellung nichts. Die Sequenz beschwört die Mythologie – und die Klischees – der Swingära in einer Weise, die vor allem den damals dominanten, also weißen Blick auf diese Blütezeit von Musik und Tanz afroamerikanischen Ursprungs wiedergibt. So zeigen die Swingszenen in Malcolm X im Grunde dasselbe, was die weiße Filmindustrie in den 30er und 40er Jahren in Kurzfilmen, *Soundies*, schwarzen *specialty acts*, und *All Black Musicals* vermarktet hat – nur diesmal in Farbe. Dabei soll die Authentizität dieser Kultur (was immer man darunter verstehen mag), nicht infrage gestellt werden. Relevant ist hier vielmehr die suggerierte Natürlichkeit, mit der die Figuren an einem populärkulturellen Anlass teilnehmen. Diese dient dazu, das Spektakel zu naturalisieren oder wie Feuer es ausdrückt, »to make musical performance, which is actually part of culture, appear to be part of nature.«[21] In einem afroamerikanischen Kontext erhält eine solche Naturalisierung besonderes Gewicht, knüpft sie doch an jene kolonialistisch-essentialistische Auffassung an, wonach die Schwarzen von Natur aus den ›Rhythmus im Blut‹ haben.

Ironischerweise beschreibt Malcolm X in seiner Autobiografie, auf der Lees Film basiert, tatsächlich wie sehr er selbst seinen Spaß an den *All Black Musicals* jener Zeit hatte, also im Grunde am eingangs erwähnten »Negro Entertainment Syndrome«. Freilich ist der erste Teil des Films auch den ›sündigen‹ Jugendjahren des späteren Bürgerrechtlers gewidmet und so ist vielleicht sogar Malcolm X – bis vor Kurzem wohl der konventionellste unter Lees Filmen – etwas komplexer, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Die in warmes Licht getauchte Bilderbuchwelt des ersten Teils könnte auf einer symbolischen Ebene auch für die ideologische ›Blindheit‹ des jungen Malcolm stehen. Dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass es dem Film vor allem auch um die eigenen Schauwerte geht, sodass

21 Feuer: »The Self-reflective Musical«, S. 166.

man der afroamerikanischen Feministin bell hooks Recht geben mag, wenn sie den ersten Teil des Biopics als »neo-minstrel spectacle« und »coon show« bezeichnet.[22]

Bamboozled

Ganz am anderen Ende des Spektrums liegt Spike Lees Mediensatire Bamboozled, in der es explizit um ebensolche *coon shows* oder *neo-minstrel spectacles* geht. Der Film handelt von der Wiederbelebung der aus dem 19. Jahrhundert stammenden *blackface minstrelsy*, jener Variété-Shows, in denen weiße wie auch schwarze Darsteller mit schwarz geschminkten Gesichtern ein mehr oder weniger standardisiertes Repertoire an oft rassistischen Stereotypen verkörperten – eine Tradition, die im Hollywoodkino bis in die 1940er Jahre weitergeführt wurde. Dabei rechnet Lees Film nicht nur mit dieser Vergangenheit ab, sondern kritisiert auch die heutigen – weniger offensichtlichen – Ableger der Blackface-Tradition, wie etwa die Hiphop-Klischees in Musikfernsehen und Werbung.

Kurz zur Handlung von Bamboozled: der Afroamerikaner Pierre Delacroix (Damon Wayans) langweilt sich in seinem Job als Autor uninteressanter Fernsehserien und spekuliert auf seine Entlassung und einen Skandal für die Firma, indem er eine politisch höchst inkorrekte Sendung plant, eben eine *minstrel show*, angesiedelt im mythischen ländlichen Idyll des Südens, wo die dummen und faulen Nachkommen schwarzer Sklaven unbeschwert singen, tanzen, Witze reißen und Hühner stehlen, und zwar in *blackface*, also mit schwarz bemalten Gesichtern, wie früher. Doch Delacroix verkalkuliert sich. Zu seinem Entsetzen wird die Show, die sämtliche längst tot geglaubten rassistischen Stereotype der Vergangenheit wiederauferstehen lässt, ein Riesenerfolg und führt gar zu einer grotesken Blackface-Epidemie bei den Zuschauern, die alle plötzlich »niggers« sein wollen. Das kann freilich nicht gut gehen und die Sendung zieht unter anderem den Zorn der Mau-Maus auf sich, einer Gruppe ebenso militanter wie beschränkter Gangsta Rapper. Diese entführen den Star der Show, Stepptänzer Manray (Savion Glover), und erschießen ihn wegen des Verrats an seinem Volk, und zwar vor laufender Kamera für die Live-Übertragung im Internet. Nach Manrays Hinrichtung werden die Entführer ihrerseits von der Polizei niedergeschossen, und Produkti-

22 hooks, bell: »Spike Lee Doing Malcolm X: Denying Black Pain«. In: Dies.: *Outlaw Culture: Resisting Representations.* New York (NY), London: Routledge 1994, S. 155–164, hier S. 158.

onsassistentin Sloan (Jada Pinkett Smith) erschießt Delacroix aus Rache für den Tod ihres Mau-Mau-Bruders und den Manrays. Als Satire begonnen, endet der Film als Tragödie mit einem Blutbad.

Bamboozled wurde in der breiten Öffentlichkeit wenig beachtet, von Filmwissenschaftlern aber umso ausgiebiger und kontroverser diskutiert, besonders in Bezug auf seinen Umgang mit alten und neuen Stereotypen – eine Diskussion, die ich hier nicht wiederholen möchte.[23] Gegen den wiederholt vorgebrachten Vorwurf, dass Lee längst vergangene Klischees unnötigerweise wiederbelebt und damit auch von Neuem bestätigt, lässt sich aber mit einer Analyse der Musical-Bezüge des Films argumentieren: denn Bamboozled ist im Grunde ein Anti-Musical, das die Erzählstruktur eines Backstage-Musicals andeutet, dessen Erfolgsmuster aber nicht einlöst. Die vielschichtige filmische Selbstreflexion dient hier in jeder Hinsicht der Dekonstruktion, wenn nicht gar der Destruktion der Musical-Entertainment-Mythen wie auch des schwarzen Entertainer-Syndroms.

Stepptänzer Manray und sein Komikerkumpel Womack (Tommy Davidson), die sich als Straßenkünstler durchschlagen, werden kurz nach Beginn des Films eingeführt. In gerade mal 40 Sekunden Stepptanz wird deutlich, dass es sich bei Manray um ein Ausnahmetalent handelt, einen Tänzer, der eigentlich eine richtige Karriere verdient hätte. Eine solche wird denn auch in der gleich folgenden Begegnung mit Delacroix, der den beiden auf dem Weg zur Arbeit jeweils etwas Kleingeld zusteckt, angedeutet. Wäre der Film nicht von Spike Lee, und hätte die Autorenfigur Delacroix nicht zu Beginn eine Satire angekündigt – man könnte hier tatsächlich ein traditionelles Backstage-Musical erwarten, also die utopische Geschichte vom Aufstieg eines Straßentänzers zum Star mit den üblichen Umwegen über erste Misserfolge, angereichert mit einer Liebesgeschichte, die glücklich ausgeht.

Doch bereits mit der nächsten Tanzeinlage beginnt auch schon die Umkehrung der klassischen Erfolgsformel. Bei der ersten Besprechung mit Delacroix' Vorgesetztem, dem Fernsehproduzenten Thomas Dunwitty (Michael Rapaport), erfahren Manray und Womack mehr über den Inhalt der geplanten Show. Während Womack mit zunehmender Skepsis reagiert, überwiegt bei Manray die finanzielle Motivation und er lässt sich selbst von der Aussicht auf die Blackface-Maskerade nicht abschrecken: »It's cool man. Look, I'm black, right. As long as the hoofin' is real.« Die folgende wiederum sehr kurze Demonstration seines

23 Siehe z. B. Lucia, Cynthia et al.: »Race, Media and Money: A Critical Symposium on Spike Lee's *Bamboozled*«. In: *Cineaste* 26, 2001, H. 2, S. 4–17; Mitchell, W. J. T.: »Living Color: Race, Stereotype, and Animation in Spike Lee's *Bamboozled*«. In: Ders.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images.* Chicago (IL), London: The University of Chicago Press 2005, S. 294–308.

Könnens auf Dunwittys Konferenztisch ist dann in der Tat »real«, und zwar auch in dem Sinne, als sich die Tanzeinlage von den fantastischen, utopischen oder anderweitig ›irrealen‹ Nummern in klassischen Musicals unterscheidet. Im Gegensatz zu Letzteren, wo spontaner Gesang und Tanz jeden Alltag in ein fröhliches Fest, in eine bessere Welt verwandeln, fehlt den Tanzszenen in Bamboozled jegliche utopische Dimension. Die kühle Büroumgebung, das Fehlen einer musikalischen Begleitung, vor allem aber der Kontrast zwischen der enthusiastischen Überreaktion des unsympathischen Chefs einerseits und der berechtigten Skepsis von Assistentin Sloan sowie Womack andererseits lassen hier keine ausgelassene Stimmung aufkommen. Die Bürosequenz hinterlässt einen eher unangenehmen Nachgeschmack und lässt ahnen, dass sich die Konflikte eher noch zuspitzen werden, anstatt sich in gemeinschaftlicher Harmonie aufzulösen. Einzig Manray ist in diesem Moment noch von der Aussicht auf Erfolg geblendet und ahnt noch nicht, dass er hier seine Kunst für lange Zeit zum letzten Mal so unverfälscht zeigen darf. Seine naive Vorstellung, dass er auch in der Rolle eines altmodischen *coon* zufrieden sein wird, solange er mit Tanzen Geld verdienen kann, erweist sich schon bald als Trugschluss.

Wenn der durchwegs unsympathisch gezeichnete Dunwitty in seiner Begeisterung über das neue Projekt von »a little good fun home entertainment« schwärmt, dann wird hier diegetisch ausformuliert, was die Widersprüchlichkeit des Hollywood-Musicals als profitorientiertes Industrieprodukt ausmacht, nämlich sein Status als »a mass art which aspires to the condition of folk art.« [24] Doch bei den *minstrel shows* in Bamboozled funktioniert dieser Trick nicht und von einem illusionistisch-eskapistischen Musicalspektakel kann nicht die Rede sein. An keiner Stelle vermittelt die Show-im-Film widerspruchsfreie Emotionen, Gemeinschaftsgefühl, Spontaneität und Energie – jedenfalls nicht dem Filmpublikum. Dass Letzteres daran gehindert wird, das Spektakel unhinterfragt zu genießen, liegt vor allem auch am geschickten Einbezug des diegetischen Publikums. Wie im traditionellen (Backstage-)Musical gilt auch hier: »The use of theatrical audiences *in* the films provides a point of identification for audiences *of* the film.« [25] Doch im Gegensatz zur üblichen positiven Identifikation führt das politisch höchst inkorrekte Verhalten des diegetischen Publikums die Komplizenschaft jeder Zuschauerschaft auf unbequeme Weise vor Augen. Da im Zusammenhang mit der *minstrel show* die negativen Konnotationen von der Audition über den Schminkprozess bis zur fertigen Produktion von Beginn an überwiegen, weicht die Befriedigung,

24 Feuer: »The Self-reflective Musical«, S. 168.
25 Ebd., S. 170.

an der Entstehung einer fröhlichen Show beteiligt zu sein, einem latenten Schuldgefühl. Spätestens als das einheitlich geschminkte Publikum hinter den Masken zu einer grotesk-überdrehten Gemeinschaft von »niggers« mutiert, wird klar, wie sehr alle Beteiligten auf beiden Seiten des Vorhangs zu leblosen Marionetten der Unterhaltungsindustrie geworden sind. Anstatt die vorgebliche Spontaneität und Energie des traditionellen »fun home entertainment« wiederzubeleben, gleichen Manray und Womack in ihren Masken immer mehr den alten mechanischen Spielzeugen – rassistischen Karikaturen von Afroamerikanern – die Spike Lee im Abspann seines Films Revue passieren lässt.

Die *minstrel show* im Fernsehen stellt quasi die ›Vergewaltigung‹ der afroamerikanischen Kreativität durch die Unterhaltungsindustrie dar. Der Film suggeriert, dass kommerzieller Erfolg nur durch Aufgabe der kreativen Freiheit und damit zum Preis einer gewissen Unsichtbarkeit der individuellen Persönlichkeit möglich ist. Diese Spannung zwischen individueller Kreativität einerseits und deren Mechanisierung in den Massenmedien andererseits drückt der Film unter anderem auf der rhythmischen Ebene aus, weshalb auch der Stepptanz von zentraler Bedeutung ist. Denn die *minstrel show* bedeutet auch das Ende der authentischen Tanzkunst. Manrays außergewöhnliche Fähigkeiten gehen in der Gruppenchoreografie unter und die komplexen Tap-Rhythmen werden im Laufe des Films immer mehr von der Musik übertönt. Mit dem ›echten‹ Manray hinter der Maske schwindet auch die individuelle Ausdruckskraft seines Tanzes dahin:

> Bamboozled relentlessly juxtaposes different rhythms […] most centrally, the rhythms of Manray's dancing with the mechanical rhythms of the »coon« toys or black collectibles […] Through this juxtaposition the film undertakes its most serious charge against the Hollywood film industry, aligning the automated, repetitive movement of the mechanical toys with Hollywood and US media culture more generally […] Minstrelsy, Bamboozled implies, does not only efface through defacement and theft, it animates the subject with a deathly beat, tainting all in its field. [26]

Als Manray schließlich die Nase voll hat von diesem entwürdigenden Spektakel und dem grotesken Verhalten des Publikums und versucht, ohne Kostüm zu seiner Tanzkunst zurückzukehren, wird er kurzerhand aus dem Studio geworfen.

26 Brooks, Jodi: »Ghosting the Machine: The Sounds of Tap and the Sounds of Film«. In: *Screen* 44, 2003, H. 4, S. 355–378, hier S. 373 f.

Doch der Entscheid, die Maske abzulegen und zu seiner eigenen Identität zurückzufinden, kommt zu spät und der Tänzer bezahlt seine Mitwirkung bei der Show wie schon erwähnt mit dem Leben. Im Hinterhof des Fernsehstudios, wo er nach dem Rauswurf landet, warten bereits die Mau-Maus auf ihr Opfer. Kurz darauf verfolgen alle übrigen Protagonisten die Hinrichtung, die im Internet mit dem Slogan »Feets do your stuff – Dance of Death« angekündigt wird, an ihren Computer- oder Fernsehbildschirmen. Die hinter Blackface-Masken aus Plastik versteckten Mau-Maus heißen ihr Publikum »in cyberspace« willkommen, und lassen Manray nochmals tanzen, indem sie mit ihren Pistolen auf die Holzbretter schießen, auf denen er steht. Schüsse und Tap-Rhythmen vermischen sich, wobei der Kugelhagel den Tanz weitgehend übertönt. Dann verstummt beides für einen Augenblick und Manray tanzt seine letzten Schritte allein, bevor die Mau-Maus ihr Todesurteil vollstrecken. Diese in braun-grauen, verwackelten Handkamerabildern dargestellte Gewalttat ist möglicherweise die brutalste und hässlichste Tanzszene, die je in einem Spielfilm zu sehen war. Und vor allem ist Manrays Todestanz eine deutliche Absage an die Tanzträume von Musicals, wie sie nicht nur im Hollywoodkino der Studioära zelebriert werden, sondern seit Mitte der 80er Jahre auch in zahlreichen Hiphop-Filmen, deren Erzählstrukturen stark an die klassischen Backstage- und Folkmusicals angelehnt sind und die den Tanz als Mittel zur Flucht aus dem Ghetto propagieren.[27] In Bamboozled problematisiert Lee die Vorstellung vom Tanz als Waffe gegen soziale Ungerechtigkeit ebenso wie die Erfolgsutopien klassischer Musicals. Letztere werden hier nicht ironisiert oder selbstreflexiv revidiert, sondern schlichtweg zerstört. Der Film stellt nicht erfolglose und erfolgreiche Shows einander gegenüber, wie dies in traditionellen Musicals oft geschieht.[28] Stattdessen wird die erfolgreiche Produktion selbst moralisch verurteilt. Das Anti-Musical suggeriert somit, dass das Musical-Genre – oder eben das Entertainer-Syndrom – selbst ein Korsett ist, aus dem es sich zu befreien gilt.

Dass Spike Lee mit Bamboozled für eine radikale Abkehr von der Vergangenheit plädiert und vor deren Wiederholung warnt, ist häufig so verstanden worden, dass er die Entertainer des klassischen Hollywoodfilms pauschal verurteile und ihren Beitrag zum langen Weg in Richtung Gleichberechtigung nicht anerken-

27 Zu Hiphop im Film siehe z. B. Bercov Monteyne, Kimberley: »The Sound of the South Bronx: Youth Culture, Genre, and Performance in Charlie Ahearn's *Wild Style*«. In: Timothy Shary, Alexandra Seibel (Hg.): *Youth Culture in Global Cinema.* Austin (TX): University of Texas Press 2007, S. 87–105; Watkins, S. Craig: *Representing: hip hop culture and the production of black cinema.* Chicago (IL), London: The University of Chicago Press 1998.

28 Vgl. Feuer: »The Self-reflective Musical«, S. 163–166.

ne.[29] Doch Lees Kritik an den alten Stereotypen richtet sich meiner Ansicht nach weniger gegen die Darsteller, als gegen die Umstände, in denen sie arbeiten mussten. Dies zeigt unter anderem die Referenz an den legendären Stepptänzer Bill ›Bojangles‹ Robinson, dessen Tanzschuhe Manray in BAMBOOZLED geschenkt bekommt. Robinson wurde im Hollywood der 30er Jahre regelmäßig in die Rolle des harmlos herumhüpfenden Spaßmachers gezwängt, insbesondere in einer Reihe von Filmen mit Shirley Temple.[30] Gleichzeitig hatte er wie zahlreiche andere bekannte schwarze Entertainer jener Zeit für viele Afroamerikaner auch eine Vorbildfunktion.[31] Lees respektvolle Referenz an Robinson fasst das Paradox des Films zusammen: Die Warnung, nicht den gleichen Weg zu gehen, zeugt auch vom Respekt gegenüber jenen, die nicht dieselbe Wahl hatten wie heute. Während sich Lees Kritik an den Stereotypen der Vergangenheit mehr an die Institutionen, die sie verbreitet haben, zu richten scheint, denn an die Darsteller, werden Letztere heutzutage ebenfalls zur Verantwortung gezogen. Im 21. Jahrhundert kann Manrays *minstrelsy* nicht mehr auf dieselbe Weise entschuldigt werden wie die Auftritte seiner Vorgänger in den 30er Jahren. In diesem Kontext ist auch der Tod von Manray (und von Delacroix) kein so übertrieben unglaubwürdiges Ende, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Vor seiner Hinrichtung verteidigt der Tänzer verzweifelt sein Handeln: »For what? Singin' and dancin'? I was just hoofin', man.« Der schwarze Filmwissenschaftler Arthur Knight beschließt sein Buch über Afroamerikaner im Musical mit einem treffenden Kommentar zu dieser Szene und Spike Lees Film insgesamt: »BAMBOOZLED means to convince us that – particularly for African Americans – there is no such thing as ›just‹ singin' and dancin'. I hope my analysis has convinced you that there never was.«[32] Waren kreativer Ausdruck in Musik und Tanz einst die einzigen Waffen der Afroamerikaner im Kampf um mehr Sichtbarkeit und Anerkennung in der weißen Gesellschaft, so führt BAMBOOZLED vor Augen, dass dies heute nicht mehr der Weg zur Gleichberechtigung sein muss und darf.

Dass BAMBOOZLED ausgerechnet an einer Stepptänzerfigur ein Exempel statuiert, ist dabei ebenso wenig ein Zufall, wie die Besetzung der Rolle mit Savion Glover, dem größten zeitgenössischen Stepptänzer, der hier eben gerade nicht als unterhaltsamer *specialty act*, sondern als seriöser Schauspieler eingesetzt wird.

29 Siehe z. B. Rickman, Gregg: »Notes on *Bamboozled*«. In: Ders. (Hg.): *The Film Comedy Reader.* New York (NY): Limelight Editions 2001, S. 382–390.

30 Die bekanntesten Beispiele dieser Serie sind wohl die beiden im ›Alten Süden‹ angesiedelten Kostümfilme THE LITTLE COLONEL (1935) und THE LITTLEST REBEL (1936).

31 Vgl. Knight: *Disintegrating the Musical.*

32 Ebd., S. 248.

Glovers Karriere ist ironisch aufschlussreich: Während sie einerseits die offensichtliche Tatsache belegt, dass die Blütezeit des Stepptanzes als populäre Form der Massenunterhaltung vorbei ist, suggeriert sie andererseits aber auch, dass in Hollywood nach wie vor vieles beim Alten ist. Auf der Bühne ist Glover als ernst zu nehmender Künstler respektiert, die Filmindustrie scheint hingegen außerhalb von Spike Lees Einflussbereich keinen respektablen Platz für den Meistertänzer zu haben: Nebst Bamboozled, wo die Sichtbarkeitsproblematik den ganzen Film bestimmt, ist Glover im Animationsfilm *Happy Feet* (2006) als Motion-Capture-Modell für den steppenden Pinguin *nicht* zu sehen.

Das Entertainer-Syndrom ist vielleicht also doch noch nicht ganz ausgestorben und Spike Lees Geschichtslektion in Bamboozled hat durchaus seine Berechtigung – gerade auch in Bezug auf die Gegenwart. Dabei besteht der Unterschied zu früher wohl vor allem im Ausmaß der möglichen Subversion im Rahmen des institutionalisierten Rassismus der Unterhaltungsindustrie. So veranschaulichen die Spuren des Musical-Genres in Lees Werk prototypisch die Hauptproblematik seiner Karriere, nämlich die Gratwanderung zwischen Mainstream-Unterhaltung und Kritik an ebendieser. Oder eben die Erkenntnis, dass sich diese zwei Bereiche nicht nur schwer voneinander trennen lassen, sondern dass Letztere nur im Rahmen der Ersteren möglich ist, wie Linda Hutcheon in Anlehnung an Fredric Jameson bemerkt: »Postmodern film does not deny that it is implicated in capitalist modes of production, because it knows it cannot. Instead it exploits its ›insider‹ position in order to begin a subversion from within.« [33] Während Spike Lee stilistisch öfter mit modernistischen Verfremdungstechniken in Verbindung gebracht und mit Bertolt Brecht verglichen wird, so lässt er sich aus medienpolitischer Sicht durchaus auch der Postmoderne zuordnen: »The important point that postmodernism makes is that virtually all political struggles take place nowadays on the symbolic battleground of the mass media.« [34]

Kaum ein Film demonstriert dies so explizit und reflexiv wie Bamboozled. Und kaum ein Regisseur macht so deutlich, dass dieser Kampf nicht allein mit einer unkritisch erhöhten Sichtbarkeit marginalisierter Gruppen geführt werden kann. So sehr Lee auch eine ›andere‹ Perspektive in die Mainstream-Filmlandschaft einbringt, so sehr er auch schwarze Themen und Geschichten in den Vor-

33 Hutcheon, Linda: »Postmodern Film?« (1989) In: Peter Brooker, Will Brooker (Hg.): *Postmodern After-Images: A Reader in Film, Television and Video.* London, New York (NY): Arnold 1997, S. 36–42, hier S. 39 f.

34 Shohat, Ella und Robert Stam: »Film theory and spectatorship in the age of the ›posts‹ «. In: Christine Gledhill, Linda Williams (Hg.): *Reinventing film studies.* London, New York (NY): Arnold 2000, S. 381–401, hier S. 390.

dergrund rückt und traditionell Unsichtbares sichtbar macht – dies geschieht nie *nur* mit einem kompensatorischen Anspruch. Entsprechend geht es auch in seinen Referenzen an die Musical-Geschichte nicht darum, die traditionell ›weißen‹ Utopien des Genres nun auch für die Schwarzen einzulösen. Die Kritik an dem, was war oder ist, löst sich nie in einem utopischen ›was sein könnte‹ auf. Immer mehr Analyse als Versprechen zeigen Lees Filme, dass ›was sein sollte‹ eben nicht ist und auch nicht werden kann, solange sich die Gesellschaft und die Medien nicht wesentlich ändern. Ob nun in einer spielerischen Tanzeinlage oder in der Struktur eines Anti-Musicals, bei Spike Lee bleibt »the gap between what is and what could be« [35] stets erbarmungslos bestehen.

35 Dyer: »Entertainment and Utopia«, S. 27

Markus Brunner

Vom Veralten eines gesellschaftskritischen Konzepts

Zur Ideologiekritik von Marx und Adorno und ihrem Potential für eine aktuelle Medien- und Kulturwissenschaft

Zusammenfassung: In diesem Beitrag soll der Versuch gemacht werden, die Reflexionen über den Ideologiebegriff in der Kritischen Theorie für eine kritische Medienwissenschaft fruchtbar zu machen. Im Anschluss an eine Auseinandersetzung mit Adornos These, dass das Marxsche Konzept der Ideologie als »notwendig falschem Bewusstsein« bzw. »objektivem Schein« der Gesellschaft veraltet und den spätkapitalistischen Verhältnissen nicht mehr angemessen sei, will ich mich an einen erneuten Versuch wagen, Veränderungen des Ideologischen in den letzten Jahrzehnten zu begreifen. Die Integration vormals ideologiekritischer Ansätze in den kulturindustriellen Betrieb und das allerorts vorherrschende ironische Spiel mit dem, was Adorno ideologische »Tickets« nannte, macht eine solche Reflexion dringend nötig.

Ideologie ist einer der zentralen Begriffe der kritischen Theorie in der Reflexion auf Gesellschaft im Allgemeinen und Kulturelles im Besonderen. Für eine kritische Medien- und Kulturwissenschaft und auch für die film- und fernsehwissenschaftliche Reflexion scheint mir deshalb eine Auseinandersetzung mit diesem Begriff wichtig zu sein.

So will ich mich im Folgenden mit den Ideologiebegriffen von Marx und Adorno auseinandersetzen und dabei Adornos These, dass die Marxsche Ideologiekritik den Bewusstseinsformen im Spätkapitalismus nicht mehr angemessen, sondern angesichts der gesellschaftlicher Veränderungen veraltet sei, näher beleuchten. Im Anschluss an diese begriffshistorischen Überlegungen will ich mich schließlich der Gegenwart und neueren Tendenzen der massenmedial vermittelten Öffentlichkeit zuwenden, die m. E. eine nochmalige Reflexion des Ideologiebegriffs notwendig machen. [1]

1 Die Thesen bezüglich einer Veränderung des Ideologischen in den letzten Jahren, vielleicht auch schon Jahrzehnten, sind Produkt einer gemeinsamen Arbeit mit Andreas Jahn-Sudmann. Vgl. auch Brunner, Markus und Andreas Jahn-Sudmann: »Kritik der Kulturindustrie. Aktualisierungen im Anschluss an Adorno und Althusser«. In: *Zeitschrift für kritische Theorie*, 2009, H. 28/29, S. 148–162.

1. Marx: Ideologie als notwendig falsches Bewusstsein

In Marx' Schriften lassen sich verschiedene Ideologiekonzeptionen finden, die verschiedenen Phasen der Marxschen Theorieentwicklung entsprechen, sich je nach Lesart ergänzen oder zueinander in Widerspruch stehen und sich alle in unterschiedlichen Formen in den verschiedenen Rezeptionssträngen des Marxschen Denkens wiederfinden. [2]

Ich will mich im Folgenden lediglich mit der Konzeption der Ideologie als »notwendig falschem Bewusstsein« beschäftigen, wie sie sich am ausdifferenziertesten im Fetisch-Kapitel des ersten Bandes des *Kapitals* zeigt, [3] weil sie das erkenntnistheoretisch und für die Entwicklung des westlichen Marxismus folgenreichste Ideologiekonzept war. Das »notwendig falsche Bewusstsein« ist nicht einfach falsch in dem Sinne, dass die Menschen zuwenig nachdenken oder manipuliert würden, sondern, so Marx' Idee, es ist Effekt der verkehrten gesellschaftlichen Verhältnisse, die selbst einen »falschen Schein« von sich erzeugen. Dieser Schein geht auf die kapitalistische Warenproduktion zurück. Es wird mir in den folgenden kurzen Ausführungen nicht darum gehen, dieses Konzept wirklich eingehend nachzuzeichnen, indem ich in die Marxsche Kritik der Politischen Ökonomie einführe, vielmehr soll hier der Grundgedanke, der hinter dieser Idee eines falschen »objektiven Scheins« steckt, der sich in den Subjekten als »notwendig falsches Bewusstsein« spiegelt, an einigen Vorstellungen verständlich gemacht werden.

Im erwähnten Fetisch-Kapitel des *Kapitals* fasst Marx die Ergebnisse seiner Analyse der Ware folgendermaßen zusammen:

> Das Geheimnisvolle der Warenform besteht also einfach darin, dass sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eignen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften dieser Dinge zurückspiegelt, daher auch das gesellschaftliche Verhältnis der Produzenten zur Gesamtarbeit als ein außer ihnen existierendes gesellschaftliches Verhältnis von Gegenständen. [4]

2 Vgl. dazu Eagleton, Terry: *Ideologie. Eine Einführung.* Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 1993; Lenk, Kurt: *Ideologie. Ideologiekritik und Wissenssoziologie.* Neuwied: Luchterhand 1961; Projekt Ideologie-Theorie (PIT): *Theorien über Ideologie.* Berlin: Argument ^{3}1986; Sevignani, Sebastian: *Ideologie. Kulturindustrie und Hegemonie.* Unveröffentlichte Magisterarbeit, Salzburg 2009.

3 Vgl. Marx, Karl [1867]: *Marx-Engels-Werke, Bd. 23, Das Kapital, Bd. 1.* Berlin: Dietz 1962, S. 85–98.

4 Marx: *Das Kapital, Bd. 1*, S. 86.

Die Menschen sehen sich im Kapitalismus einem abstrakten Markt gegenüber, dem sie unterworfen sind und der Anforderungen an sie stellt. Dieses Bewusstsein der eigenen Abhängigkeit einer abstrakten Sache ist, so Marx, ein wahres und unwahres zugleich. Tatsächlich ist es so, dass die warenproduzierende Gesellschaft sowohl von den Menschen wie von ihren Arbeitsprodukten abstrahiert: Für die Akkumulation des Kapitals – und es ist das Interesse derjenigen, die Kapital in ein Unternehmen investieren, dass dieses sich vermehrt – ist es nur wichtig, dass die produzierten Waren einen Profit abwerfen, wofür sie einen Tauschwert besitzen müssen. Aus spezifischen Qualitäten müssen dafür vergleichbare Quantitäten gemacht werden, d. h. von der konkreten Qualität der Gegenstände, die einem spezifischen Bedürfnis der Konsumtion entsprechen, wird ebenso abstrahiert wie von den Menschen und ihrer Arbeit, die nur noch als abstrakte Arbeit mit einem abstrakten Gegenwert, nämlich dem Arbeitslohn, entlohnt wird. Es ist also tatsächlich so, dass die Menschen zu Objekten von Dingen werden, indem sie der abstrakten und abstrahierenden Logik des Warentauschs unterworfen sind. Unwahr ist aber dieses Bewusstsein, weil dieser Warentausch ein gesellschaftliches Verhältnis ist, ein Verhältnis zwischen Menschen, etwas, das die Arbeitenden selbst produzieren und immer wieder reproduzieren. Da dieses Verhältnis über produzierte Dinge vermittelt ist, nämlich über die Waren, in denen, wenn sie uns auf dem Markt gegenüberstehen, der Vorgang ihrer Produktion und damit ihr Wesen, nämlich Produkt menschlicher Arbeit zu sein, verschwunden ist, erscheint dieses Verhältnis selbst als ein sachliches, dingliches. Lukács prägte für diesen Abstraktionsprozess den Begriff der Verdinglichung.[5]

Die kapitalistische Produktionsweise produziert so aus sich heraus den Schein, als wäre ihre Logik etwas Natürliches, als wäre es immer schon so gewesen, eben weil die Menschen in ihr nicht als bewusst handelnde Wesen agieren, sondern nur Mittel zur Erlangung von Profit sind. Der objektive Schein der Gesellschaft, der ihr eigentliches Wesen verdeckt oder besser: verkehrt, schafft so ein »*notwendig* falsches Bewusstsein«, notwendig, weil es der Widerschein der objektiven Erscheinung ist.

Zur Ideologie im eigentlichen Sinne wird dieses falsche Bewusstsein, wenn es zur *Rechtfertigung* der gesellschaftlichen Verhältnisse genutzt wird:[6] Wenn zur Legitimation bestehender Ausbeutung und Ungleichheit behauptet wird, es sei

5 Vgl. Lukács, Georg [1923]: *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik.* Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1971.

6 Vgl. Haug, Wolfgang Fritz: Stichwort »Falsches Bewusstsein«. In: Ders.: *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus, Bd. 4*. Hamburg: Argument 1999, S. 78–92; PIT: *Theorien über Ideologie.* S. 186 f.

immer schon so gewesen, dass der Mensch für einen Markt produzierte, wird damit die Tatsache, dass die Warenproduktion ein historisches Produkt und ein entfremdetes Verhältnis von Menschen zueinander ist, verleugnet.

Ideologien in diesem Sinne können Theorien oder auch Begriffe sein. So zeigt Marx in seinen Analysen des Kapitalismus, dass der brutale Akt der Abstraktion, die in der Produktionsweise selbst liegt, dem *Geld* zugesprochen wird, das doch eigentlich nur als abstraktes Tauschmittel den Tausch von Waren erleichtert. Das bedeutet – und das ist ein weiterer objektiver Schein –, dass Kapitalismuskritik sich meist in Form einer Kritik der Banken und Spekulanten, d.h. lediglich der Zirkulationssphäre, äußert.

Aber auch die von der Aufklärung zentral proklamierten Begriffe der Freiheit und Gleichheit sind Ideologie, in der sich Wahres und Unwahres verknüpft. Marx legt dar, dass die bürgerliche Freiheit eine doppelte ist: Mit der Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft wurde zwar die Leibeigenschaft abgeschafft und die in der Vormoderne existierenden Banden zu Gemeinschaften, Ständen, Familien radikal aufgelöst, was neue Freiheitsräume eröffnete. Zugleich aber sind die meisten Menschen auch frei von Produktionsmitteln, weshalb sie gezwungen sind, ihre Arbeitskraft auf dem Markt zu verkaufen. Die proklamierte Freiheit ist damit in zweifacher Hinsicht eine eingeschränkte: Erstens ist die gewonnene Freiheit für die meisten Menschen eine eingeschränkte, weil die persönlichen aufgelösten Abhängigkeiten lediglich durch eine sachliche Abhängigkeit dem Markt gegenüber ersetzt wurden, zweitens meinte der Begriff der Freiheit als Kampflosung der Französischen Revolution sicher mehr als eine bloß formale juristische Kategorie.

Für die dialektische Ideologiekritik Marxschen Zuschnitts bedeutet dies, dass sie diese Verknüpfung von Wahrem und Unwahrem im vorherrschenden Bewusstsein analysiert und aufzeigt, wie im falschen Bewusstsein selbst das verkehrte gesellschaftliche Sein sich ausdrückt. Ideologiekritik richtet sich damit auf Bewusstseinsformen, die dem Schein der sich selbst verschleiernden gesellschaftlichen Verhältnisse erliegen und ihn zu deuten versuchen, ohne ihn zu durchdringen. Ideologiekritik in diesem Sinne will, so Adorno, die »Ideologie mit ihrer eigenen Wahrheit«[7] konfrontieren.

7 Institut für Sozialforschung: *Soziologische Exkurse*, Frankfurt a. M.: EVA 1956, S. 168 f.

2. Adorno: ›Realismus‹ als Ideologie

Das aufklärerische Projekt der Marxschen Ideologiekritik hat aber gemäß Adorno im Spätkapitalismus ausgedient. In der bürgerlich-liberalen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts durfte zumindest noch in der Kunst, auch in der Volkskultur, und in der Philosophie, die vom Lebens- und Produktionsprozess der Menschen abgeschnitten waren und keinen Einfluss auf diesen hatten, noch ein gewisses Maß an Freiheit von Zweckrationalität und damit die Idee einer menschlicheren Gesellschaft aufrechterhalten werden. In der Philosophie steckte dies in den philosophischen Begriffen der Freiheit, Gleichheit oder Vernunft, die neben ihrem ideologischen Gehalt immer auch ein utopisches Potential enthielten, und in der Kunst im Versuch der Versöhnung von Inhalt und ästhetischer Form, die versöhnte Verhältnisse antizipierte. Dieses transzendente Moment war immer auch ihr kritisches Potential gegenüber den zunehmend durchrationalisierten gesellschaftlichen Verhältnissen, das Utopische konnte ideologiekritisch gegen die widersprüchlichen gesellschaftlichen Verhältnisse eingeklagt werden.

In der vollends durchrationalisierten, spätkapitalistischen Welt des 20. Jahrhunderts wurde, so Adorno, auch noch dieses kritische Moment gekappt. In der Kulturindustrie, in der Kultur und Bewusstsein vollends warenförmig geworden sind und sich damit der Logik des Produktionsapparats gänzlich unterworfen haben, werden die Herrschaftsverhältnisse selbst kraft ihres unumstößlichen Daseins zu ihrer eigenen Rechtfertigung. Im Monopolkapitalismus wird die Macht der Unternehmen offenbar, wird nicht mehr verschleiert durch die Ideologie der Konkurrenz. In Monumentalbauten, Großproduktionen und Großanlässen wird sie sogar ausgestellt und zelebriert.

Adorno und Horkheimer schreiben in der *Dialektik der Aufklärung*:

> Die neue Ideologie hat die Welt als solche zum Gegenstand. Sie macht vom Kultus der Tatsache Gebrauch, indem sie sich darauf beschränkt, das schlechte Dasein durch möglichst genaue Darstellung ins Reich der Tatsachen zu erheben. Durch solche Übertragung wird das Dasein selber zum Surrogat von Sinn und Recht.[8]

Mit dem Unnötigwerden von legitimierenden Ideologien verliert die Welt auch jegliches utopisches Potential. »Dem entspricht weithin der Zustand in den Köpfen der Menschen«, so Adorno. Sie nehmen zwar das gesellschaftliche Unheil

8 Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno [1944]: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1994, S. 156 f.

nicht mehr als Ausdruck einer großen Idee an, z. B. der Freiheit oder des Glücks, aber »sie finden sich mit dem Gegebenen ab im Namen von Realismus.«[9] Wo das Bewusstsein aber nicht mehr über das Bestehende hinausweist, keine Distanz zum Bestehenden mehr hat, ist Ideologiekritik eigentlich auch nicht mehr möglich.

Statt einer Auseinandersetzung mit der Welt, die ihrem objektiven Schein erliegt, macht sich etwas breit, was Adorno »Ticket-Denken« nennt.[10] Standardisierte Vorurteilsschablonen helfen den Menschen, mit den Widersprüchen der irrationalen Gesellschaft und mit den damit einhergehenden psychischen Konflikten umzugehen. Wo zum Beispiel die bürgerliche Gesellschaft das Heilsversprechen in die individuelle Entfaltung und Freiheit gelegt hatte, die Möglichkeiten einer solchen Entfaltung aber spätestens im Monopolkapitalismus systematisch versperrt bleibt und aufgrund der individuellen Ohnmacht gegenüber der gesellschaftlichen Übermacht narzisstische Kränkungen zur Alltagserfahrung werden, da verspricht der Nationalismus Erlösung: Die Teilhabe an der großen Nation gestattet kollektiv geteilte Omnipotenzphantasien, welche die reale Ohnmacht kompensieren sollen. Und dass die Ausländer an der eigenen prekären Lage im Arbeitsmarkt Schuld seien, ist zwar eine vollkommen irrationale Erklärung für die eigene Situation, aber das fremdenfeindliche Ticket legitimiert das Ressentiment, das psychisch entlastet. Diese Tickets sind starr und keiner rationalen Argumentation zugänglich, weil sie eine psychische Funktion haben und so unbedingt benötigt werden.

Aber sie sind inhaltlich, weil sie nicht mehr wirklich mit der Realität abgeglichen werden müssen, sondern sich ihr Sinn in der psychischen Funktion erschöpft, auch relativ beliebig und austauschbar. In ihnen kommt im Gegensatz zu den Formen der Ideologie, die Marx analysierte, kein objektiver Gehalt mehr zum Ausdruck. Ideologiekritik als Konfrontation der Ideologie mit ihrer eigenen Wahrheit – das ist Adornos entscheidender Punkt – ist deshalb auch nicht mehr möglich. Die Kritik hat die Tickets

> nicht zu widerlegen, denn sie erheben den Anspruch von Autonomie und Konsistenz überhaupt nicht oder nur ganz schattenhaft. Angezeigt ist es ihnen gegenüber vielmehr, zu analysieren, auf welche Dispositionen in den Menschen sie spekulieren [...]. Weiter

9 Adorno, Theodor W. [1954]: »Beitrag zur Ideologienlehre«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. 8.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 457–477, hier S. 477.

10 Vgl. dazu Adorno, Theodor W. [1950]: *Studien zum autoritären Charakter*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 187 ff.

> bleibt zu fragen, warum und auf welche Weise die moderne Gesellschaft Menschen hervorbringt, die auf jene Reize ansprechen, die solcher Reize bedürfen [...]. Ideologie ist heute der Bewusstseins- und Unbewusstseinszustand der Massen als objektiver Geist, nicht die kümmerlichen Produkte, die ihn nachahmen und unterbieten, um ihn zu reproduzieren. [11]

Für die medien- und kulturwissenschaftliche Forschung hat diese Perspektive radikale Konsequenzen: Im Zentrum der Kulturanalyse Adornos stehen weniger die Inhalte der Produkte als das System der Kulturindustrie insgesamt. Indem die kulturindustriellen Waren die Menschen tagtäglich umstellen, fällt ihr je spezifischer Inhalt kaum mehr ins Gewicht. Spitz bemerkt Adorno:

> Für den gesellschaftlichen Wirkungszusammenhang ist es vermutlich weit weniger wichtig, welche besonderen ideologischen Lehren ein Film seinen Betrachtern einflößt, als daß die nach Hause Gehenden an den Namen der Schauspieler und ihren Ehehändeln interessiert sind. [12]

Die Kulturindustrie betreibt »umgekehrte Psychoanalyse« [13], sie zementiert und verstärkt die aus der realen Abhängigkeit resultierenden autoritären Charakterdispositionen der Rezipienten/-innen. Inhaltlich Differentes, Wahres geht, wenn es sich überhaupt irgendwo zu zeigen vermag, im System unter, kann die Rezipienten/-innen höchstens kurzfristig irritieren bis die kulturindustrielle Dauerberieselung die Irritation wieder aufgehoben hat.

3. Das ›postmoderne‹ Spiel mit den Tickets als neue Form der Ideologie

Innerhalb dieses Rahmens der kulturindustriellen Umstellung der verwalteten Menschen macht es aber dennoch Sinn, den gesellschaftlich produzierten Tickets nachzuforschen. Auch wenn die Analogisierung von Hollywoodscher Kulturindustrie und nationalsozialistischer Propagandamaschinerie, die in der Adornoschen Kulturindustrie-Kritik immer wieder durchscheint, ein gesellschaftskri-

11 Adorno: »Beitrag zur Ideologienlehre«, S. 466.

12 Adorno, Theodor W. [1951]: »Kulturkritik und Gesellschaft«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. 10.1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 9–30, hier S. 24 f.

13 Adorno, Theodor W. [1953]: »Fernsehen als Ideologie«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. 10.2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 518–532, hier S. 528.

tisches Potential besitzt, weil sie auf die sozialstrukturellen und psychosozialen Voraussetzungen des Nationalsozialismus aufmerksam macht, so ist sie dennoch problematisch, wenn sie zu wörtlich genommen und die inhaltliche Differenz zwischen individualistischer und völkischer Ideologie ausgeblendet wird.

Zudem ist es stets wichtig aufzuzeigen, wie welche Vorurteile funktionieren, welche Wünsche und Ängste sie bedienen und wer darunter zu leiden hat. Die meisten kritischen Ansätze seit den 60er Jahren konzentrierten sich deshalb genau darauf: Sie gingen den Repräsentationen von *race*, *class* und *gender* nach und analysierten und problematisierten Stereotypen und Naturalisierungen, die soziale Ungleichheiten rechtfertigten. Zugleich begriffen sie die gesellschaftlichen Diskurse, welche die Stereotype hervorbrachten – anders als Adorno, der v. a. ihr statisches Moment betonte – , als umkämpftes Feld. Es wurden subversive Strategien ausgelotet, wie sich erstens marginalisierte soziale Gruppen gegen Diskriminierungen wehren konnten und zweitens generell der herrschaftsstabilisierenden Tendenz der kulturindustriellen Verdoppelung des verdinglichten Bewusstseins entgegengewirkt werden und Konflikte wieder sichtbar gemacht werden konnten.

Beide Stränge der Ideologiekritik, sowohl die Analyse gesellschaftlicher Tickets wie die Suche nach subversiven Aneignungen, Umdeutungen und Verschiebungen, müssen aber m. E. einem neueren Phänomen Rechnung tragen, das auch die ihnen zugrundeliegende Ideologiekonzeption veralten lässt. Die Form der medialen Repräsentationen selbst hat sich nämlich in den letzten Jahren tendenziell verändert, was die Unterscheidung zwischen reaktionären Tickets und subversiven Unterwanderungsstrategien immer schwieriger macht. Die kulturindustriell vorherrschenden Stereotypen sind selbstreflexiv geworden, haben die an ihnen geübte Kritik aufgenommen und dekonstruieren sich im massenmedial vorherrschenden Gestus des Ironischen selbst.

In der Ironie rücken Ideologie und Ideologiekritik auf merkwürdige Weise zusammen; sie ermöglicht eine Distanzierung ohne Kritik. Ein Tarantino-Film wäre beispielsweise in letzter Konsequenz einfach nicht »*cool*« genug, wenn das Ironische tatsächlich eindeutig als Distanzierungsstrategie zum Dargestellten in Erscheinung treten würde. Umgekehrt darf ein Film wie Pulp Fiction (1994) genauso wenig als unkritische, stumpfe Gewaltorgie in Erscheinung treten, sondern bedarf ausgeklügelter selbst- und metareflexiver Strategien, um seinen Kult-Status abzusichern. Eine Kritik, die sich gegen die in den Filmen präsentierte stumpfe Gewalt und sexistischen Darstellungen richtet, läuft ins Leere, weil ja

alles nur ironisch gemeint ist, die entgegengesetzte Lektüre, dass hier Gewaltdarstellungen und Sexismen durch Überaffirmation entblößt würden, greift aber auch nicht, weil die vermeintliche Überaffirmation sich nicht mehr vom Mainstream abhebt, nicht mehr schockiert oder zumindest irritiert, und damit affirmativ wird.

Dieselbe Verschränkung von ideologischen Tickets und Ideologiekritik ließe sich auch z. B. an den Formen der Selbstinszenierungen in verschiedenen MTV-Sendungen zeigen, in denen Authentifizierungsstrategien und Inszenierungen von Geschlecht und sexueller Ausrichtung ironisch immer wieder selbst unterlaufen werden. Oder im ganzen Comedy-Bereich, wo mit Stereotypen gespielt wird, immer auf dem Grat zwischen Bloßstellung und Reproduktion.

Wo die kritischen Analytiker/-innen der Vorurteilsschablonen vor diesen Formen des Ideologischen versagen, weil diesen das Starre fehlt, nach dem sie Ausschau halten, affirmieren auf der anderen Seite kritische kultur- und medienwissenschaftliche Ansätze, in denen sich das subversive Gegen-den-Strich-Lesen kulturindustrieller Produkte und das Vertrauen auf subversive Aneignungspraktiken eines medienkompetenten Publikums breitgemacht haben, diese neuen Formen des Ideologischen. Sie können zwar – wohl nicht zu unrecht – zeigen, wie beispielsweise in der Serie Buffy durch Hybridisierungen und Ambivalenzen Geschlechterpositionen und Dichotomien zwischen Mensch und Nichtmensch oder zwischen Gut und Böse unterwandert und aufgelöst werden. Aber ließe sich nicht auch in jeder modernen *Homeshopping*-Sendung die Selbstironie als subversive Praxis der Selbstkritik deuten? Es scheint, als lebten wir heute in einem Zeitalter der zum Mainstream gewordenen Ideologiekritik.

Für ein kritisches Denken, das immer noch an der Kritik von Herrschaftsverhältnissen interessiert ist, hat dies m. E. wichtige Konsequenzen: Es hat heute nicht mehr so sehr Naturalisierungen und starre Stereotypen ins Visier zu nehmen, weil diese sich selbst nicht mehr wirklich ernst nehmen, sondern vielmehr muss sich ein kritisches Denken gegen das vorherrschende Fehlen *bestimmter* Kritik wenden. Das Spielen mit und Umwenden von Stereotypen verliert da sein subversives Potential, wo sich die Stereotypen selbst im Ironischen und Selbstreflexiven aufgelöst haben.

Es gilt, wieder eine gesellschaftstheoretische Perspektive aufzunehmen, die neben den *Repräsentationen* gesellschaftlicher Gruppen auch die Sozialstrukturen in den Blick nimmt, welche soziale Positionierungen hervorbringen und wirkliche Emanzipation der Menschen verunmöglichen. Subversion ist da be-

rechtigt, wo sie wirklich irritiert und damit einer solchen Art von Gesellschaftskritik dient, oder wo sie gerade das Scheitern oder die historische Unmöglichkeit eines wirklichen Ausbruchs, d.h. einer wirklichen Umwälzung der bestehenden Verhältnisse anzeigt.

Im Zeitalter der Subversion und der poststrukturalistischen Konzentration auf die frei fließenden Signifikanten scheint eine solche Perspektive unzeitgemäß und überholt, sie ist aber m. E. der einzige Weg, um dem Schein des sich scheinbar flexibilisierenden und pluralisierenden Bestehenden nicht zu verfallen. Denn erstens flexibilisieren sich hier Repräsentationen, nicht die wirklichen sozialen Stellungen der Menschen im Sinne sich erweiternder Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs oder der Emanzipation. Zweitens muss die Flexibilisierung selbst auch als ein Widerschein sich verändernder ökonomischer Bedingungen gelesen werden: Wo durch Automatisierung immer weniger Arbeitskräfte benötigt, aber für den Profit immer neue Märkte erschlossen werden, steigt der Druck auf die Menschen, sich immer flexibler den unmittelbaren Marktanforderungen anzupassen.[14] Ist die vermeintlich subversive Ironisierung, in der Affirmation und Distanzierung so merkwürdig beieinanderliegen, vielleicht einfach eine Strategie des von Sennett so genannten »flexiblen Menschen«[15], um Identifizierungen, libidinöse Besetzungen und Subjektposition oberflächlicher zu halten und sich, wenn gefordert, jederzeit auch von ihnen lösen zu können?

4. Einschränkende Schlussbemerkungen

Selbstverständlich ist dies alles nur die halbe Wahrheit. Erstens beschreibt es nur eine Tendenz, denn gewiss gibt es noch Naturalisierungen und zweifelsohne werden Vorurteilsschablonen nicht überall in der Ironisierung vermeintlich unterwandert. Gerade da, wo unmittelbare gesellschaftliche Angst wächst, nehmen sie wieder ihren starren, durch keine rationalen Argumente mehr zugänglichen Charakter an, werden sie wieder als psychische Stütze und als Legitimation von Ressentiment und Gewalt benötigt. Zweitens – und da wäre auch Adornos These vom Veralten der Marxschen Ideologiekritik angesichts der durchsichtigen Herrschaftsverhältnisse zu hinterfragen oder zumindest zu relativieren – produzieren

14 Vgl. Thomas, Tanja und Ines Langemeyer: »Mediale Unterhaltungsangebote aus gesellschaftskritischer Perspektive. Von der Kritik an der Kulturindustrie zur Analyse der gegenwärtigen Gouvernementalität«. In: Rainer Winter, Peter V. Zima (Hg.): *Kritische Theorie heute.* Bielefeld: Transcript 2007, S. 259–282.

15 Vgl. Sennett, Richard: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus.* Berlin: Berlin Verlag 1998.

auch die spätkapitalistischen Verhältnisse noch einen objektiven Schein: Dass die aktuelle kapitalistische Überproduktionskrise bloß als »Banken- und Finanzkrise« wahrgenommen wird, ist z. B. Effekt dieses Scheins. Und: Die Vorurteilstickets docken zuweilen an diesen falschen Schein an, womit auch ihnen ein rationales, durch Ideologiekritik herauszukristallisierendes Moment innewohnt: Im Ressentiment gegen die Banker, das Finanz-Kapital, gegen »Heuschrecken« und »Parasiten«, das strukturell antisemitischen Vorurteilen gleicht und häufig in solchen mündet, drückt sich die Verkehrung der gesellschaftlichen Verhältnisse aus, in denen eben *nur* scheinbar, aber eben *doch* scheinbar das böse Geld der Motor der sozialen Dynamik sei. Solche Vermittlungsverhältnisse zwischen objektivem Schein und Vorurteilen wären bei einer wirklichen Analyse der ideologischen Verfasstheit unserer Gesellschaft zu erörtern.

Und dazu ist es erstens auch notwendig, den Blick auf die grundlegende kulturindustrielle Verfasstheit unserer Gesellschaft zu richten, d.h. auf die Tatsache, dass die Logik der Warenproduktion restlos alle medialen Erzeugnisse – und auch die eigene wissenschaftliche Arbeit – erfasst hat und prägt. Zweitens müssen die beschriebenen aktuellen Tendenzen einer Verschränkung von Ideologischem und Ideologiekritik in diesem Rahmen selbst wieder kontextualisiert werden, um sie verstehen zu können.

Wenn wir uns dabei nur auf Begriffe wie Subversion, Hybridisierung und performative Verschiebung stützen, und nicht wieder Begriffe wie Erkenntnis, Kritik, Widerstand, Emanzipation und Befreiung von Herrschaft stark machen, verfallen wir selbst dem objektiven Schein der Gesellschaft.

Lena Christolova

Biomorphismus und früher Film

Zusammenfassung: Unter dem Begriff des Biomorphen werden gewöhnlich amorphe Formen, Verzerrungen und Verformungen nach dem Vorbild von in der Natur Vorgefundenem, aber auch verdrehte, gestauchte und verbeulte geometrische Formen jenseits der euklidischen Geometrie subsumiert. Dazu zählen sowohl die Auffassung von der dynamisierten Form als Prozess der Morphogenese und dessen Simulation als auch die Darstellung von nichtlinearen Prozessen und Kontinua als eine Ästhetik des Unvollendeten, Unfertigen. Der Einfluss des Biomorphismus als Kunst- und Architekturstilrichtung auf die Theorie und Praxis der frühen Avantgarde- und Animationsfilme zeigt auf Tendenzen in der Entwicklung des kinematografischen Bewegungsbildes, die erst in der Ära des digitalen Kinos vollständig realisiert werden können.

Zum Begriff

Etymologisch verweist »Bio-Morphismus« auf die Verbindung von Leben und Form, Wachstum, Veränderung und Prozessualität. Kunstgeschichtlich bezieht sich der Begriff auf eine vergleichsweise kurze Zeit ab Mitte der 1920er und hauptsächlich in den 1930er Jahren, die zwischen dem Surrealismus und der abstrakten Kunst anzusiedeln ist. Christa Lichtenstern definiert »Biomorphism« in *The Dictionary of Art* (1996) folgenderweise:

> Term derived from the Classical concept of forms created by the power of natural life, applied to the use of organic shapes in 20th-century art, particularly within SURREALISM. The tendency to favour ambiguous and organic shapes in apparent movement, with hints of the shapeless and vaguely spherical forms of germs, amoebas and embryos, can be traced to the plant morphology of Art

> Nouveau at the end of the 19th century; the works of Henry Van de Velde, Victor Horta and Hector Guimard are particularly important in this respect. [1]

Eine genauere zeitgenössische Definition existiert ebenso wenig wie Manifeste, gemeinsame Erklärungen oder Gründungszeitschriften. Bei Hans Arp und Paul Klee sind jedoch bereits ab 1915, bei André Masson ab 1923 und bei Max Ernst ab 1925 biomorphe Ausdrucksformen festzustellen, die die Übergänge zwischen belebter und unbelebter Natur thematisieren.

Erstmalige Erwähnung findet der Begriff des Biomorphen im Kontext der Kunst in Alfred Cort Haddons 1895 publiziertem Werk *Evolution in art*, in dem eine Auseinandersetzung mit der Kunst sogenannter »primitiver« Zivilisationen stattfindet. Von der Evolution der Formen in der Natur und in der Kunst ausgehend, nimmt Haddon folgende Unterscheidungen vor:

> The terms »zoomorph« and »phyllomorph« have been employed for the representations in art of plants and animals. Although man is, zoologically considered, only a higher animal, it is convenient to retain the term »anthropomorph«, which has been used by some writers to express representations of human form. All three terms have reference to living beings, hence the appropriateness of classing them under the general designation of »biomorph«. [2]

Der englische Dichter und Kunstkritiker Geoffrey Grigson rezipiert diese Ideen [3] und präzisiert später im Artikel »Painting and Sculpture To-Day« in dem von ihm herausgegebenen Sammelband *The Arts To-Day* (1935) die These Haddons von einer Evolution der Kunst, um beim Begriff des Biomorphen von einer Synthese aus Intellekt und Emotion, Form und Materie, Geometrie und Organischem auszugehen.

Ein ähnliches Konzept vertritt Alfred H. Barr Jr. im Katalog zur Ausstellung *Cubism and Abstract Art* (1936). Biomorphe Formen entdeckt er in den Werken von Georges Vantongerloo *Construction within a sphere* (1917) und Hans Arp

1 Lichtenstern, Christa: »Biomorphism«. In: Jane Turner (Hg.): *The Dictionary of Art.* New York: Grove et al. 1996, S. 74 f.

2 Haddon, Alfred Cort: *Evolution in Art: As Illustrated by the Life-Histories of Designs by Alfred C Haddon.* London, New York: Walter Scott Publishing, Charles Scribner's Sons 1914 (Zit. nach: http://www.ebooksread.com/ [3.12.2009])

3 Vgl.: Grigson, Geoffrey: »Comment on England«. In: *Axis,* 1. Januar 1935, S. 8.

Concrétion Humaine (1935),[4] sowie in den Metamorphose-Bildern von Pablo Picasso (1928–1929), auch als die »Knochenserie« bekannt, die er »imposing biomorphic constructions«[5] nennt, »sometimes organic in shape, sometimes geometrical […], sometimes mixed.«[6]

Die Meta-Positionen, welche die Theorien des Biomorphen ab 1928–1929 kennzeichnen werden, werden Ende der 20er Jahre noch durch den Begriff der Metamorphose abgesteckt. Erste Spuren einer theoretischen Beschäftigung zeigt das *Glossaire* (1925) von Michel Leiris,[7] 1929 wird ein Metamorphose-Artikel veröffentlicht, in dem der Begriff der Metamorphose von drei Autoren (Michel Leiris, Marcel Griaule und Georges Bataille) von drei unterschiedlichen Standpunkten erläutert wird.[8] Der Ethnologe Griaule berichtet über die Tiermetamorphosen der Bewohner von Abyssinien, Leiris liefert eine »psychologische« Erklärung, die Bataille durch den Begriff des »Sacré« verklärt. Auf den neuesten wissenschaftlichen Stand wird der Begriff der Metamorphose durch Carl Einstein gebracht, der in der von ihm 1929–1931 in Paris mitherausgegebenen Zeitschriftenreihe *Documents* den Stil, den sich Picasso zwischen 1929 und 1932 erarbeitet, einen »biomorphen Konstruktivismus« nennt.[9]

Erste Hinweise auf einen biomorphen Konstruktivismus findet man in den Vorlesungen des niederländischen Architekten Henri (Hendrik Petrus) Berlage, die er 1907 am Kunstgewerbemuseum in Zürich hält und 1908 in Berlin als *Grundlagen der Architektur* herausgibt. Er zitiert das Buch *Kunstformen der Natur* von Ernst Haeckel (1904) und vertritt die Meinung, dass das Studium der Gesetze der Natur, die durch die Wiederholung von bestimmten Grundformen und -elementen eine unendliche Varietät hervorbringt, für die Architektur durchaus lohnenswert sei.

4 Barr, Alfred Hamilton: *Cubism and Abstract Art.* Cambridge (MA), London: The Belknap Press 1986 (Reprint), S. 186.

5 Ebd., S. 190.

6 Ebd.

7 Leiris, Michel: »Glossaire: J'y serre mes glosses«. In: *La Révolution Surréaliste* 1/3 (15. April 1925), S. 6. Zit. nach: *La Révolution Surréaliste. Collection Complete.* Paris: Editions Jean Michel Place 1975.

8 Vgl. *Documents, Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, I/6 (November 1929). Zit. nach: Bataille, Georges et al: *Documents*, Reprint 1 (1929), Paris: Jean-Michel Place 1991, S. 332–334.

9 Vgl. *Documents* I/1 (April 1929). Zit. nach: Ebd.,S. 35–38; *Documents* II/3 (Sondernummer für Picasso, 1930). Zit. nach: Bataille, Georges et al: *Documents* , Reprint 2 (1930), Paris: Jean-Michel Place, 1991, S. 155–157, auch: *Cahiers d'Art* 7 (1932), S. 141 ff.

D'Arcy Thompson: Kräfte und Gravitationszentren

Am Anfang des 20. Jahrhunderts wird der Biomorphismus in erster Linie mit dem Namen D'Arcy Wentworth Thompson in Verbindung gebracht, dessen 1917 in New York erschienenes Buch *On Growth and Form* Modelle aus dem Bereich der Physik und der Architektur auf die Beschreibung von Gemeinsamkeiten zwischen dem Wachstum des Einzelindividuums und der Entwicklung der Spezies überträgt und dadurch die Entwicklung von Formen konsequent unter dem Aspekt der mathematischen Transformierbarkeit darstellt. Im Buch findet ein Wissenstransfer zwischen Beobachtungen statt, die D'Arcy Thompson aus dem Studium von Knochenskeletten gewinnt, und neuen technischen Erkenntnissen, die aus den Konstruktionen von Kuppel- und Brückenbauten gewonnen worden sind, wie etwa aus dem Einsatz des Gelenkbogens als tragendes Element der Konstruktion, der 1889 auf der Weltausstellung in Paris (*Galerie des Machines*) präsentiert wird.

Im letzten Kapitel »Über die Theorie der Transformationen oder den Vergleich verwandter Formen« zeigt Thompson anhand von topologischen Transformationen, die den Schädel eines Menschen, eines Schimpansen und eines Gibbons als voneinander ableitbare Formen darstellen,[10] Korrespondenzen zwischen natürlichen Formen und ihrer evolutionären Entwicklung und tritt damit sowohl in die Fußstapfen von Albrecht Dürer, der in den *Vier Bücher von menschlichen Proporionen* (Nürnberg 1528) die Variationen des Gesichtsausdrucks und der individuellen Charakterzüge einer Reihe von im Profil dargestellten männlichen Köpfen studiert, als auch in die von Jean-Ignace Grandville, der in einer von den *Gradations physiognomique* Lavaters (1820) inspirierten Metamorphosenreihe *Têtes d'hommes et d'animaux comparées* von 1844 die Übergänge zwischen menschlichen und animalischen Gesichtszügen präsentiert. Während sich bei Lavater der Wandel der Formen durch Ausdifferenzierung und Selektion von bestimmten Gesichtsmerkmalen vollzieht, versucht Grandville den Formwandel als Prozess zu erfassen. Durch die Reihe animalischer und menschlicher Gesichter, deren räumliche Gestalt als eine Entwicklungspyramide interpretiert werden kann, wird auch eine gewisse Dynamik suggeriert, da aus den Modulationen des Formwandels der Gesichtspartien der Objekte, die durch Abweichungen vom 90°-Winkel »gemessen« werden, auch ein zeitlicher Ablauf abstrahiert werden kann.

10 Zitiert wird nach der deutschen Ausgabe, die in leicht gekürzter Fassung an die erste Ausgabe von *On Growth and Form* (1917) anknüpft: Thompson, D'Arcy Wentworth: Über Wachstum und Form. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 323–388, hier S. 380 f.

Die Gesichtsdeformationen Dürers finden innerhalb von einer als variabel zu bezeichnenden Matrix statt, deren horizontale Linien die individuellen Maße der Gesichtsproportionen angeben, die überindividuellen Unterschiede in den Gesichtspartien werden durch kurze diagonale Linien markiert. Die diagonalen Linien bilden Winkel zwischen den die Proportionen angebenden horizontalen Linien und der Quadratfläche, in welcher die Menschenprofile eingeschrieben sind. Die Abweichungen der studierten Gesichtspartien von den idealen Proportionen werden durch die Änderungen des Winkels sichtbar. Obwohl ein anderer Versuch Dürers, Gesichtspartien im Verhältnis zum ganzen Kopf durch Polyeder auszudrücken, dafür spricht, dass er zum Ausgangspunkt seiner Studien die klassische Geometrie der platonischen Körper[11] und ihrer symmetrischen Transformationen nimmt, erwecken seine durch Winkel ausgedrückten Deformationen und Abweichungen das besondere Interesse Thompsons,[12] das aus seinem Verständnis der *Morphologie als Reaktion der Materie auf die Verteilung von Kräften* in natürlichen Elementen und Strukturen resultiert, deren Messungen durch Winkel- oder Frequenzveränderungen erfolgen, was er die »Koordinatenmethode« nennt:

> Die *Deformation* einer komplizierten Form kann ein leicht verständliches Phänomen sein, obgleich die Figur selbst weder analysiert noch definiert werden kann. [...] Das Problem ist eng verwandt mit der Aufgabe des Kartografen, der identische Daten in die eine oder andere Projektion überträgt mit dem Ziel [...], *in jeder kleinen Flächeneinheit* eine völlige Übereinstimmung zwischen der einen und der anderen Darstellung zu gewährleisten. [...] Wenn dies einmal feststeht, dann ist es (aller Wahrscheinlichkeit nach) relativ leicht, die Richtung und Größe der Kraft festzulegen, die zu der erforderlichen Transformation führen kann.[13]

Da Thompson der Meinung war, dass evolutionstechnisch die kleinen Organismen als Produkte von Oberflächenspannung und die großen als Produkte von volumenbezogenen Schwerkrafteinwirkungen zu betrachten sind, so waren für

11 Das sind konvexe Körper, die von regelmäßigen Vielecken gebildet werden. Platon kannte wohl nur den Tetraeder, Hexaeder, Oktaeder, Ikosaeder und Pentagon-Dodekaeder. Wichtig ist, dass an jeder Ecke die gleiche Anzahl von Vielecken trifft, damit beispielsweise beim Verbinden der Mittelpunkte der Wände oder der Diagonalen wieder platonische Körper entstehen.

12 Vgl. Thompson: *Über Wachstum*, S. 351 f.

13 Ebd., S. 328–330.

ihn die Transformationen zwischen ausgebildeten Arten und Evolutionsformen durch das Verhältnis zwischen Oberfläche und Volumen innerhalb von einem cartesianischen und einem sphärischen Koordinatensystem beschreibbar. [14]

Damit wird er zum Begründer der Morphometrie, welche die Form als eine Konfiguration von Punkten innerhalb eines Raumes von Formvariablen bestimmt, welche die quantifizierbaren Maßzahlen eines geometrischen Objekts darstellen, dessen Umriss bei Translationen und Transformationen erhalten bleibt, dessen Eigenschaften jedoch durch die Werte seiner Formvariablen neu anschreibbar werden.

Mögen uns die evolutionären Transformationen von D'Arcy Thompson auch etwas abenteuerlich erscheinen, so bilden seine Koordinatentransformationen die Grundlage für die modernen Morphing-Programme, die den Weg zwischen zwei oder unendlich vielen Zuständen der Transformation durch die Koordinaten der Zwischenzustände beschreiben. Da Thompsons Transformationen immer zwischen Objekten mit einer inhärenten Ähnlichkeit stattfinden, (Fische werden in Fische transformiert, Oberschenkelknochen in Oberschenkelknochen etc.), werden bei ihm die Flächen, die aus den Linien entstehen, welche die relativen Positionen ausgewählter Punkte beider Objekte festhalten, auch zu Operatoren zwischen zwei- und dreidimensionalen Objekten der Transformation, zu Vermittlern zwischen einer ebenen und einer räumlichen Geometrie. Darauf bauen die modernen Morphingprogramme auf, welche noch eine Dimension hinzufügen, indem sie die zeitliche Veränderung einer Koordinate im dreidimensionalen Raum durch eine vierdimensionale Raumkurve beschreiben, die diese Variationen und Transformationen bereits enthält. Aus der Interaktion der Objekte entlang einer Zeitlinie entstehen auch die Abläufe und die Bewegungsfolgen im Film.

Bereits die frühen Filme nutzen die Formel Thompsons, Kräfte der Gravitation durch Oberflächeneffekte zu ersetzen. Verschwindet die Schwere der Körper, wird ihr Zentrum auf Linien verlagert, welche zwischen dem Minimum und Maximum einer Größe, einer Geschwindigkeit, einer Intensität vermitteln. Der Körper droht zu verschwinden oder sich in die Spur einer vollzogenen oder intendierten Bewegung zu verlieren.

Solche Effekte sind aus den Trickfilmen von George Méliès (L'Homme á la Tête en Caoutschuc [1901] und Le Monstre [1903]) oder aus Zeichentrickfilmen bekannt: Das Volumen des Kopfs aus Kautschuk nimmt in Abhängigkeit von den Bewegungen eines Blasebalgs zu und ab, dann wieder zu, bis er birst; der Hals der angeblich wieder zum Leben erweckten Prinzessin (Le Monstre),

14 Vgl. den Abschnitt »Fische« (Ebd., S. 359–363).

die aber nur ein Gespenst ist, wächst enorm an und entpuppt dem Prinzen ihr monströses Wesen; die Körper der Kater aus Muscle Beach Tom (Tom & Gerry, 1956), die sich am Strand Muskeln antrainieren, variieren von dem Umfang einer Schraube bis zu einer immensen Ausdehnung, die sie fast zum Platzen bringt; der Kürbis in Betty Boop's Poor Cinderella (1934) expandiert in alle Richtungen, bevor er platzt und aus ihm eine Kutsche wird; die Mäuse, die darin eingespannt sind, wachsen kontinuierlich an, bis sie sich im letzten Frame in Pferde verwandelt haben. Auch der Hals des neugierigen Mannes in der Zirkusszene in Little Nemo (1911) von Winsor McCay wächst wie eine Schraube in die Höhe und drückt durch das Anwachsen einer messbaren Größe die Intensität eines Gefühls aus. Zwei Kurzfilme der amerikanischen Avantgarde (Looney Lens: Anamorphic People und Out of the Melting Point, beide von 1927), der erste von Al Brick, der zweite von einem unbekannten Autor, die auf dem Einsatz anamorphotischer Verzerrungen durch Linsen basieren, können auch als Illustrationen dieses Prinzips betrachtet werden.

Sergej Eisenstein: Die flüssige Form

Durch den Verlust des Gravitations- und Bildzentrums in solchen Verwandlungen wirken die Körperproportionen verzerrt, das Körpervolumen schrumpft oder expandiert unter der Einwirkung innerer und äußerer Kräfte, es entsteht eine fluide Form, die Sergej Eisenstein in Anlehnung an den Mythos von Proteus »plasmatisch« nennt:

> A being of a definite form, a being which has attained a definite appearance and which behaves like the primal protoplasm, not yet possessing a »stable« form, but capable of assuming any form and which, skipping along the rungs of the evolutionary ladder, attaches itself to any and all forms of animal existence. [...] One could call this the protean element, for the myth of Proteus (behind whom there seems to be some especially versatile actor) – or more precisely, the appeal of this myth – is based, of course, upon the omnipotence of plasma, which contains in »liquid« Form all possibilities of future species and forms. [15]

15 Eisenstein, Sergej: *Eisenstein on Disney.* London: Methuen 1988, S. 21, 64.

In der »flüssigen« Form Eisensteins verschmilzt die Wandlungsfähigkeit von Proteus mit der zwischen den beiden Weltkriegen sehr populären Strömungslehre, welche Stoffeigenschaften von Fluiden wie Viskosität und Widerstandskraft, ihre Statik und Kinematik, sowie ihre Übergänge zum gasförmigen Zustand beschreibt.

Neben einer neuen Sensibilität für die sich stets wandelnden Formen wird durch die Strömungslehre ein verstärktes Interesse für das sich stets wandelnde Verhältnis zwischen Wasser-, Licht- und Spiegelreflexen, zwischen Einsicht, Durchsicht und Überlagerung von Oberflächen und ihren Texturen, wovon Filme wie Jeux de réflets et de la vitesse (1923) und Cinque Minutes de Cinéma pur (1925) von Henri Chaumette oder Le retour á la raison (1923) und Emak Bakia (1926) von Man Ray zeugen. Lichtstrahlen und bewegte kristalline Formen dienen als Raumgeneratoren,[16] sie schaffen sich ständig verschiebende Projektionsflächen, sowie Leervolumen, hohle Flächen und taktile Effekte als jeweils wechselnde Verhältnisse von Innen und Außen. Im Strom der Reflexe, Bewegungen und Formen verlieren die Objekte ihre Identität, das ganze Geschehen wird zu einem Raum-Zeit-Aggregat, dessen Kinemazität Jean Epstein 1923 durch den Begriff »aspect photogénique« charakterisiert:

> L'aspect photogénique est une composante des variables espace-temps. C'est une formule importante. Si vous en voulez une tradiction plus concrète, la voici: un aspect est photogénique s'il se déplace et varie simultanément dans l'espace et le temps.[17]

In dem Wechselequilibrium zwischen Raum und Zeit übernimmt das Konstruktionsprinzip die führende Rolle: Nicht die Objekte selbst, sondern ihre Eigenschaften werden modifiziert. Dadurch, dass die visuellen Qualitäten der gezeigten Objekte von der Identität der gefilmten Gegenstände getrennt werden, wird der Körper von seinen Eigenschaften »entterritorialisiert«: Ob ein Eierkarton oder das Modell eines ausgeklappten Ikosaeders in Retour á la raison tanzt, oder das geheimnisvolle strahlende Objekt der Faszination und das Pendel in Ballet Mécanique (1923) von Fernand Léger und Dudley Murphy in Wirklichkeit auf die fingierten Aufnahmen einer und derselben prosaischen Aluminiumpfanne

16 Man denke auch an den Lichtmodulator von László Moholy-Nagy oder an das Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau (1930).

17 Epstein, Jean: »L'essentiel du cinéma«. In: Ders.: *Écrits sur le cinéma*. Paris: Cinéma club/seghers 1974, Bd.1, S. 119–120, hier S.120.

zurückzuführen sind,[18] ist für die von ihnen erzeugten Effekte nicht wichtig. Wichtig sind die Metamorphose der Form und ihre Variationen in der Dauer ihrer Entfaltung. Jede Form entsteht und behauptet ihr eigenes Sein, bis die Verwandlung des Ensembles von Formen ihr Maximum oder Minimum erreicht hat. Die »Reterritorialisierung« geschieht auf der Basis von visuellen Formen, deren Grundsteine die Oberflächeneffekte liefern – das Spiel der Lichtreflexe der französischen oder die durch Licht-Schatten-Kontraste erzeugten Flächen der deutschen expressionistischen Schule.

Man Ray: Von der Metamorphose zum biomorphen Konstruktivismus

Bereits 1926 hat Man Ray die Geschichte der Entwicklung der Metamorphose zum biomorphen Konstruktivismus erzählt, sowie die Stationen seiner Formfindungen in dem Film Emak Bakia markiert: Angefangen mit einer rotierenden Eingeborenenskulptur, einem Götzenbild, das den Keim dieser Entwicklung durch die Auseinandersetzung der Avantgardekünstler mit der sogenannten »primitiven« Kunst in sich trägt, über seine medialen Oberflächentransformationen, die anhand von Bewegungsbeschleunigung, Wechsel der Bewegungsrichtung, Überlagerungen von Bewegungsphasen zum Ausdruck kommen, bis zur »Ausklappung« der festen Form der Skulptur in kubistischer Manier, die als Hintergrund für Montageverfahren unterschiedlichster Art dient. Zylinder, Tetraeder, Hexaeder tauchen nacheinander auf, werden ebenso »ausgeklappt« und bilden verschiedene Formationen als Ergebnis der Kombinationen ihrer Flächenformen. Bevor sie als Repräsentationen der festen platonischen Körper im Spiel der Reflexe »aufgelöst« werden, vollführen sie noch einen Tanz, der von den Sprüngen eines Mannes eingeleitet wird, deren vorgezeichnete Kurven der Bewegung eine Art Hommage an die Bewegungsstudien von Marey und Muybridge darstellen.

Diese kurze Sequenz aus Emak Bakia zeigt, dass der frühe fotorealistische Film[19] noch nicht die Postulate des Biomorphismus, die hier durch das Werk von D. W. Thompson skizziert und von Robert Le Ricolais und Buckminster Fuller weiterentwickelt wurden, realisieren kann, was vielleicht eher dem Zeichentrickfilm gelingt. Trotzdem kann man von einem reflexiven Zugang zu diesen

18 Vgl.: »Take an aluminium saucepan. Let shafts of light play on it from all angles – penetrating and transforming it. Present it on the screen in a close-up, it will interest the public for a time yet to be determined. The public need never know that this fairy-like effect of light in many forms, that so delights it, is nothing but an aluminium saucepan.« (Fernand Léger in *Little Review*, Winter 1926. Zit. nach: Lewis Jacob: *Introduction to the Art of the Movies.* New York: The Noonday Press 1960, S. 96–98).

19 Von den Anfängen bis etwa 1940.

Problemen ausgehen, da sich die Künstler auf die belebte Form nicht per Analogie, sondern durch das Prisma eines gewissen Funktionalismus beziehen, zu dessen bevorzugtem Ausdrucksmittel die Darstellung des Raumes mittels euklidischer und nicht-euklidischer Geometrien wird. Zwischen der medialen Linie des Art Nouveau und des Jugendstils[20] und der Zeitlinie der modernen digitalen 3 D-Simulationen schiebt sich die kubistische Fläche mit ihren Deformationen, die – nach damaliger Auffassung – zwischen der zweiten und der vierten Dimension vermitteln.

Entr'acte: die »vierte« Dimension

1924 betritt ein weiterer Avantgarde-Film die Bühne, der die biomorphe Form thematisiert: Entr'acte (R: René Clair). Als besonders wichtig wird sich hier die Mitarbeit von Francis Picabia erweisen, der bei seiner zweiten USA-Reise (1915) bei der Zeitschrift *291* mitgewirkt hat, was man auch als seine »Mechmorphose«-Phase bezeichnet. 1924 arbeitet er bereits an dem ersten der »Monsterbilder«, *La Baigneuse*, das er 1927, kurz bevor die biomorphen Formen in der Kunst des Surrealismus zu wuchern beginnen, unter dem Einfluss von André Breton vollendet.

Der neue Gedanke, den Picabia mitbringt, ist die Idee der vierten Dimension. Das ist auch der Titel eines Buches von Charles Howard Hinton, *The Fourth Dimension*, erschienen 1904 in New York, das auch der zum Kubismus tendierenden Puteaux-Gruppe von Avantgardekünstlern bestens bekannt war, an der u. a. Marcel Duchamp beteiligt war. Nach dem Tod von Charles Hinton 1907 werden die Werke eines anderen Amerikaners, Claude Bragdon, zur Leitflagge der »Vierdimensionalisten«, wovon das 1936 von Künstlern wie Kandinsky, Duchamp, Arp, Täuber, Delaunay und Picabia veröffentlichte Manifest des Dimensionalismus zeugt.

Bragdons Theorie des Spiegelbildes wird sich als entscheidend für die Schlüsselfigur in Entr'acte erweisen – eine »Tänzerin«, die durch ihre in Zeitlupe aufgenommenen Sprünge die Gravitationskräfte, die auf einen natürlichen Körper wirken, zu überwinden scheint. Da sie auf einer Glasfläche von unten gefilmt wird, stellt sie ein richtiges Dual- oder Spiegelbild ihres natürlichen Körpers nach den Eulerschen Transformationen dar. Die Bewegungen ihres Röckchens, die durch die Verlangsamung der Sprünge den Blättern einer aufgehenden und in sich zurückfallenden Blüte ähneln, vollziehen mit ihrer Metamorphose gleich-

20 Vgl. Anm. 1.

zeitig den Sprung in die vierte Dimension, da laut Bragdon das Spiegelbild eines festen Körpers eine virtuelle Rotation seiner Teile in der vierten Dimension zeigt, die in der dreidimensionalen Welt der festen Körper nicht möglich wäre:

> In the mirror image of a solid we have a representation of what would result from a four-dimensional revolution, the surface of the mirror being the plane about which movement takes place. If such a change in position were effected in the constituent parts of the body as a mirror image of it represents, the body would have undergone a revolution in the fourth-dimension. [21]

Neben dem Bild einer spiegelartigen bilateralen Symmetrie, die zwischen den Körpern in der dritten und der vierten Dimension herrscht, und für die Künstler Fragen wie diese aufwirft, ob die Zeit aus reellen, raumartigen Teilen besteht, oder doch die Teile der räumlichen Objekte eine Ausdehnung sowohl im Raum als auch in der Zeit erfahren, zeigt der Text Bragdons vor allem die mediale Transformation des Spiegelbildes von einem Objekt zu einem Werkzeug der Repräsentation.

Deshalb arbeitet Entr'acte bevorzugt mit Überblendungen, während Ballet Mécanique die Dauer und die Geschwindigkeit der gezeigten Bilder variiert. Was in Entr'acte als eine Rückkehr zu den Ursprüngen, etwa zu Méliès' Les Cartes Vivants (1903) erscheint, ist in Wirklichkeit ein Versuch, einen Bildraum qua höhere Dimensionalität zu erzeugen. Die Variationen der Dauer und der Geschwindigkeit der projizierten Bilder in Ballet Mécanique, der Rhythmus der Montage der Bilder, sowie die Kaleidoskop-Technik der Aufnahmen hängen wiederum von den Einschreibungen, Umkreisungen und Transformationen zwischen zwei geometrischen Figuren, dem Kreis und dem Dreieck, ab. Was dort aus der Oberfläche verschwindet, um als Werkzeug und mediale Bedingung der einzelnen Frames im Hintergrund zu wirken, ist das Rechteck, die Konstruktionsform der festen Körper in der dreidimensionalen Welt.

»Bildermaschinen« und »Raumgeneratoren«

Während Ballet Mécanique den Raum als eine Bildermaschine darstellt, geht Entr'acte mit dem Bild wie mit einem Raumgenerator um. Dieser Unterschied wird beim Vergleich zweier Filme deutlich, die ein und dasselbe Thema behan-

21 Bragdon, Claude Fayette: *Four-Dimensional Vistas.* New York: Cosimo 1916, S. 41.

deln – die Verwandlung von Dr. Jekyll in Mr. Hyde. Der Film von Rouben Mamoulian, Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931), positioniert die erste Verwandlung Dr. Jekyll's zwischen Bild und Spiegelbild. Er sieht sein Bild im Spiegel an, nimmt die verhängnisvolle Substanz zu sich und verfällt in einen traumähnlichen Zustand. Nachdem die traumähnliche Sequenz zu Ende ist, sieht er seine verwandelte Gestalt im Spiegel. Bei der zweiten Verwandlung werden Schnitte zwischen seinem Mimikspiel und den Aufnahmen seiner Hand, die sich auch zunehmend verändert, eingesetzt. Erst die dritte Verwandlung wird als ein Akt von Überblendungen gezeigt, zu denen sich in der Rückverwandlung nach seinem Tod noch Lichtreflexe gesellen. Im Film von Victor Fleming, Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Arzt und Dämon, 1941), wird die Metamorphose in allen Fällen durch das Mimikspiel von Spencer Tracy repräsentiert, das durch harte Schnitte unterbrochen wird, die das Kontinuierliche der Mimikperformanz unterbrechen und eine unnatürliche Beschleunigung der Metamorphose mit sich bringen. Die Technik der Montage erweist sich als ungeeignet für die Darstellung von Prozessen der Verwandlung.

Der mediale Charakter der Verwandlung geht nicht in dem Umriss der Fläche auf, sondern in der Wechselbeziehung zwischen alternativen Formen, in der Entwicklung der Gestalt aus einem Kraftzentrum heraus, dessen Wirkungen auch zwischen den Bildern fortgesetzt werden. Trotzdem gelang es den Suprematisten und den De-Stijl-Künstlern, eine virtuelle Bewegung in ihren flächigen Kompositionen zu erzeugen, sie in Bildräume zu verwandeln, indem sie die flächigen Verhältnisse durch die Bewegung eines der Anordnung der Elemente folgenden Blicks dynamisieren.

Zwischen der Auffassung der Form als Entfaltung innerer Gesetzmäßigkeiten nach dem Modell des Wachstums und der Darstellung der Form als Ergebnis von Wechselwirkungen zwischen inneren und äußeren Kräften liegt ein langer Weg, auf dem die Kunststilrichtungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die frühen Filme jeweils ihre eigenen Formlösungen gefunden haben. Den virtuellen Bewegungen einer imaginierten oder errechneten vierten Dimension liegt möglicherweise immer die Formel des »Kräftediagramms« von D'Arcy Thompson zugrunde, welche die Wirkung sowohl aktueller als auch früher aktiv gewesener Kräfte impliziert und somit das Sichtbarmachen von Formgenerierungsprozessen ermöglicht:

Die Form eines beliebigen Stücks Materie, ob lebend oder tot, und die Formveränderungen, die durch seine Bewegungen und sein Wachstum in Erscheinung treten, kann also in allen Fällen gleichermaßen als Einwirkung von Kraft bezeichnet werden. Kurz, die Form eines Gegenstandes ist ein »Kräftediagramm«, zumindest in dem Sinn, dass wir aus ihr die Kräfte beurteilen oder ableiten können, die auf den Gegenstand einwirken oder eingewirkt haben. [22]

22 Thompson: *Über Wachstum*, S. 32.

Simon Frisch

Motivorientierte Perspektiven in der Filmgeschichte

Zusammenfassung: Der Film ist ein Medium, das in Bildern erzählt, er erzählt aber auch, um Bilder zu zeigen oder zu erzeugen. Aus der Analyse von visuellen Motivstrukturen in Filmen lassen sich Perspektiven herausbilden, die über eine dramaturgische oder narrative Schicht des Films hinausreichen und in Bereiche des Visuellen und Spektatorischen (Schau-Spiel im wörtlichen Sinne) reichen. Ziel ist es neben den großen Hauptlinien in der Filmgeschichtsschreibung (autoren-, technik- oder gesellschaftsorientierte Ansätze) eine Perspektive einzuführen, die ganz konkret an den bildgebenden und bildgestützten Aspekten des Films orientiert ist. Anhand von Beispielen sollen hier in Grundzügen die methodischen Ansätze und der Zielhorizont einer motivorientierten Filmanalyse vorgestellt werden.

Das Bild einer blonden, perfekt geschminkten und gekleideten Frau in Pelzjacke, Rock und Stöckelschuhen in einem Holzboot mit Außenmotor alleine vor einer riesigen Wasserfläche würde in einem Film ohne Kontextualisierung möglicherweise Gefahr laufen als ausgesprochen gesucht empfundenen zu werden und in der Irritation darüber seine Attraktivität zu verlieren. Aus diesem Grunde wahrscheinlich lässt sich der Handlungsverlauf, der in dem Film The Birds (Die Vögel, 1963) zu diesem Bild führt, in einer Motivationskette zurückverfolgen bis in die ersten Szenen des Films: Nachdem ein Mann und eine Frau, Melanie und Mitch, sich zufällig in einer Zoohandlung begegnet sind, will Melanie Mitch zu Hause in San Francisco überraschen, erfährt jedoch, dass er über das ganze Wochenende in Bodega Bay ist und fährt sofort dorthin.[1] In Bodega Bay erfährt sie, dass zu Mitchs Haus auf der anderen Seite des Sees eine einzige Straße führt. Da sie ihn überraschen will, bestellt sie ein Boot, mit dem sie – abermals eine Charakterisierung der Figur – gut umgehen kann. So landet die Lady in dem See, in der Aufmachung, in der sie Mitch in seiner Stadtwohnung überraschen wollte

1 Dass Melanie sofort losfährt, ohne zu packen oder sich umzuziehen wird mehrfach motiviert und abgesichert: zum einen in ihrem impulsiven Naturell, das von Anfang an eingeführt wird und das in ihrem rasanten Fahrstil auf der Landstraße noch einmal aktualisiert und betont wird. Zum anderen hat sie zwei Vögel dabei, die sie nicht zwei Tage vor Mitchs Tür stehen lassen kann. Das wiederum wird eigens in einem kurzen Dialog zwischen Melanie und einem Nachbarn von Mitch thematisiert.

(Abb.1). Das Bild, das der Film dadurch bekommt, übersteigt freilich den Bereich der Story. Durch den Handlungsverlauf ist es entlastet von dem Verdacht auf Konstruiertheit und kann sich nun auf der Leinwand frei entfalten und der Zuschauer kann dessen Extravaganz genießen, wahrscheinlich sogar ohne es bewusst zu merken. Tatsächlich erhält dieses Bild ein gewisses Gewicht in dem Film, indem es viel Zeit bekommt und an einer markanten Stelle steht, an einer Art Plateau auf der Handlungsebene: Der Mann und die Frau finden sich – fast jedenfalls, wenn nicht ein Impuls von außen, nämlich eine Möwe, die auf Melanie herabstürzt, den Fortgang der Handlung erforderlich machen würde. [2]



Abb. 1: The Birds (Die Vögel, 1963)

2 Dieser Impuls kann nur von Außen kommen, denn aus der Handlungsabfolge selbst ergibt sich an dieser Stelle keine Frage mehr, wie es weiter geht. Vielmehr würde ohne Möwe die Frage entstehen, wie es denn jetzt noch weiter gehen kann. So könnte der Film an dieser Stelle auch als Kurzfilm enden, in dem zwei Vögel zwei Menschen zusammenbringen, wäre nicht das flatternde Bild der Unruhe am Anfang des Films. Auf dieses nimmt die angreifende Möwe Bezug.

1. Spektatorische Aspekte im Film

Filme erzählen in Bildern, aber sie erzählen auch, um Bilder zu zeigen. Die Ebenen der Plotgestaltung und der Generierung von attraktiven Bildern sind oft nicht zu trennen. Die Filmgeschichtsschreibung allerdings reserviert im Allgemeinen die Phase der attraktiven Bilder vor allem für die Frühzeit des Films. Ich möchte hier aber eine Perspektive vorschlagen, in der immer noch das attraktive Bild im Zentrum des Interesses eines Films und am Film steht.[3] Beispiele sind zahlreich. Zuerst und leicht nachvollziehbar finden sie sich im Bereich von Körperbildern: In Plein Soleil (Nur die Sonne war Zeuge, 1960) zieht sich die Figur, die von Alain Delon gespielt wird, auf dem Schiff das Hemd aus, weil es sehr heiß ist. Das Bild, das der Film dabei bekommt, ist der nackte Oberkörper von Alain Delon (Abb. 2). Ähnlich funktioniert das erotische Bild von Silvana Mangano in dem neorealistischen Film Riso Amaro (Bitterer Reis, 1949). Die geschürzten Röcke, die nackten Beine usw. werden in der Arbeit in den Reisfeldern und in den einfachen Lebensverhältnissen der Arbeiterinnen legitimiert. Doch Riso Amaro sucht deutlich auch nach dem erotisch inszenierten Bild von Silvana Mangano (Abb. 3). Ganz ähnlich verhält es sich in Filmen mit Gesangseinlagen. In Gilda (Gilda, 1946) arbeitet die Protagonistin Gilda als Sängerin und selbstverständlich singt sie auch in dem Film (Abb. 4). Die ganze Länge des Liedes ist für die Handlung jedoch nicht relevant, relevant ist sie aber dafür, dass man der Schauspielerin Rita Hayworth beim Singen zusehen kann (und dabei, wie sie ihre Handschuhe auszieht). Anlässe für Bilder von Körperlichkeiten finden sich daneben, dass Menschen wegen besonderer Umstände (Wetter, Arbeitssituation etc.) ihre Kleidung ablegen, viele. Ganze Genres bauen auf Stereotypen über die Kleidung in bestimmten Epochen oder in fernen Kulturen (z. B. Sandalenfilm (Abb. 5) oder exotische Sujets).

3 Ein Punkt, der eine ausgehende Auseinandersetzung erfordert. Hier nur so viel: Durch die Einführung von Handlung hat sich in Bezug auf die Bilder für den Film im Prinzip wenig geändert, die Filme konnten durch inhaltliche Spannungsbögen jedoch länger werden, weil durch eine Geschichte Aufmerksamkeit rhythmisiert werden kann.



Abb. 2: Plein Soleil (Nur die Sonne war Zeuge, 1960)



Abb. 3: Riso Amaro (Bitterer Reis, 1949)



Abb. 4: Gilda (Gilda, 1946)



Abb. 6: The Game (The Game, 1996)

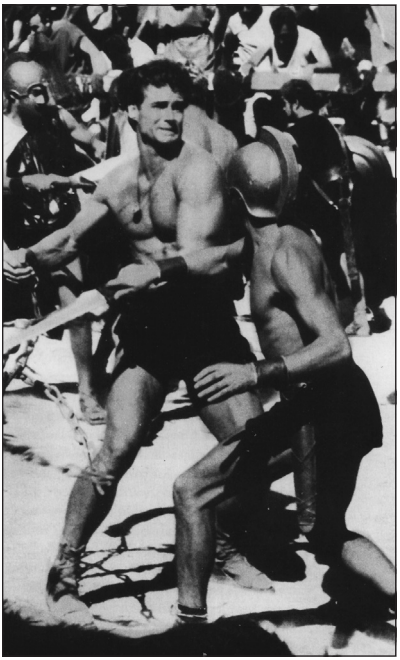


Abb. 5: Szenenfoto aus Romolo e Remo von Sergio Corbucci (1963).



Abb. 7: North by Northwest, (Der unsichtbare Dritte, 1959)

Andere Anlässe für Körperbilder sind sportliche oder kämpferische Aktivitäten, Menschen, die in Kleidung ins Wasser fallen oder von einem Platzregen bis auf die Haut durchnässt werden usw.

Attraktive Bilder finden sich aber nicht nur im Bereich der Nacktheit oder Körperlichkeit. Ein Mann, der sich im feinen Anzug in Staub und Dreck wirft, weil er fliehen oder kämpfen muss, bietet ein hohes Maß an Attraktion, ohne nackte Haut und über die im Bild entfaltete Körperlichkeit hinaus, einfach dadurch, dass Handlungen zu sehen sind, für die sich ein Anzug nicht besonders gut eignet (z. B. The Game (The Game, 1997) (Abb. 6); North by Northwest, (Der unsichtbare Dritte, 1959) (Abb. 7)). Äquivalent dazu funktionieren Bilder von Frauen (auch Männern), die in ungeeigneten Schuhen rennen oder kämpfen müssen (Beispiele sind zahllos). In solchen Szenen geht es in gewissem Sinne um Bilder, deren Attraktion darin besteht Bewegungen gegen Schikanen oder Widerstände auszuführen. Auf dieser Ebene sind derartige Bilder verbunden mit Bildern von Menschen, die in Ketten gelegt, gefesselt oder wie auch immer in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt handeln müssen. Auf einer anderen Ebene, der nämlich, dass die Handlungen dem Anzug und den Schuhen nicht besonders gut tun, verbindet sich das Bild einer Schändung eines edlen Kleidungsstücks mit Bildern von Zerstörung von teuren oder edlen Gegenständen. Zu denken wäre an Zertrümmerung von Mobiliar oder Verschrottungsorgien von Fahrzeugen in Verfolgungsjagden.

Beispiele mit einem ganz anderen Charakter geben Bilder, die sozusagen im Energiezentrum eines Films stehen, zu denen der gesamte Film nur als Bildumgebung oder Bedingungsstruktur erscheint. Für die Kussszene in Out of Sight (Out of Sight, 1998) zwischen der Polizistin und dem Gauner ist der ganze Film womöglich die notwendige Rahmung, die die spezifische Intensität dieses Bildes erzeugt. Ähnlich verhält es sich mit dem Bild der brennenden Frau in Robert van Ackerens Film Die flambierte Frau (1983): Das gesamte Filmgeschehen gibt dem Film die Möglichkeit eines skandalösen Bildes, das ohne den Kontext des übrigen Films womöglich als ausgesprochen gesucht empfunden würde.

2. Der Ansatz der motivorientierten Filmanalyse

Die Beispiele sind hier bewusst zufällig, unvollständig, nahezu unsortiert und nur oberflächlich analysiert. Eine wichtige Frage, auf die ich in meinem Vortrag hingewiesen wurde, ist die nach der Erstellung eines systematisierten Archivs von

Motiven und bestimmten Bildern in Filmen.[4] Ich habe bisher zu dieser Frage nur vorläufige Überlegungen, in denen ich keinen Grund für ein systematisches Archiv sehe. Denn die Erstellung und Systematisierung eines Archivs würde wohl die Konzentration der Arbeit auf archivalische Tätigkeiten verschieben. Es erscheint mir nicht sehr sinnvoll, wenn ein Archiv unabhängig von Argumentationslinien, die die ausgewählten Beispiele zu bestimmten Motiven sinnvoll verbinden, erstellt wird. Das heißt, die Arbeit der Motivsammlung lässt sich eher schlecht delegieren.

Bedenkt man zudem, dass ein Archiv immer in irgendeiner Weise auf Vollständigkeit hin orientiert wäre, ergibt sich die Frage, was diese Vollständigkeit – und wenn sie nur ideal gedacht wäre – abbilden würde. Alle Szenen aus allen Filmen sortiert nach Motiven? Auch die Erarbeitung einer allgemeinen Theorie über Attraktivität von Bildern erscheint mir nicht angezeigt. Mir geht es zuerst um eine Veränderung im Blick auf den Film über einen motivorientierten Ansatz, von dem eine Denkbewegung ausgeht, die – vom momentanen Stand aus – nur exemplarisch verlaufen und als Theoriegebilde eher rhizomatisch sich verdichten kann. Vorerst geht es um konkrete Arbeit am konkreten Beispiel, von dem aus weitere konkrete Beispiele herangezogen werden. Die zahlreichen Arbeiten zu bestimmten Motiven im Film beschränken sich in ihrem Wert zumeist darauf, dass sie viele ähnliche Motive versammeln. Ihre Schwäche liegt häufig darin, dass sie auf allgemeine Schlussfolgerungen zu einem Motiv im Film abzielen. Dabei sinken die Filmbeispiele zu Illustrationen einer These ab, für die der Leser häufig andere Beispiele als die für die Argumentation herangezogenen im Kopf hat, die im schlimmsten Fall auch noch den Darlegungen widersprechen. Die Perspektive *Motiv-XY-im-Film* führt zudem meist zu einer Verengung des Denkraums. Szenen, die nicht im Motiv XY Verbindungen aufweisen, aber interessante Horizonte öffnen könnten, werden zumeist nicht in die Überlegungen einbezogen.

4 Dank an André Wendler. Bei der Korrektur des vorliegenden Textes erreichte mich die erste Ausgabe der Zeitschrift Medienwissenschaft. Darin entwerfen André Wendler und Lorenz Engell ein Forschungsprojekt einer »kinematografischen Motivforschung«, wo sie ebenfalls die Notwendigkeit einer Datenbank postulieren. Vgl.: André Wendler/Lorenz Engell: Medienwissenschaft der Motive. In Zeitschrift für Medienwissenschaft 1, 2009. S. 38–49.

3. Theoretisches Umfeld und Hintergrund der motivorientierten Filmanalyse

Im Prinzip geht mein Ansatz aus der Beschäftigung mit der Entstehungsgeschichte der Nouvelle Vague hervor. Hierbei bin ich in der Kultur der französischen Cinephilie in den vierziger und fünfziger Jahren auf Ansätze und Haltungen gestoßen, die ich für die Beschäftigung mit dem Film für ausgesprochen fruchtbar erachte.[5] Truffaut schrieb in Erinnerung an seine frühe Zeit als Cinephiler:

> Es kam vor, daß ich einen Film innerhalb eines Monats sechs oder siebenmal sah, ohne daß ich deshalb seine Handlung korrekt hätte wiedergeben können: in einem bestimmten Moment berauschten mich ein Musikeinsatz, eine nächtliche Verfolgung, die Tränen einer Schauspielerin, entrückten mich und rissen mich mehr hin als der Film selbst.[6]

Als Kritiker behielt Truffaut seinen Blick bei. Auch wenn er nun die Handlung wiedergeben konnte, stellte er doch Beziehungen zwischen Filmen her, die nicht so sehr auf Aspekten der Handlung lagen. So sah Truffaut eine Verbindung zwischen Ladri di biciclette (Fahrraddiebe, 1948) und Madame de … (1953) auf der Ebene der Suchbewegung in beiden Filmen. Er schrieb, Ladri di biciclette sei ein Film,

> von dem man immer so sprach, als ginge es darin um eine Arbeitslosentragödie im Nachkriegsitalien, dabei wurde das Problem der Arbeitslosigkeit gar nicht wirklich behandelt; dieser schöne Film zeigte […] einfach einen Mann, der unbedingt sein Fahrrad wieder finden muß, genauso wie die Dame der Gesellschaft in Madame de … unbedingt ihre Ohrringe wiederfinden muß.[7]

In ganz ähnlicher Weise stellte Truffaut Gemeinsamkeiten zwischen Hitchcocks Psycho (1960) und Ingmar Bergmans Film Jungfrukällan (Die Jungfrauenquelle, 1960) darin her. In beiden Filmen sei das Märchen von Rotkäppchen

5 Zur Kultur der Cinephilie vgl. Frisch, Simon: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde.* Marburg: Schüren 2007, insbesondere S. 98–135.

6 Truffaut, François: *Die Filme meines Lebens.* München: dtv 1979, S. 12.

7 Ebd. S. 14.

verarbeitet worden (in der Version von Charles Perrault, in der Großmutter und Rotkäppchen am Ende nicht gerettet werden). Vor allem aber käme jeweils die den Regisseuren jeweils eigene Gewalttätigkeit zum Ausdruck.[8]

Truffaut, so die geläufige Wendung, gelangte zu seinem Blick auf Filme vor dem Hintergrund der »politique des auteurs«, in der zwischen Filmen, die auf der Ebene der Handlung keine Gemeinsamkeiten auf der Ebene des *auteurs* Verbindungen hergestellt wurden. Womöglich aber ist die umgekehrte Richtung auch denkbar, nämlich dass Truffaut auf die Ebene des *auteurs* erst kam, weil er schon immer zwischen Filmen Verbindungen sah, die auf der Handlungsebene keine Gemeinsamkeiten hatten, und zwar vor dem Hintergrund seiner cinephilen Praxis, in der er die Handlung eines Films nicht nacherzählen konnte, auch wenn er den Film fünf- oder sechsmal gesehen hatte. Der *auteur* wäre also eine nachträgliche Versicherung eines bestimmten Blicks auf den Film.[9] Diese Überlegungen sind wichtig, denn ich will an diesem bestimmten Blick anschließen – und zwar ohne *auteur*.

4. Die Methode im Beispiel

In meinem Ansatz bildet die Motivorientierung den Ausgangspunkt. Aus zwei oder drei Filmen wird eine Suchbewegung initiiert, die assoziativ Wege in der Auseinandersetzung mit filmischen Vorgängen geht, die vor allem das Bild betreffen. Das Phänomen, dass den Seminarteilnehmern oder dem Leser ständig andere Filme als meine Beispiele einfallen, soll produktiver, gewollter Teil des Ansatzes sein.[10] Daher ist es wichtig, jeweils von einer überschaubar kleinen Auswahl von Szenen ausgehend über bestimmte Beobachtungen und Fragestellungen zu anderen Szenen zu führen. Zunächst folgt die Suche meist einer Motivähnlichkeit, aber es werden auch Filmausschnitte herangezogen, die mit den behandelten Szenen etwas zu tun haben, jedoch in ganz anderen Situationen und mit anderen Motiven arbeiten. Für die Maisfeldszene[11] aus North by Northwest z. B. kann der geschundene Anzug einen Ausgangspunkt bieten, aber auch das Bild des

8 Ebd.

9 Vgl. hierzu meinen Aufsatz »›Politique des auteurs‹: der subjektive Faktor in Film und Filmkritik«. In: Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don Cecil Lorey, Andrea Nolte (Hg.): *Medien – Diskurse – Deutungen.* Marburg: Schüren, 2007, S. 158–165.

10 Das ist im Seminar natürlich einfacher und fruchtbarer als in einem Aufsatz, da sich die Suchbewegungen im Dialog ergeben.

11 Die Bezeichnung für die Szene übernehme ich von H. J. Wulff. Vgl. Wulff, Hans J.: »Die Maisfeld-Szene aus NORTH BY NORTHWEST. Eine situationale Analyse.« In: *montage AV* 3, 1994, H. 1, S. 97–114.

Kampfes zwischen einem Menschen und einem Flugzeug. Eine bis zur Groteske getriebene Variante dieses Motivs findet sich in dem Film Live Free or Die Hard (Stirb langsam 4.0, 2007).[12] Zugleich geht es immer auch darum, den Ebenen der Plotgestaltung und den narrativen Strukturen eines einzigen Films hinsichtlich der Generierung von attraktiven Bildern oder Bildintensitäten nachzugehen, also um die Frage: Wie kommt der Film (nicht der Protagonist!) in die jeweilige Situation, in der das vorliegende Bild entsteht? Als außerordentlich fruchtbar erweist sich hierbei, jeweils in Alternativen zu denken, d. h. über die Frage, was eine andere Inszenierungsform an derselben Stelle anders leisten würde, herauszuarbeiten, was die konkret gegebene Szene leistet. Wenn etwa eine Unterhaltung zweier Figuren an einem Swimming Pool stattfindet und inhaltlich dieselbe Situation auch in einem Büro oder in einem Auto denkbar wäre, so macht es Sinn danach zu suchen, was der Schauplatz Swimming Pool in der konkreten Szene leistet. Er bietet möglicherweise z. B. die Gelegenheit, die Darsteller in leichter Kleidung zu zeigen, also eine körperliche Attraktion auf der Bildebene (häufig z. B. bei bestimmten Stars), vielleicht werden aber auch für die Erzählung wichtige Aspekte über die leichte Bekleidung transportiert (z. B. die dritte Brust von Scaramanga in The Man with the Golden Gun (Der Mann mit dem goldenen Colt, 1974). Eine Szene am Pool kann aber auch ganz anders motiviert sein, z. B. auf der Ebene der Atmosphäre: Ein Film braucht womöglich nach einer langen dunklen Sequenz eine Freiluftszene mit Sonne und leichter Kleidung als Entlastung für die Atmosphäre. Intertextuelle Analysen und kontextuelle Perspektiven ergänzen sich bei der Analyse in dem Sinne, dass zwischen unterschiedlichen Filmen die Funktionen von ähnlichen Motiven verglichen werden, innerhalb eines Films aber wird danach gesucht, worin im Zusammenhang die Funktionen eines Motivs bestehen.

Schließlich weisen Bilder immer über die Filme, in denen sie auftauchen, hinaus, in dem Sinne, in dem Hans Belting von Bildern als »Nomaden der Medien«[13] schreibt. Bilder, die wir in Filmen sehen, sind gewachsen und entstanden in der gesamten Geschichte des Films, aber auch in Zusammenhängen und Traditionen, die außerhalb des Kinos liegen (nicht nur in seiner Vorgeschichte!). Sie verweisen in unterschiedliche Regionen des Imaginären und des Visuellen. Bei der Analyse geht es daher darum, die Motivketten auch assoziativ über die Filme hinaus in

12 Das Bild weist dann in Bereiche: Mensch im Kampf gegen Maschine oder noch allgemeiner Mensch gegen Übermacht, also etwa das Motiv David gegen Goliath.

13 Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft.* Paderborn: Fink 2005, S. 214.

Bereiche der bildenden Kunst, der visuellen Kommunikation, der Populärkultur oder der Literatur auszuweiten. Hierbei ist hilfreich und geradezu gefordert, philologische und kulturhistorische und chronologische Ordnungen außer Acht zu lassen bzw. zu überschreiten.

Beispiel 1:
La Belle noiseuse (Die schöne Querulantin, 1991) – Assoziative Motivkette

Ich nehme als Ausgangspunkt Szenen aus dem Film La Belle noiseuse. Wir bekommen in dem Film in großen Strecken eine nackte Frau in unterschiedlichen, außerordentlich verrenkten Posen zu sehen (Abb. 8). Motiviert und zugleich plausibilisiert werden diese Bilder auf der Handlungsebene dadurch, dass die Frau für einen Maler posiert. Die Spur des Bildes eines verrenkten Körpers lässt sich über den Film hinaus verfolgen in andere Epochen und Formate. Hier seien es beispielsweise Skizzen von Badenden von Edgar Degas (Abb. 9 und 10), Stiche von Hendrick Goltzius (Abb. 11 und 12), Körperbilder in dem Comic *Spiderman* (Abb. 13), Körperbilder aus dem zeitgenössischen Tanz (Abb. 14) und Skizzen aus dem *Manga* von Hokusai (Abb. 15). Die jeweils zugehörigen Kontexte der Bilder liegen weit auseinander und vordergründig verstellen sie womöglich den Blick auf den ikonischen Zusammenhang. In der Synopsis der Bilder jedoch zeigt sich, dass die Spur von Motiven und Bildern in Bezug auf die Ästhetik des Films fruchtbarer öffnet, als etwa die Darlegungen des Entstehungskontexts eines Films, Untersuchungen der Handlungsebene oder gar sozioökonomische Zusammenhänge. Die Beispiele sind in keiner Weise notwendig, sie sind individuell und sie sind bewusst kulturell und historisch heterogen. Ihre Heranziehung dient allein dazu, einen bestimmten Blick auf eine Ebene von La Belle noiseuse zu bekommen, die das Bild betrifft.



Abb. 8: La Belle Noiseuse (Die schöne Querulantin, 1991)



Abb. 9: Edgar Degas: Badende, ca.1895



Abb. 10: Edgar Degas: Morgenbad, 1883



Abb. 11: Hendrik Goltzius. Ikarus, 1588

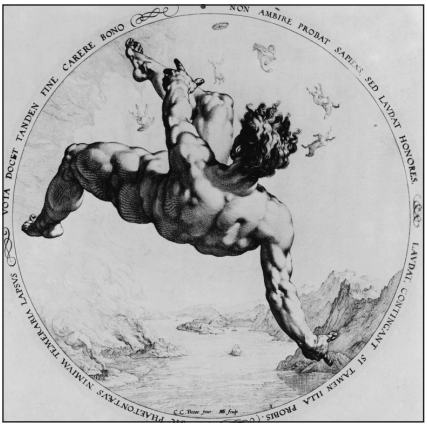


Abb. 12: Hendrik Goltzius: Phaeton, 1588



Abb. 13: Titel Balettanz Mai, 2008



Abb. 14: Spiderman, Heft Nr. 152

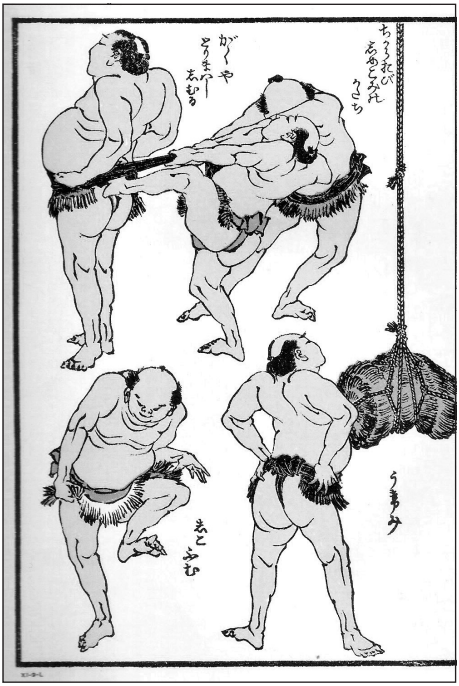


Abb. 15: Katsushika Hokusai: Manga, 1814–1815

5. Anmerkungen zum Filmbild

Bei der Frage nach der Definition des Filmbilds, die ich hier nur annäherungsweise behandeln kann, müssen zuerst eine Reihe Abgrenzungen vorgenommen werden: Das filmische Bild ist nicht das Fotogramm auf dem Zelluloidstreifen, das eine vierundzwanzigstel Sekunde im Kino auf der Leinwand zu sehen ist, es ist auch nicht eine Einstellung, ein Standbild oder eine unbewegte Kameraeinstellung. Es muss als bewegtes Bild gefasst werden, als Bild, indem sich Figuren bewegen oder das dadurch bewegt ist, dass die Kamera sich bewegt (auch ein Bild, in dem sich nichts bewegt, muss als bewegtes Bild aufgefasst werden, insofern, als das Bild eine bestimmte Dauer hat). Ungeklärt sind dabei die Fragen, wo ein Filmbild anfängt und wo es aufhört: eine Einstellung, eine Szene oder gar ein ganzer Film? Ich würde gerne zunächst damit arbeiten, dass derartige Fragen von Fall zu Fall entschieden werden müssen. Tatsächlich erscheinen alle drei Auffas-

sungen unter unterschiedlichen Voraussetzungen sinnvoll. Hier ist vielleicht eine Analogisierung hilfreich aus der bildenden Kunst, wenn wir an eine ausgemalte Kirche denken, da haben wir ein ähnliches Problem.[14] In einem zweiten Beispiel wird dies vielleicht deutlicher als im Allgemeinen.

Beispiel 2:
The Birds (Die Vögel, 1963): Un-Ordnung

Der Film The Birds kann gelesen werden als ein Film über ein in Unordnung geratenes Verhältnis zwischen Mensch und Natur, oder über Unordnungen in den Familienbeziehungen oder über ungelöste bzw. unterdrückte Sexualität.[15] Aber warum kann The Birds gelesen werden als Film über das alles? Wie wird er dazu? Im Protagonistenkern des Films steht das Bild einer Familie: eine Mutter und ihre beiden Kinder. Doch das Bild, das der Film für eine Mutter mit ihren beiden Kindern gibt, entspricht nicht dem konventionellen Bild einer Mutter mit Kindern. Mitch und seine Schwester geben aufgrund des Altersunterschieds ein Bild von Vater und Tochter. Die Tochter und die Mutter wirken wie Großmutter und Enkelin. Mitch verhält sich zudem wie der Vater, aber die Mutter ist im Bild zu alt. Das Bild der Familie ›flimmert‹ zwischen den zugeschriebenen Positionen und ihrem Erscheinungsbild:[16] Zu sehen sind drei Generationen, erzählt werden aber zwei. Das Bild von Mitch oszilliert zwischen Vater, Sohn und Bruder. In diese Konstellation kommt eine Frau, die in diese Konstellation visuell nicht passt, weil sie als eine elegante Dame aus der Stadt gekennzeichnet ist, die von Anfang in dem ländlichen Bodega Bay auffällt. Zugleich aber sieht sie aus wie eine junge Version der Mutter von Mitch. Die Frau an Mitchs Seite hat zwei Bilder und oszilliert zwischen diesen beiden. Im Vorspann erzeugen stilisierte Vögel ein unruhiges flatterhaftes Bild, tatsächlich tun sie das auch im Film: Die Vögel erzeugen Unruhe auf der visuellen und auf der akustischen Ebene. Das Bild dieses Films selbst flattert und flimmert. Vögel sind für ein unruhiges Bild besonders

14 Gilles Deleuze weist ausgesprochen gangbare Wege zur Frage des Filmbildes. Vgl.: Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino I.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 und ders.: *Das Zeit-Bild. Kino II.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1990.

15 Zu den Deutungen vgl.: Paglia, Camille: *Die Vögel. Der Filmklassiker von Alfred Hitchcock.* Hamburg, Wien: Europa Verlag 2000; Spoto, Donald: *The Art of Alfred Hitchcock.* Hopkinson and Blake, New York 1976; Wood, Robin: *Hitchcock's Films.* New York 1977; Žižek, Slavoj: »Warum greifen die Vögel an?« In: Ders. (Hg.): *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 181–186.

16 Die Funktion der Schwester ist hier entscheidend: Sie bringt Mitch auf die Ebene eines Kindes, und sie reißt zudem das reine Bild von einem Ödipusthema auf.

gut geeignet. In ihren natürlichen Eigenschaften bringen sie das Flatterhafte mit, und da sie fliegen können, kann man das Flattern über das ganze Bild verteilen. Die Unruhe der Bilder ist aufgrund der Verständlichkeit der Elemente, die sie erzeugen, nämlich der Vögel, plausibel. Als Melanie die Frau an Mitchs Seite wird, entsteht ein einigermaßen geordnetes Bild. Und entsprechend endet der Film mit beruhigten Bildern. Es mag vielfältig sein, was der Film darstellt, wichtig ist hier, dass er die Unordnung in unruhigen Bildern erlebbar macht. Was auf der Ebene der Familienbilder gilt, gilt auch bei der Bestimmung des ganzen Films. Der ganze Film sitzt zwischen den Genres Kriegsfilm, Katastrophenfilm, Alienfilm. Die Vögel als Feinde wirken vor der Frage nach der Genrebestimmung wie Platzhalter für Indianer, Aliens, feindliche Soldaten oder eine Naturgewalt. Sie sind das alles nicht, aber ein Bild für all das. Womöglich geht es um die Frage, wie es sich anfühlt von Unordnung bedroht zu sein, ganz gleich ob sie von einem Angriff oder einem psychischen Konflikt herrührt.

6. Zusammenfassung und Ausblick

In Lehrveranstaltungen habe ich die Ansätze zur Analyse von Filmen über ihre Motive mit ausgesprochen fruchtbaren Ergebnissen erprobt. Hatte ich zunächst angenommen, wir würden nur einen Teilaspekt des Films behandeln, so stellte sich schnell heraus, dass die Auseinandersetzung mit einem Motiv in einer Szene neben Schauwerten, sehr schnell Fragen der Dramaturgie, des Rhythmus und der Figurenzeichnung berührte.

Ein Filmbild rekurriert, wie wir gesehen haben, auf filmische und vorfilmische Kontexte. Viele Schauplätze sind aus unserer Alltagserfahrung mit einem Erwartungs- oder Erfahrungspotenzial ausgestattet, dazu kommen Seherfahrungen aus anderen Filmen und zudem sind die Bilder, Situationen und Orte vorformuliert in nichtfilmischen Bildtraditionen (das Bild der Familie, ein bestimmter Beruf, eine Tätigkeit, das Heim, eine Stadt). Auf all diese Aspekte reagiert jeder Film affirmativ oder kontrastiv (völlig unabhängig davon, ob es dem Filmemacher bewusst ist). Vorsichtig und vorläufig möchte ich nun folgende Perspektive vorschlagen: Ein Filmbild möchte ich auffassen als Ansammlung einigermaßen konventionalisierter Elemente, die man wie »Kürzel« betrachten kann in Strichzeichnungen, in denen die Erkennbarkeit eines Elements im Vordergrund steht, um ein Bild, eine Stimmung, eine Ansicht einer Situation zu erzeugen. Es ist weniger Ähnlichkeit

als eine »korrespondierende Zugehörigkeit«[17] der Elemente zu dem Vorgang, den sie evozieren.[18] Diese »Kürzel« evozieren in ihrer Zusammensetzung bestimmte Situationen, in die der Betrachter sich ergehen kann. Das können sowohl konkrete als auch abstrakte Situationen sein. Es ist nicht so, dass das filmische Bild ein Abbild einer Situation erstellt, wie es vielleicht eine Fotografie tut. In diesem Aspekt unterscheidet sich das Filmbild vom fotografischen Bild radikal. Der Film baut also mittels Kürzeln, deren Qualität Erkennbarkeit ist, Welten und Situationen, die Erfahrungen evozieren. Um alle weiteren Aspekte, die die Deutung betreffen, etwa die Gründe und Ursachen für die Bilder von verrenkten Körpern in La Belle noiseuse (und in den angeführten Bildbeispielen) oder die Bilder der Unruhe in The Birds, kümmert sich mein Ansatz im engeren Sinn nicht mehr. Es geht vorwiegend darum, über die ikonische Ebene neue diskursive Anschlussmöglichkeiten zu eröffnen. Vielleicht geht es um die cinephile Utopie, »einem Film bei seiner Entstehung zuzusehen«[19], was aber nicht die Dreharbeiten meint, sondern den Vorgang, wie Bilder Töne, Figuren und Konflikte auf der Leinwand hervorgebracht werden und sich entfalten.

Insgesamt fordert mein Ansatz, über die externen, materiellen und psychologischen Kontexte von Filmproduktion, -distribution und -konsumption hinauszugehen. Die Analyse des Films von seinen ikonischen Eigenschaften her stellt wissenschaftliche Herausforderungen, die die herkömmliche Filmanalyse nicht bereithält. Daher geht es zuerst um eine wachsame Arbeit auf der methodologischen Ebene, um heuristische Verfahrensweisen, in denen neue Fragestellungen und Wege für die Filmanalyse erarbeitet werden können.

17 Ich verdanke diese Formulierung Mathias Obert, der ihn für die Übersetzung von Grundlagentexten für die chinesische Berg-Wasser-Malerei geprägt hat. In ausführlichen Gesprächen haben wir erörtert, ob und wie Übertragungen dieser Ansätze für die Filmästhetik sinnvoll sein können, in dem Sinne, dass der Film nicht ein Bild ist, das man betrachtet, sondern in dem man Welt erlebt. Vgl. Obert, Mathias: *Welt als Bild. Die theoretischen Grundlagen der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*. Freiburg, München: Alber 2007.

18 Im Bild eines Bauern im Hermelin wäre die korrespondierende Zugehörigkeit nicht gegeben, es wäre eher ein eigenes Bild, das sich aus den Kürzeln von »Bauer« und »Hermelin« zusammensetzt.

19 Truffaut: *Filme meines Lebens*, S. 11.

Franziska Heller

Etwas wird sichtbar

Filmwissenschaftliche Überlegungen zum audiovisuellen Erbgut im Digital Turn

Zusammenfassung: Der Artikel beschäftigt sich mit zentralen Problemen der Digitalisierung von audiovisuellem Erbgut. Damit verbindet sich eine fachpolitische Reflexion der Disziplin Filmwissenschaft und ihrer Potentiale. So fokussiert die Argumentation Prozesse von Bildlichkeit und deren pragmatischen Dimensionen. Die Problematik wird bewusst weniger von der Produktionsseite angegangen – etwa welche Unterschiede sich materiell zwischen Fotochemie und dem Digitalen ergeben. Vielmehr wird die Fragestellung auf die diskursiven Überformungen und die daraus resultierenden Veränderungen in der Wahrnehmung von Bewegt-Bildern gerichtet. Auf diese Weise werden die filmwissenschaftlichen Methoden in ihrem analytischen Mehrwert als notwendiger Bestandteil der akademischen Diskurse wie auch der tatsächlichen Praxen modelliert und somit sichtbar gemacht.

Mein Beitrag versteht sich als eine Annäherung an die komplexe Diskussion um Digitalisierung und audiovisuelles Erbe. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt nimmt diese Debatte angesichts der technischen Entwicklungen und Möglichkeiten, der Veränderungen des Films und des Kinos insgesamt einen breiten Raum ein. So gibt es zahlreiche Projekte, die staatlich oder gar von der EU gefördert werden, mit dem Ziel, das (europäische) audiovisuelle Kulturgut digital zu erfassen – zum Teil unter unterschiedlichsten Vorzeichen: *EDCine*[1]; *Presto Space*[2]; *MIDAS*[3], *Images For The Future*[4], *AFRESA*[5]. Im Umfeld der Projekte finden sich Auseinandersetzungen, die zum einen sich publizistisch äußern, zum anderen

1 Für ausführliche Informationen zu den einzelnen Projekten (siehe auch die folgenden Fußnoten) vgl. http://www.edcine.org bzw. http://www.iis.fraunhofer.de/bf/bv/cinema/index_edcine.jsp (04.09.2009).

2 http://prestospace.org resp. http://www.prestoprime.org (04.09.2009).

3 http://www.midas-film.org/project/project.htm sowie http://www.europeanfilmgateway.eu/news.php?area=News&pag=29 (04.09.2009).

4 http://www.beeldenvoordetoekomst.nl/en (04.09.2009).

5 http://www.afresa.ch (04.09.2009).

aber auch kämpferisch auf den einschlägigen Fachtagungen und Festivals ausgetragen werden. Hinter den zum Teil sehr emotional aufgeladenen Positionen steht grundsätzlich die Frage, die auch Giovanna Fossati in den Mittelpunkt ihrer Studie *From Grain to Pixel* gestellt hat: Es ist »the question of whether the ongoing transition in film technology and practice is introducing a fundamental change in the nature of film...«[6] Die sich im Moment vollziehende Transition vom fotochemischen hin zum digitalen Film werfe die Frage auf, wie sich das Medium Film, dessen ›Natur‹, verändere. Weiter ist ein zentrales Anliegen von Fossatis Studie, einen Dialog zu fordern zwischen der akademischen Theorie und der Digitalisierungs- und Archivierungs-Praxis. Bisher ist ein tiefer Graben festzustellen.

Insbesondere die Filmwissenschaft sollte hier ein wichtiges Feld für sich entdecken, das in die gängigen Praxen der Restauration, Präsentation und Archivierung hineinreicht und nachhaltig wirken kann; dies nicht nur, weil die Frage nach der ›Natur‹ des Films eine ureigene der Fachdisziplin mit ihren spezifischen Methoden ist. Darüber hinaus, dies werde ich zeigen, geht es in der Debatte um die Digitalisierung von audiovisuellem Erbgut um ganz grundsätzliche Fragen der Ästhetik und *Pragmatik* von Bildlichkeit.

Fossatis bemerkenswerte Studie gibt mir somit auf zwei Ebenen Anlass weiterzudenken: Zum einen möchte ich die diskursiven Mechanismen und Überformungen des Mediums ›Film‹ in der Debatte untersuchen. Daraus lassen sich meines Erachtens medienspezifische Probleme herausarbeiten, die sich auf Prozesse des Bildlichen gründen. Damit nehme ich eine Perspektive ein, die dezidiert eine filmwissenschaftliche ist. Indem ich diese Perspektive thematisiere und somit ›sichtbar‹ mache, sollen die besonderen Potentiale und Verantwortungen des Faches in diesem Bereich, der durch seine Interdisziplinarität[7] geprägt ist, deutlich werden. So ist ein zentrales Anliegen dieses Beitrags, die Filmwissenschaft nicht nur in der Debatte zu positionieren, sondern auch als notwendigen Bestandteil kenntlich zu machen. Dies gilt eben nicht nur für die akademischen Diskurse. Vielmehr geht es auch darum, deutlich zu machen, wo die Filmwissenschaft auf die Praxis, etwa die Entwicklung von Workflows, einwirken kann und muss.

6 Fossati, Giovanna: *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition.* Amsterdam: Amsterdam University Press 2009, S. 15.

7 Betrachtet man allein den Prozess des Digitalisierens bestehender fotochemischer Filme sowie die Rekonstruktions- und Restaurationsverfahren, so sind u. a. in der Forschung die physikalische Chemie, Geräteentwicklung, Informatik, Bibliotheks- und Dokumentarwissenschaften wie auch Archivwissenschaften involviert.

Die Spielwiese der unerwünschten Möglichkeiten: Vergänglichkeit oder Entgrenzung?

Ganz vereinfacht ausgedrückt, heisst Digitalisierung von filmischen Bildern – auf die ich mich als Gegenstandsbereich beziehen werde –, dass die Licht-, Helligkeits-, Farb- wie Toninformationen, die auf fotochemischem Film gebannt sind, in binäre Codes, diskrete Werte umgewandelt werden. Diese Transition kann unter den verschiedensten Gesichtspunkten gesehen und gewertet werden. Interessant ist etwa die Konnotation von Zeitlichkeit, die in der Transition mit zu schwingen scheint. So fragt sich Alain Carou in seinem Artikel »Quel avenir pour un patrimoine numérique ?«[8]: »Que risque-t-on de perdre?« Was riskiere man zu verlieren: Die Kombination aus Kodierungsprozess [die Transformation des (fotochemischen) Bildes und des Tons in ›0‹ und ›1‹] und der technischen Vermittlung seien der Angelpunkt des Vorgangs. Denn wenn die Transformation eine automatische Speicherung möglich mache – ohne Verlust von Qualität, dann setze sie uns auch gefährlichen, grenzwertigen Effekten bzw. Konsequenzen aus.[9] Carous Kritik geht noch weiter: Mit dem Ewigkeits-Glauben an das Digitale verweigere sich die Gesellschaft der Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit. Carou zitiert Paolo Cherchi Usai, da dieser den (fotochemischen) Film gegen die »digitale Utopie« (»utopie numérique«) verteidige. Der Film sei essentiell eine Erfahrung des Verlusts. Das Negativ selbst, von dem man Kopien ziehe, erfahre durch die Belastung einen ›Angriff‹ der Zeit. Cherchi Usai appelliere an eine Klarsicht in ethischer Hinsicht. Er wendet sich gegen das Ansinnen von Gesellschaften, ihr eigenes Bild zu verewigen: Wir müssten akzeptieren, dass das Kino altere und damit enden könnte zu verschwinden – wie eine Allegorie unserer Existenz.[10] Diese Sichtweise bindet sich nicht nur an die Verwendung von fotochemischem Film, sondern ebenso auch an die sich kulturell-historisch entwickelnden Rezeptionsformen – etwa die Projektion im Kino. Entsprechend betonen Paolo Cherchi Usai und Michael Loebenstein[11], dass ›Film‹ auch als kulturelle wie historische

8 Carou, Alain: »Quel avenir pour un patrimoine numérique?« In: *1895*, Bd. 41, 2003, S. 209–215. (http://1895.revues.org/document813.html [13.11.2008]).

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. ebd.

11 Vgl. Cherchi Usai, Paolo et al. (Hg.): *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace.* Wien: Synema 2008. Der Band dokumentiert Gespräche und Diskussionen zwischen Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath und Michael Loebenstein. Letzterer hat die grundlegenden Punkte der Diskussionen der Kuratoren zusammengefasst vorgestellt in seinem Vortrag *Hat Langzeitsicherung oder Access Priorität?* auf der Konferenz *Ist der Dokumentarfilm noch zu retten? Digitale Herausforderungen seiner Archivierung* im Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart am 22.04.2009.

Praxis wahrzunehmen sowie vor allem zu erinnern und zu erforschen ist. So stellt Carou auch seinen Überlegungen voran: »Le cinéma, c'est le celluloïd et la projection.« [12]

Die vom Trägermaterial her gedachte Konzeption von Zeitlichkeit des photochemischen Films – bezogen auf den konkreten Kopier- wie Duplizierungsprozess – findet im anderen zeitlichen Extrem sein antagonistisches Gegenüber. Hier stehen die fast prophetisch anmutenden Aussagen von der Entwickler- bzw. Vertreiber-Seite, die vor allem in den Migrationsmöglichkeiten der binären Daten ein heilsähnliches Ewigkeitsversprechen sehen: »Digitization is the first step on the road to immortality.« [13] Diese »Unsterblichkeit« soll nun den Filminhalten durch die Möglichkeit der verlustlosen Migration von Daten zuteilwerden. Hier wird der Film weniger vom Trägermedium her gedacht. Vielmehr geht es um den Erhalt und vor allem Gebrauch der Inhalte, d. h. der audiovisuellen Informationen, unabhängig von ihrer ursprünglichen Form der Aufzeichnung und Präsentation.

Materialästhetiken wie -beschaffenheit haben einen wichtigen Einfluss auf die Praxen des Umgangs mit dem Inhalt, den audiovisuellen Informationen, bedenkt man den Kontext um die restaurative Erhaltung: Durch die physikalisch-chemischen Limitationen waren die restaurativen Eingriffe bisher bis zu einem gewissen Maße begrenzt. Über diese physikalischen Materialgegebenheiten definierten sich zu einem Teil die Bedingungen und Vorstellungen einer historisch korrekten Version. Doch mit der Digitalisierung der Filmbilder fallen diese ›natürlichen‹ Begrenzungen weg. Mit seinen Codes stehen dem digitalen Bild nun alle Möglichkeiten der (restaurativen) Bildbearbeitung offen. [14] Barbara Flückiger beschreibt dies als den Übergang in ein digitales Ökosystem. [15] Dieses digitale System scheint in seinen Optionen weitgehend unbegrenzt. Unter diese Fähigkeiten fällt auch, dass das Digitale *gewisse* Materialeigenschaften oder Fehler des photochemischen Bildes *abbilden* und imitieren vermag (sonst wäre eine Restauration per Digitalversion des Films ja gar nicht möglich). [16] Deshalb treten virulent die Fragen nach Grenzen und Orientierungspunkten bei der Bearbeitung der Informationen in den Mittelpunkt.

12 Carou: »Patrimoine numérique«, S. 209.

13 http://www.beeldenvoordetoekomst.nl/en/321/Restoring_and_Preserving (12.02.2009).

14 Vgl. Wallmüller, Julia und Martin Koerber: »Kriterien für die digitale Bearbeitung von Laufbildern für Restaurierungszwecke.« In: *Konferenzband EVA 2005 Berlin, Elektronische Bildverarbeitung & Kunst, Kultur, Historie.* Berlin: Gesellschaft für angewandte Informatik 2005, S. 121–130.

15 Flückiger, Barbara: *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer.* Marburg: Schüren 2008. S. 40.

16 Weitere theoretische Überlegungen zu der Pragmatik der digitalen Bilder vom Medium habe ich unternommen in dem Vortrag *Das Projekt AFRESA: Ein Dialog zwischen Foto und Film mit memopoli-*

Wie sich diese Problematik diskursiv äussert, lässt sich anhand von Restaurations-Fallstudien anschaulich untersuchen. Hierbei ist ein ›Genre‹ der Dokumentationen zu beobachten, das nun vermehrt etwa auf DVDs als Zugabe zu finden ist. Es sind Dokumentationen des Restaurationsprozesses. Die werbeträchtigen Vorher-Nachher-Darstellungen der Filmbilder, die zum Kauf der neuen Version animieren sollen, eröffnen in ihrer Inszenierung einen interessanten Blick auf die Wandelbarkeit des Bildlichen wie der Pragmatik seiner zeigenden Dimension. So ist bemerkenswert, dass ein Genre entwickelt wird, in dem der Bildbearbeitungsprozess zum Gegenstand der (Verkaufs-)Argumentation wie der filmischen Darstellung wird. Dabei wird filmisch eine bestimmte Vorstellung von dem ›Original‹-Film, dessen Verschleiss, und der nun wiederhergestellten bzw. manchmal gar ›verbesserten‹ Filmversion konstruiert. Diese Darstellungs-, Konstruktions- wie Argumentationsmuster gilt es zu untersuchen. Was eine solche Dokumentation von Bildlichkeitsprozessen darüber hinaus noch für Auswirkungen für die Wahrnehmung von Filmgeschichte bzw. Filmgeschichtsschreibung hat, wird noch zu klären sein.

Die angesprochenen Aspekte schwingen im folgenden Zitat mit, das ein Restaurationsprojekt von frühen Werbefilmen filmisch dokumentiert.[17] Es lassen sich einige, nicht nur illustrative, sondern vor allem auch diskursiv-symptomatische Beispiele der Entscheidungspraxen und Probleme zeigen. Der zitierte Ausschnitt zeigt einen Filmrestaurator, der bei einer vom Bundesarchiv beauftragten Firma arbeitet. Die Sequenz beginnt mit dem Blick auf einen Computer-Monitor, auf dem der Restaurator in einer Split-Screen einen direkten Vergleich der Originalszene mit der restaurierten Version erläutert und kommentiert:

> Was wir jetzt hier sehen, ist ein direkter Vergleich der Originalszene ohne digitale Bearbeitung, so kam sie vom Scanner, […], und auf der rechten Seite sehen wir die Szene inklusive einer digitalen Bildstabilisierung, d. h., die Szene läuft ruhig und [mit] einer Auffrischung der Farben respektive eines Ausgleichens dieser Helligkeitsschwankungen … Die [sind] ansonsten auf der rechten Seite ganz, ganz dramatisch reduziert fast eliminiert, und deswegen sieht die Szene auf der rechten Seite jetzt eigentlich fast aus *wie neu*, und da muss man dann jetzt entscheiden, ob es erwünscht ist, so weit zu ge-

tischen Folgen für das (digitale) Archivkonzept auf dem Symposium *Depot und Plattform. Bildarchive im post-fotografischen Zeitalter,* in Köln vom 05.–07.06.09.

17 Das Zitat stammt aus der Dokumentation auf Nitrospektive (D 2007) Leitung: Harald Pulch, Karl Griep, Kauf-DVD (Institut für Mediengestaltung/Fachhochschule Mainz).

> hen … oder ob man vorher schon zum Beispiel mit dem unruhigen Bildstand die Digitalbearbeitung beendet. Wir haben bei den meisten Filmprojekten einen Filmhistoriker bei uns, mit dem wir dann sprechen und sagen, wie weit gehen wir hier – dieses Kornflackern […] ist *sehr unschön*, wollen wir dagegen was tun? Der Filmhistoriker sagt dann: ›Nein, das lassen wir so, denn das war so damals', und danach richtet man sich dann. Also, digital zu restaurieren wird nie 'ne billige Angelegenheit […] Es sind aber Entscheidungen zu treffen. Diese Entscheidungen kann der Computer nicht treffen. Der kann alles, was man sich ausdenkt, mit dem Bild anstellen. Aber […] 90% der Möglichkeiten sind eigentlich unerwünschte Möglichkeiten. Ist eine riesige […] digitale Spielwiese, auf der man sich aber nur ganz vorsichtig bewegen darf. [18]

Der Sprachgebrauch in diesem Ausschnitt illustriert symptomatisch die zentralen Probleme: Wo sich das Digitale mit Möglichkeiten als »Spielwiese« darstellt, bedeuten doch die ethischen wie ästhetischen Aspekte Begrenzungen. Und diese treten in ihrer Bedeutsamkeit hervor. Die Möglichkeiten, alles mit der mimetischen, darstellenden und zeigenden Dimension des Bildes anstellen zu können, drängen Fragen der Ästhetik auf. Inwieweit verändert man diese? An dieser Stelle artikuliert sich dann eine gewisse Hilflosigkeit. Auf der einen Seite steht das subjektive Empfinden des Restaurators, der als Referenzrahmen die Zuschauerwahrnehmung leitet: »Es sieht aus wie neu.« Oder: »Es sieht unschön aus.« Dagegen setzt der Kommentator eine Instanz, die für philologische Richtigkeit zeugen soll, aber eigentlich damit das ›schöne Aussehen‹ unterläuft, indem er sie begrenzt: »Der Filmhistoriker sagt dann, ›Nein, das lassen wir so, denn das war so damals'.« So zeigt sich an einem kleinen Beispiel – in der Frage um die ästhetische Dimension des Bildes – die Diskrepanz zwischen dem Erinnerungswert von Bildern, der sich in das Material womöglich sogar in Spuren seines Verschleisses und der Vergänglichkeit eingeschrieben hat – und dem Gegenwartswert – hier angepasst an ein modernes Wahrnehmungsempfinden von Bildern. [19] Strukturell steht die digitale Wandelbarkeit bzw. Veränderbarkeit des Bildes gegenüber der Vorstellung einer bestimmbaren historisch korrekten Version des Filmes.

18 Ebd. (Herv. F.H.).

19 Die Ausdifferenzierung zwischen dem Erinnerungswert und Gegenwartswert von filmhistorischen Material hat Barbara Flückiger in ihrem Vortrag *Zur Farbrestaurierung im Kinofilm* auf der Tagung *Bild/Code/Speicher* vom 28.08–29.08 an der Universität Basel (29.08.) ausgeführt und in Bezug u. a. auf Alois Riegl entwickelt. Vgl. hierzu auch Janis, Katrin: *Restaurierungsethik im Kontext von Wissen-*

Eine Frage der Referenz. Was sieht man?

So bleibt die Frage nach Referenzen der Bildbearbeitung? Vinzenz Hediger formuliert in der Debatte um das authentische filmische ›Original‹, dass »the notion of original lacks a precise referent.«[20] Hediger identifiziert eine Rhetorik des Originals,[21] die er als spezifische, kulturelle Strategie und Praxis der Wissenskonstitution und -produktion ausmacht.[22] Diese Gedanken aufgreifend, ist nach den kulturellen Strategien zu fragen, die nicht nur das filmische Original bestimmen und als Hypothese konstruieren, sondern darüber hinaus auch den technischen Rahmen der digitalen Erfassung überformen.

Zunächst zu den Grundsätzen des technischen Verfahrens: Der Prozess des Digitalisierens wird in einem entscheidenden Maße – denn hier werden die Daten generiert, die später bearbeitbar werden – durch den Prozess des Scannens bestimmt. Die Art des Scannens schafft den Rahmen, in welcher Weise, Menge und Auflösung die Daten später der weiteren Verarbeitung zur Verfügung stehen. Nun kann man den Scanprozess als (digital)fotografischen Akt denken. Insofern ist der Scan ein Foto vom Medium. Meine These ist, dass man mit dieser Überlegung den diskursiven Rahmenbedingungen der Debatte zumindest auf die Spur kommen kann: Dahinter steckt die Idee, die Frage des Originals, das Problem der mangelnden Anhaltspunkte im präservativen, konservatorischen und restaurativen Umgang mit dem Material mit Überlegungen aus der Forschung zur Fotografie, deren Pragmatik und Referenzversprechen zu vermitteln. Wenn ich das Scannen wie oben beschreibe, dann wird im Scan- wie im späteren Bearbeitungsprozess der Film über seine Einzelframes als vervielfachtes Foto-Material behandelt. Man denkt Digitalisierung als Foto vom Medium.

Nun ist die Referenz zu einer profilmischen Wirklichkeit bei analogen filmischen Bildern ein kompliziertes Konstrukt aus Ikonizität, dokumentarischem Mehrwert und Erwartungshaltungen. Das Problem verkompliziert sich allerdings auf einer höheren Ebene in dem Moment, wo der Film selbst als ›Medium‹ die Referenz darstellt. Wie will man diese ›mediale‹ Funktionsweisen des Films begreifen und adäquat als Digitalisat abbilden? Gehört dazu dann nicht eben auch der ursprüngliche Aufführungskontext, die ursprüngliche Materialästhetik des

schaft und Praxis. München: Meidenbauer 2005, bes. S. 18 ff. Der Vortrag von Barbara Flückiger ist als Podcast geplant unter www.iml.unibas.ch.

20 Hediger, Vinzenz: »The Original is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction«. In: Malte Hagener, Marijke De Valck (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory.* Amsterdam: Amsterdam University Press 2005. S. 133–147, hier S. 136.

21 Vgl. ebd. S. 137.

22 Hediger greift mit Verweis auf Hacking, Latour und Bayart den Begriff der »praxeology« auf. So entwickelt er die »praxeology of preservation and presentation.« Vgl. Hediger: »The Original«, S. 136 f.

Fotochemischen? Erhält nicht gerade deshalb, weil die Referenz ›Film‹ so unbestimmt bleibt, die pragmatische Dimension von Digitalisaten eine wachsende Bedeutung – auch interessanterweise in Hinblick auf ihre Referenzfunktion?

Eine Antwort verschiedener Restaurationsprojekte ist die tatsächliche (philologische) Quellenarbeit. So finden sich bei vielen Dokumentationen zu Restaurationsprojekten oft akribische Recherchen zu Paratexten des Films wie Drehbüchern, Aufzeichnungen der Verantwortlichen (die Vorstellung des Regisseurs als intentionsgebender Autor steht implizit immer noch hinter vielen Restaurationsprojekten). Über diesen Weg – oft etwa auch über das Hinzuziehen des *Directors of Photography* oder anderer noch lebender Beteiligter – soll die Integrität des Werkes – auch in seinen werkimmanenten Qualitäten – gewahrt werden.[23]

Eine Form der Quellenkritik, d.h. des (selbst-)kritischen Umgangs mit dem eigenen Arbeitsprozess, findet sich in der Forderung von Filmrestauratoren nach der umfassenden Dokumentation der Bearbeitungsschritte und der getroffenen Entscheidungen.[24] Des Weiteren ist eine der zentralen Grundforderungen der modernen Restaurierungsethik die ›Reversibilität‹ der vorgenommenen Bearbeitungen, wobei die digitale Datenform dies tatsächlich leicht ermöglicht.[25] Es wäre hier zu wünschen, dass die Möglichkeiten etwa der DVD weiter genutzt werden, auch *kritische* Positionen zu den jeweiligen Versionen – etwa wie es in historisch-kritischen Editionen geschieht – öffentlich zu machen.[26] Dazu gehört aber auch die kritische Einschätzung der gewählten Quellen. Dabei sollten zudem werkimmanente, ästhetische Qualitäten wahrgenommen, reflektiert und in ihrem historischen Kontext vermittelt werden. Dies ist eine Möglichkeit, Filmgeschichtsschreibung in ihren Funktionsweisen transparent zu gestalten und vielleicht auch in einer populäreren Form ins Bewusstsein zu bringen. Hierbei darf darüber hinaus nicht vergessen werden, dass der fotochemische Film zudem eine spezifische kulturelle Praxis und Technik als historische Erfahrung darstellt.

23 Vgl. auch hier Barbaras Flückigers Vortrag *Farbrestaurierung*.

24 Diese Verfahrensweisen finden sich deutlich artikuliert in Read, Paul und Mark-Paul Meyer: *Restoration of Picture Film*. Oxford u. a.: Butterworth-Heinemann 2000; sowie auch bei Wallmüller/Koerber: »Kriterien«.

25 Vgl. etwa Wallmüller/Koerber: »Kriterien«.

26 Diese Forderung hat Barbara Flückiger in ihrem Vortrag *Farbrestaurierung* nachdrücklich zum Ausdruck gebracht.

Was macht Filmwissenschaft sichtbar?

Grundsätzlich lässt sich zusammenfassen:[27] Wird das audiovisuelle Erbgut in Archiven im Zusammenhang mit dem Digitalen konserviert, restauriert, distribuiert und präsentiert, dann muss man auch der Forderung nach einer umfassenden Dokumentation und ständigen Reflexion des auf Datenmigration ausgerichteten Prozesses nachkommen. Dies konsequent weitergedacht, führt zu einem Meta-Archiv des Distributions- wie Archivierungsprozesses, wodurch sich in die ›Speicherung‹ der Prozess der Speicherung selbst mit einschreibt und sich strukturell mit dem Gespeicherten und seiner Präsentationsform verbindet. Für die Entwicklung von konkreten Workflows bedeutet dies, die Dokumentation der Entscheidungen, der Quellen und Referenzen *kritisch* – im Bewusstsein der eigenen kulturellen und zeitlichen Prädispositionen – und *allgemein verständlich* transparent zu gestalten. Dies würde zwar die Frage, nach der historischen ›Richtigkeit‹ einer Restauration nicht beantworten, aber es ermöglicht ein objektiveres Abwägen, Vergleichen und Einordnen der unterschiedlichen Wege, Argumente und späteren Resultate.

Kann überhaupt in der Praxis die Orientierung an einer historisch korrekten Version, an einem (hypothetischen) Original, aufgegeben werden? Liegt die philologische, filmwissenschaftliche Leistung nicht dort, eben die Unstimmigkeiten – etwa in der Gläubigkeit an numerische Exaktheit – zu monieren, Entscheidungsprozesse in ihrer Funktionsweise aufzuzeigen und gewisse Fragestellungen hin zu anderen Denkmustern zu verschieben?

So liegt die Stossrichtung dieses Beitrags darin zu zeigen, dass es nicht allein der Gegenstand ›Film‹ ist, der die Filmwissenschaft ausmacht. Vielmehr bedarf es anhand des Bewegt-Bildes entwickelter Denkmuster, Wahrnehmungstheorien und somit Methoden, die sich den pragmatischen Zusammenhängen widmen. Auf diese Weise kann den spezifischen Problemen dieses Mediums begegnet werden.

An der Debatte über Digitalisierung wird sichtbar, dass es für die Filmwissenschaft gilt, in mehrere Richtungen weiter zu arbeiten: Neben dem wichtigen Arbeitsfeld der Filmhistorie, der Reflexion der ihr eigenen Funktionsweisen und

27 Ich fasse hier kurz auch Aspekte der Digitalisierung von audiovisuellem Erbgut zusammen, die aus Platzgründen leider nicht in diesem Artikel behandelt werden konnten. Dazu gehören vor allem die Fragen der digitalen Langzeitspeicherung wie der Distribution der Inhalte via des Digitalen. Der Begriff der ›Migration‹ ist der Transfer der Daten von einem Speichermedium zum anderen oder von einem Format in ein anderes ohne den Verlust von Qualität – so zumindest der Mythos. Die breite Diskussion um Obsoleszenz etwa der Hardware kann hier nicht wiedergegeben werden. So können auch leider nicht die großen Probleme der Konvertierung und Speicherung der Metadaten behandelt werden.

Zuschreibungspraxen, dürfen auch andere Felder der Filmwissenschaft nicht vergessen werden, sollten gar noch stärker in die Arbeitsweisen eingebunden werden. Film ist ein aussergewöhnliches historisches Artefakt. So ist eine wichtige gegenwärtige Entwicklung für die Wahrnehmung von ›Film‹ als Kulturgut, dass der fotochemische Film mit seinen Aufführungs- und Projektionspraxen als museales Ereignis an Wert gewinnt. Darüber hinaus ist zu sehen, dass die ästhetische Struktur des Films in der Lage ist, eine extrem sinnliche Erfahrung zu transportieren. Die Bewegung der Bilder birgt ein wirkmächtiges Erleben für den Zuschauer. Hier gilt es weiter zu verfolgen, wie diese spezifischen Wahrnehmungsformen als sinnlich erfahrbares, nonverbales Kulturgut zunehmend wichtig werden für Konzepte der Identitätsbildungen, die über das Digitale europäisch einigend, nationenübergreifend wirken sollen. Hierfür, aber auch für die oben schon eingeforderte Analyse der werkimmanenten Qualitäten filmhistorischer Werke,[28] bedarf es einer fundierten methodischen, analytischen Ausbildung in Filmästhetik – damit, etwas polemisch gesprochen, die Wahrnehmung von (historischen) Filmbildern nicht in subjektiven Kommentaren wie »es sieht schön aus« stehen bleibt.

Besonders im Bereich des Referenzdiskurses und der Fragen der Zuschreibung von Indexikalität des Bildlichen stehen uns – auch in der Forschung – vielleicht aber die grössten Veränderungen bevor. So ist meine These, dass bei der digitalen Transformation die mediale Veränderung oft verschleiert wird. Der Abbildungscharakter wird nicht thematisiert und damit offensichtlich gemacht. Digitalisate zeigen nicht ihre ikonische Differenz zu dem anderen Medium, das sie abbilden. Durch ihre Funktionsweise, ihre Gebrauchsformen, werden sie stattdessen zum unhinterfragten Substitut. Es scheint möglich, dass in einer Distanz von wenigen Jahren die digitalen Bilder vom historischen Filmmaterial ›naturalisiert‹ sind. Mit anderen Worten, die filmhistorischen Inhalte werden zunehmend über Digitalisate zugänglich, was die eigentlichen fotochemischen Originale in der öffentlichen Wahrnehmung verdrängt: In zehn Jahren sind die digitalen ›Fotos der Filme‹ *die Filme* – weil sie als solche gebraucht werden und zugänglich sind. Das Digitale ermöglicht dies in den unterschiedlichsten Kontexten, wobei die ›Filminhalte‹ in ihrer Form je nach Verwendungszweck und -kontext über unterschiedliche Kompressionen angepasst werden können.

Hier und auch über die zunehmende ›Naturalisierung‹ der Bildbearbeitung werden die Bilder in der allgemeinen Wahrnehmung in ihrer zeigenden Dimension wandelbarer – enthistorisiert, anpassbar an unseren jeweiligen Geschmack,

28 Dies ist auch eine Forderung Barbara Flückigers in ihrem Vortrag *Farbrestaurierung.*

unser Ökonomie-, unser Qualitätsempfinden. Die grösste Veränderung wird vielleicht sein, dass gerade wegen der digitalen Zugänglichkeit (auch der Archive) und eben diese Wandelbarkeit, diese Flexibilität des ikonischen Zeigecharakters für uns, in unserer Wahrnehmung, *natürlich* werden wird. Unser Anspruch der Indexikalität, den wir bisher fotografischen Bildern entgegengebracht haben, wandelt sich hin zur Akzeptanz der kontextbestimmten Flexibilität des bildhaften Zeigens.[29] Die Pragmatik und die individuellen Gebrauchsformen der Bilder gewinnen zunehmend an Gewicht für die Wahrnehmung: Man könnte fast von der individuellen Re-Produktion der zeigenden Instanz der Bilder durch den auf diese Weise als User definierten Rezipienten sprechen.

Fokussiert man nun diesen Wandel der pragmatischen Dimension, wird etwas sichtbar, das unsere Wahrnehmung vom fotografischen Bewegt-Bild verändert. Diesen kultur-soziologischen, nachhaltig wirkenden Wandel in seinen medialen, sinnstiftenden Konsequenzen – memopolitisch und sinnlich-phänomenologisch – zu erfassen, ist ein zentrales, verantwortungsvolles Gebiet der Filmwissenschaft.

29 Ich spreche hier bewusst vom ›Anspruch‹. Dadurch soll die pragmatische Perspektive deutlich werden. Ich gehe nicht von einem ontologischen Bezug zwischen einer außermedialen Wirklichkeit und ihrem fotografischen Abbild aus. Vielmehr verstehe ich diesen als ›fotografischen Mehrwert‹, der vom Zuschauer bzw. vom Rezipienten der Indexikalität des Bildes zugeschrieben wird.

Guido Kirsten

»It's evolution theory, baby«

Vorüberlegungen zu einer evolutionstheoretischen Filmhistoriographie

Zusammenfassung: In dem Beitrag wird ein evolutionstheoretisches Modell der Filmgeschichtsschreibung präsentiert, das eng an den Arbeiten des Literaturhistorikers Franco Moretti orientiert ist. Nach einem Rekurs zu den Überlegungen von Niklas Luhmann zu einer allgemeinen Evolutionstheorie (unter Abstraktion von dessen systemtheoretischen Vorzeichen) wird am Beispiel der Entwicklung literarischer Genres die Methode Morettis besprochen. Anschließend wird vorgeschlagen, dieselbe auf den Film zu übertragen. Exemplifiziert wird dies an einer quantitativen Analyse des Italowestern, die den kurzen Lebenszyklus dieses Subgenres beschreibt und diesen mit dem amerikanischen Original abgleicht.

Abschließend werden weitere mögliche Untersuchungsfelder angedacht, Mängel und Desiderate des Modells aufgezeigt und es ins Verhältnis zu anderen Methoden der Filmhistoriographie gesetzt.

Mit dem Vorschlag eines evolutionstheoretischen Modells der Filmgeschichtsschreibung ist kein Rekurs auf biologische Mechanismen oder urzeitliche Entwicklungsstände des Homo sapiens gemeint, die vermeintlich erklären können sollen, warum und wie Filmwahrnehmung funktioniert. Derartige biologistische Erklärungen, wie sie etwa von Joseph Anderson vorgeschlagen wurden,[1] scheinen mir immer deutlich zu kurz zu greifen – und stehen außerdem mit Filmgeschichtsschreibung im engeren Sinn in keinerlei Zusammenhang.

Mein Vorschlag hat sowohl einen anderen Gegenstandsbereich als auch einen anderen Ansatz. Er bezieht sich nicht auf rezeptionstheoretische Erklärungen, sondern auf die Geschichte filmischer Formen und geht von einem abstrakten Modell der Darwin'schen Evolutionstheorie aus, wie es unter anderem von Niklas Luhmann vorgeschlagen wurde.[2] Es geht dabei um ein Beschreibungs- und Er-

1 Anderson, Joseph D.: *The Reality of Illusion. An ecological approach to cognitive film theory.* Carbondale, Edwardsville (IL): Southern Illinois University Press 1996.

2 Niklas Luhmann hat sich in verschiedenen Schriften immer wieder zu Fragen der allgemeinen Evolutionstheorie geäußert. In vielen seiner Büchern finden sich entsprechende Kapitel. Stellvertretend

klärungsmodell für alle Arten von historischer Veränderung, das dann je nach Anwendungsgebiet zu respezifizieren ist. Die Biologie ist dann nur noch ein Bereich (wenn auch der prominenteste), in dem die allgemeine Evolutionstheorie zum Tragen kommt. Genauso anwendbar ist sie auf die verschiedenen Bereiche soziokultureller Entwicklung, z. B. die Geschichte bestimmter politischer Institutionen oder die Veränderung künstlerischer Techniken, Stile und Gattungen.

Es gibt jedoch einige notwendige Vorraussetzungen für eine sinnvolle Applikation evolutionstheoretischer Modelle, die von vornherein die möglichen Gegenstandsbereiche nach anderen Kriterien limitieren. Diese sind erstens eine nicht völlig arbiträre Veränderung, was in der Praxis nichts anderes bedeutet, als dass sich eine gewisse Regelmäßigkeit und trotz aller möglichen Diskontinuitäten doch auch eine gewisse Kontinuität in der Entwicklung beobachten lassen. Gewisse Folgeereignisse sollten mit anderen Worten wahrscheinlicher erscheinen als andere.[3] Zweitens sollte es sich nicht um eine rein zyklische Veränderung wie der Jahreszeiten handeln, die regelmäßig immer wieder auftritt. Drittens muss eine hinreichend große Zahl von dynamischen Elementen beobachtet werden; viertens muss auch der beobachtete Zeitabschnitt von ausreichender Länge sein.

So wäre es beispielsweise unsinnig, von der Evolution eines einzelnen Gesprächs oder der Evolution eines einzelnen Films zu sprechen. Sicherlich brauchbar ist die Kategorie aber für die Entwicklung künstlerischer, z. B. filmischer Formen über einen gewissen Zeitraum hinweg. Es sei daran erinnert, dass in diesem Sinn André Bazin von der »Evolution der filmischen Sprache«[4] gesprochen hat und dass Jean Mitry diese Formulierung für seine fünfbändige Filmgeschichte aufgegriffen hat.[5] Auch bei Barry Salt ist die Rede von einer »Evolution der filmischen Form«.[6] Bei allen bleibt aber unklar, ob sie den Evolutionsbegriff nur in einem alltagssprachlichen oder metaphorischen Sinn benutzen und ob er bei ihnen einfach durch ›Entwicklung‹ substituiert werden könnte (wie in der Bazin-

sei hier nur das lange Kapitel aus *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 413–594) genannt, auf das ich mich im Folgenden in erster Linie beziehe.

3 Nach Luhmann löst die Evolutionstheorie die Paradoxie der Wahrscheinlichkeit des Unwahrscheinlichen auf (durch Temporalisierung); vgl. ebd., S. 413 ff.

4 Bazin, André: »L'évolution du langage cinématographique«. In: *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage.* Paris: Cerf 1958, S. 131–148.

5 Vgl. Mitry, Jean: *Histoire du cinéma. 1 (1895–1914).* Paris: Éditions universitaires 1967, S. 13 ff.

6 Salt, Barry: »Evolution of the Film Form up to 1906«. In: Roger Holman (Hg.): *Cinema 1900–1906. An Analytical Study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives.* Brüssel: FIAF 1982, S. 281–296.

Übersetzung ja geschehen).[7] Und die Frage wäre dann, ob nicht der Begriff der Entwicklung eine gewisse Fortschrittssemantik impliziert, die der Evolutionsbegriff grundsätzlich vermeidet.

Nach Luhmann sind drei Begriffe für die allgemeine Evolutionstheorie zentral: ›Variation‹, ›Selektion‹ und ›Restabilisierung‹. ›Variation‹ bezieht sich dabei auf die Ebene der einzelnen Elemente, ›Selektion‹ auf die Ebene der Struktur (wenn eine Variation angenommen oder abgelehnt wird, ändern sich die Strukturen) und der Begriff der Restabilisierung bezieht sich bei Luhmann auf die Ebene des gesamten Systems, das sich nach der Strukturanpassung so regulieren muss, dass ein normaler Fortlauf, der für das System nicht lebensbedrohlich wird, gewährleistet ist. Wenn man allerdings die Idee der Evolution aus dem Korsett der Theorie autopoietischer Systeme heraustrennen möchte – was deswegen notwendig ist, weil es so weit ich sehe, bisher wenig Sinn macht, für Film von einem geschlossenen System zu sprechen[8] –, muss man diese dritte Kategorie jedoch fallen lassen. Es wäre nämlich völlig unklar, auf was sich die Restabilisierung beziehen sollte. Stattdessen werden dann Umwelteinflüsse wichtiger.

7 Bazin, André: »Die Entwicklung der Filmsprache«. In: *Was ist Film?* Berlin: Alexander, S. 90–109.

8 Robert C. Allen und Douglas Gomery sprechen in *Film History. Theory and Practice.* New York (NY): Knopf 1985, S. 16 von einem »offenen System« – ohne die Implikationen des Systembegriffs allerdings genauer auszuführen. Bei Christian Metz (*Langage et cinéma.* Paris Larousse 1971, S. 53–90) und David Bordwell und Kristin Thompson (*Film Art. An Introduction.* New York (NY) u. a.: McGraw-Hill [5]1997, S. 65 ff) wird der Begriff auf die Ebene einzelner Filme bezogen, um die ›textuellen‹ bzw. ›formalen‹ Zusammenhänge von ›codes‹ bzw. ›devices‹ zu beschreiben. Inwiefern diese ›systèmes texuels‹ oder ›formal systems‹ jedoch über echte systemische Eigenschaften verfügen, und welcher Systembegriff einer solchen Kategorisierung zugrunde liegt, bleibt auch hier offen. Dem anspruchsvollen Systembegriff Niklas Luhmanns (*Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 30–91) wird in beiden Fällen nicht entsprochen. Es ließe sich eher von Ensembles mit begrenzt holistischer Eigenschaft sprechen, insofern die ›Codes‹ und filmischen Mittel erst im Zusammenhang des gesamten Films eine bestimmte Funktion und Bedeutung erhalten, sich also gegenseitig beeinflussen. Nichts anderes sagt denn auch die wohl kaum hinreichende Minimaldefinition »Let us take a system as any set of elements that depend on and affect one another« (Bordwell/Thompson: *Film Art*, S. 66). Bei Metz handelt es sich um rein heuristische Entitäten, die vom Forscher konstruiert werden und keine direkte Entsprechung in der Realität haben. Als wichtigster, stark an Luhmann orientierter Versuch, Film als ein spezifisches »Sinnsystem« mit eigener Evolution zu konzipieren, kann wohl Engell, Lorenz: *Bewegen, Beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte.* Weimar: VDG 1995 gelten. Als Indiz für den systemischen Charakter des Films scheint mir hier jedoch nur die Nichtbeliebigkeit von Zustandsfolgen genannt zu werden (S. 100), die aber, wie schon bemerkt, als allgemeines Merkmal auch nicht-systemtheoretisch verstandener Evolution gelten kann. Ansonsten scheint mir die Wahl des Systembegriffs nicht gut begründet zu sein. Zu wenig wird deutlich, worum es sich bei den einzelnen Elementen oder bei den Strukturen des Systems handeln soll oder wie die autopoietische Systemreproduktion zu denken wäre. Unklar bleibt aber vor allem, ob der Verzicht auf diesen Begriff für die Filmhistoriographie einen Verlust (und ja welchen?) bedeuten

Das hat Luhmann übrigens selbst so gesehen:

> Man braucht jetzt drei evolutionäre Funktionen oder Mechanismen, von denen Variation und Selektion Ereignisse bezeichnen, die Funktion der Restabilisierung dagegen die Selbstorganisation evoluierender Systeme [...]. Hätte die Theorie nur eine dieser Unterscheidungen zur Hand [die zwischen Variation und Selektion, GK] zur Hand, bliebe sie sozusagen am Zufall hängen und müsste über diesen Begriff auf die Umwelt verweisen.[9]

Der Vorschlag lautet also, auf das Konzept der Restabilisierung zu verzichten – zumindest solange keine sinnvolle Systemtheorie des Films in Sicht ist – und stattdessen die Umwelteinflüsse stärker in den Blick zu nehmen, wobei natürlich noch genauer zu spezifizieren wäre, wie sich das Einflussverhältnis modellieren lässt. Im Folgenden wird eine Perspektive eingenommen, aus der sämtliche Ereignisse und Strukturen, die außerhalb der Filme selbst liegen, als Umwelt verstanden werden. Dazu gehören die unmittelbaren Produktionsbedingungen, die Intentionen der RegisseurIn und der Schauspieler, die Präferenzen der ZuschauerInnen ebenso wie der weitere kulturelle Kontext. Statt als System werden die Filme dabei eher als Teil einer ›Population‹ oder einer kulturellen ›Spezies‹ gedacht.

Anregungen für eine evolutionstheoretische Historiographie kultureller Artefakte lassen sich bei dem Literaturwissenschaftler Franco Moretti finden. Er schlägt in seinem gerade auf deutsch erschienenen Buch *Kurven, Karten, Stammbäume* als methodologische Alternative zum ›Close Reading‹ – also der hermeneutischen Detailanalyse oder Interpretation einzelner Werke oder Autoren – das von ihm sogenannte ›Distant Reading‹ vor.[10] Dieses ist zu verstehen als Gegenentwurf zu einer Literaturgeschichte, die lediglich einige kanonische Texte in eine Ahnenreihe stellt und allenfalls idiosynkratische Neu- oder Wiederentdeckungen in diese

würde. Das soll nicht heißen, dass nicht viele Überlegungen aus Engells Buch plausibel und anregend wären. Sie wären es ohne den wackeligen systemtheoretischen Überbau jedoch nicht weniger.

9 Luhmann: *Gesellschaft der Gesellschaft,* S. 427. Evolutionstheorie beginnt laut Luhmann immer mit der Differenz von Variation und Selektion (vgl. ders., *Ideenevolution.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 8).

10 Moretti, Franco [ital. 2005]: *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.

Reihe einzuschreiben versucht. Morettis ›Distant Reading‹ steht dagegen für eine Literaturhistoriographie, die nicht von einzelnen Namen oder Titeln, sondern von Zahlen ausgeht.

So untersucht er beispielsweise den Aufstieg und Niedergang dreier Gattungen fiktionaler Literatur in England, des *Briefromans*, des *Schauerromans* und des *Historischen Romans* (vgl. Abb 1).[11]

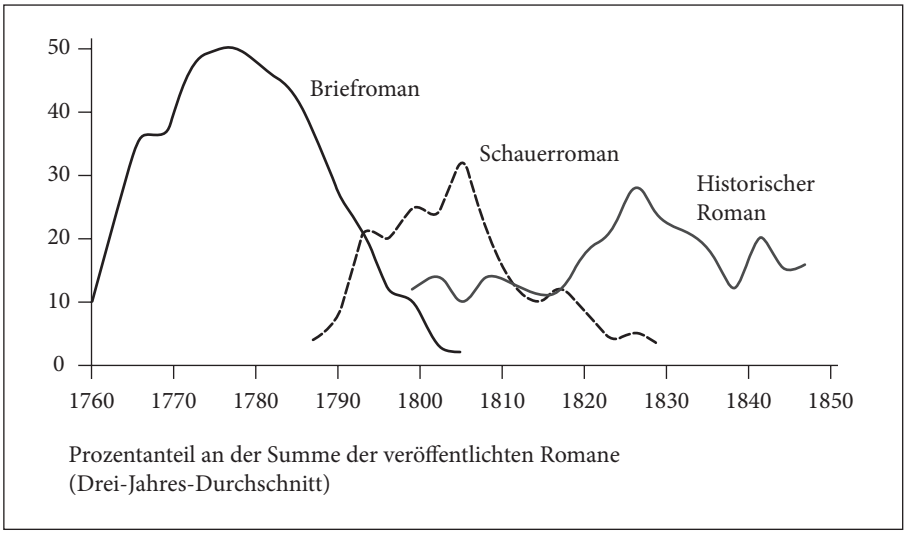


Abb. 1

Was den Marktanteil betrifft, hatte der Briefroman zwischen 1770 und 1785 die Vorherrschaft in England; in den Jahren zwischen 1774–78 waren sogar die Hälfte der verkauften Bücher Briefromane. Erst als ab Mitte der 1780er Jahre der Abstieg dieses Genres beginnt, entsteht der Schauerroman, der dann im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts den Markt dominiert. Allerdings erreicht der Schauerroman in den besten Jahren nur noch einen Spitzenwert von 30% Marktanteil, genauso wie wiederum 20 Jahre später der Historische Roman.

Anhand dieser wenigen Zahlen lassen sich nach Moretti einige interessante Beobachtungen anstellen: Zunächst ist bemerkenswert, dass die neuen Genres erst groß zu werden beginnen, wenn das jeweils zuvor dominierende bereits im Ab-

11 Ebd., S. 24.

stieg begriffen ist. Dergestalt erweist sich laut Moretti der »Zyklus als heimliche Grundstruktur der Literaturgeschichte«.[12] So wie sich nach Thomas S. Kuhn[13] in der Wissenschaft ein neues Paradigma erst dann durchsetzen kann, wenn innerhalb des alten die vorhandenen Probleme nicht mehr gelöst oder bei der Problemlösung zu viele Anomalien produziert werden, gewinnen auch neue literarische Formen offenbar erst dann deutlich an Popularität, wenn die bis dato vorherrschende abgenutzt erscheint:

> Mit großer Sicherheit lässt sich sagen, dass eine neue rivalisierende Form nicht viel ausrichten kann, solange die vorherrschende ihre »künstlerische Brauchbarkeit« noch nicht eingebüßt hat: Es mag immerzu außergewöhnliche Texte geben, ja, die Ausnahme allein aber kann das System nicht verändern. [...] Ein um 1800 geschriebener historischer Roman wie Maria Edgeworths *Castle Rackrent* (...) hatte schlichtweg noch nicht die Möglichkeit, das literarische Feld vollständig neu zu gestalten – was der Kollaps des Schauerromans *Waverley* dann jedoch 1814 ermöglichen sollte.[14]

Innerhalb einer sehr großen Zahl jährlich veröffentlichter Romane tauchen also immer wieder einige auf, deren Form nicht der jeweils zu der Zeit vorherrschenden Genres entspricht. In einem evolutionstheoretischen Vokabular ließe sich von einer zufälligen ›Variation‹ sprechen. ›Zufällig‹ ist diese in dem Sinn, dass bei ihrem Auftreten völlig unklar ist, ob sie sich als erfolgreich erweisen wird. Tatsächlich ist davon auszugehen, dass die meisten derartigen Abweichungen vom Normalbetrieb nicht erfolgreich sind. Wenn sie sich jedoch als erfolgreich erweisen – und ›erfolgreich‹ bedeutet für die Literatur und den Film unter kapitalistischen Produktionsbedingungen gleichermaßen: erfolgreich am Markt, dass sie also eine hinreichend große Zahl von LeserInnen resp. ZuschauerInnen

12 Ebd., S. 36.

13 Kuhn, Thomas S. [engl. 1962]: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.

14 Moretti: *Kurven, Karten, Stammbäume*, S. 26. Die Formulierung der »künstlerischen Brauchbarkeit«, die Moretti von Victor Shklovskij übernimmt, wirft ihrerseits einige Fragen auf. Bei Moretti ist sie an ein sozialrepräsentationales Programm gekoppelt: »Jedes Genre reizt seine Möglichkeiten so lange aus, bis die Zeit kommt, einem anderen Herausforderer eine Chance einzuräumen – und dies geschieht, sobald die innere Form des Genres nicht mehr in der Lage ist, *die wichtigsten Aspekte der Gegenwart zu repräsentieren*« (ebd., Fn 15, S. 42, Herv. G.K.). Diese Konzeption wäre ihrerseits zu hinterfragen, weil die Funktionszuschreibung der Abbildung gesellschaftlicher Wirklichkeit nicht überzeugen kann – oder diese Funktion dermaßen abstrakt formuliert werden muss, dass ihre erklärende Kraft gegen Null tendiert.

finden, um als nachahmenswert zu gelten – dann erhöhen sich die Chancen ihrer Replikation durch Imitation. Die Variation wird also nur unter bestimmten Umständen – nämlich in Abhängigkeit von Umweltbedingungen – *selektiert*.[15]

Exemplifizieren lässt sich dies am Beispiel des Italowestern (siehe Abb 2).[16]

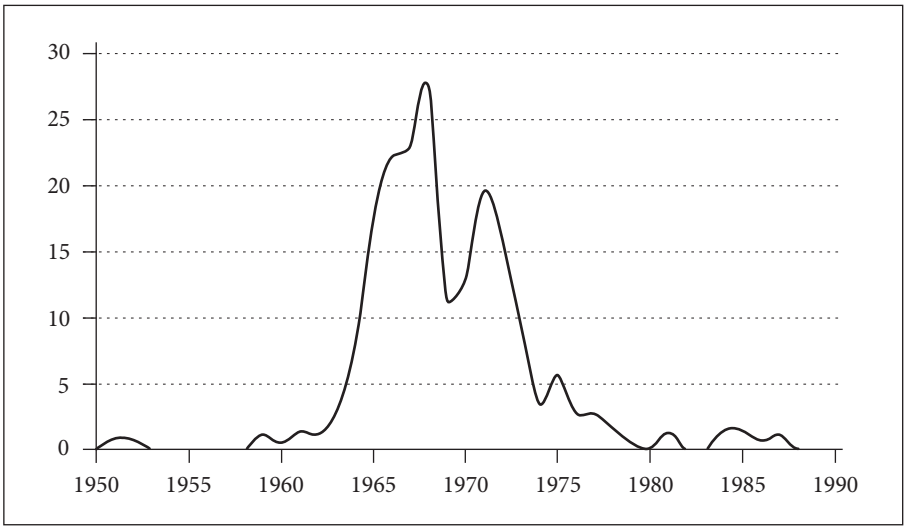


Abb. 2

Zwischen 1930 und 1950 werden in Italien insgesamt 1375 Kinofilme produziert, darunter nicht ein einziger Western. 1951 tritt dann eine ›Anomalie‹ auf.[17] Sie trägt den Namen Io sono il capataz und ist ein Western von Giorgio Simonelli, für den heute allein noch bemerkenswert ist, dass Sophia Loren in einer Neben-

15 Daran ändert sich auch nichts, wenn für bestimmte Filme weniger der Erfolg am Markt entscheidend ist, als der bei KritikerInnen und einer einflussreichen Gruppe von Cinephilen. Dies verweist nur auf das Vorhandensein spezifischer Nischen, die eigene Umweltbedingungen bieten (z. B. trockeneres Klima etc.).

16 Das Diagramm bildet den prozentualen Anteil der in Italien produzierten und co-produzierten Western an der Gesamtzahl der jeweils pro Jahr in Italien (co-)produzierten Filme ab. Erhoben wurden die Daten bei der Internetdatenbank *imdb* (international movie data base).

17 Die Qualifizierung als ›Anomalie‹ ist kontextabhängig und bezieht sich hier nur auf die Genrezugehörigkeit. Unter anderen Aspekten wäre der Film wahrscheinlich im Vergleich zu anderen Filmen seiner Zeit ›normal‹ (z. B. bzgl. seines Budgets, der Schnitttechnik etc). Oder anders gesagt: Wahrscheinlich lässt sich jeder Film unter bestimmten Gesichtspunkten als ›Anomalie‹ verstehen... (Dank an Matthias Wittman für den Hinweis!)

rolle auftritt. Ansonsten ist dieser Film inzwischen völlig vergessen. Rückblickend kann er als Variation in der italienischen Filmproduktion betrachtet werden, die nicht selektiert und reproduziert wurde. Zwar wird ein Jahr später erneut ein Western in Italien gedreht: Il bandolero stanco (Fernando Cerchio, I 1952), auch dieser ist aber so erfolglos geblieben, dass danach zunächst keine erneuten Versuche unternommen wurden. Erst 1959 werden in Italien wieder zwei Western produziert, 1960 noch mal einer, in den beiden folgenden Jahren jeweils drei und 1964 sogar sieben. Wie lässt sich dieser Anstieg erklären?

Christopher Frayling weist in seinem einschlägigen Buch zum Italowestern [18] auf einige wichtige Umweltbedingungen hin: etwa dass die Filmstudios in Cinecittà auf eine rein marktorientierte Massenproduktion spezialisiert waren. In den 50er und 60er Jahren wurden dort sehr viele Filme in möglichst kurzer Zeit und mit geringstmöglichem Kostenaufwand produziert. Dabei entstanden viele neue Genres, die jeweils nur für einige Jahre existierten und dann wieder verschwanden, etwa der sogenannte ›Film-fumetto‹ zwischen 1948–54 (engl. ›Weepie‹ oder ›Tearjerker‹: sentimentale Melodramen mit hauptsächlich weiblichem Zielpublikum), die ›Farce‹ oft mit lokalen Dialekten (1955–58) und die Schwert-und-Sandalen-Epen. [19] Da diese Genres immer nur eine sehr kurze Halbwertzeit besaßen, war es notwendig, immer wieder mit neuen Formen zu experimentieren. Diese orientierten sich an in anderen Ländern erfolgreichen oder aus anderen Ländern erfolgreich nach Italien importierten Genres. Obwohl das Kino in Italien Anfang der Sechziger in einer finanziellen Krise war, wurden jährlich deutlich mehr Filme produziert als in den Fünfzigern. Auch das macht das (erneute) Auftreten des Western schon rein statistisch wahrscheinlicher. Weitere direkte Einflüsse sind die Western, die zur selben Zeit in Spanien gedreht wurden sowie der in den frühen Sechzigern einsetzende große Erfolg der Winnetou-Filme.

In der Literatur zum Italowestern wird oft die herausragende Rolle von Per un pugno di dollari (Für eine Handvoll Dollar, Sergio Leone, I) aus dem Jahr 1964 betont. Oft entsteht der Eindruck als hätte sich diesem Film allein das Entstehen des neuen Subgenres zu verdanken. Betrachtet man aber die Zahlen, so wird diese Aussage zweifelhaft. Eigentlich lässt sie sich sogar ins Gegenteil wenden: Es ist nicht Leones Film, der das Subgenre Spaghettiwestern hervorbringt, sondern umgekehrt. Nur weil schon in den Jahren zuvor in Italien mit dem Wes-

18 Frayling, Christopher: *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone.* London u. a.: Routledge 2006.

19 Vgl. ebd., S. 68 ff.

tern experimentiert worden war, gab es eine finanzielle und ideelle Grundlage für Leones Adaption von Kurosawas Samurai-Film Yojimbo (J 1961) als Western. In diesem Sinne schreibt auch Frayling in seiner Leone-Biographie:

> So, although Sergio Leone liked to present his idea of adapting Yojimbo into a Western as an inspiration from out of the blue, it is evident that Westerns were already on the menu of Italian producers [...]. [20]

Das soll nun andererseits nicht heißen, dass der überraschende Kassenerfolg von Per un pugno di dollari irrelevant gewesen wäre. Das war er ganz sicherlich nicht. Ohne ihn wäre der Italowestern wahrscheinlich eine marginale Erscheinung geblieben und schnell wieder verschwunden.

Es ist in diesem Zusammenhang an die Anekdote seines Erfolgs zu erinnern: Wie alle italienischen Western vor ihm wurde er zunächst als *B-Movie* eingestuft (was er vom Budget auch war) und von der Kritik völlig übersehen. Ohne jegliches Presse-Echo und ohne Werbung von der Produktionsfirma lief er mit einer einzigen Kopie in einem kleinen Kino in Florenz in Bahnhofsnähe mitten im Sommer an. Das sind die wohl denkbar schwersten Bedingungen für einen Film von einem bis dato praktisch unbekannten Regisseur. An den ersten Abenden erschienen nur wenige Besucher, aber an den darauffolgenden wurden es dann mehr, weil sich die besondere Qualität des Films schnell herumgesprochen hatte. Sechs Monate später wurde der Film in Florenz immer noch gezeigt. Angeblich hat sich der Manager des Kinos sogar geweigert, die Kopie auf Nachfrage zurückzugeben. Zwei Wochen nach dem Start in Florenz lief der Film dann ähnlich erfolgreich auch in Rom an. Und Anfang November 1964 wurde er erneut der Presse in Rom vorgeführt und auch von ihr nun positiv aufgenommen. [21] In der Folge feierte er einen erstaunlichen Kassenerfolg: Allein in Italien hat er zwischen 1964 und 1968 mehr als 4,5 Millionen Dollar eingespielt, in Amerika 3,5. [22]

Das Diagramm kann natürlich durch die zeitliche Koinzidenz allenfalls nahelegen, dass es vor allem Leones Überraschungserfolg geschuldet ist, dass sich der Italowestern als Genre etablieren konnte. Die Zahlen zeigen aber in jedem Fall, dass er in den folgenden Jahren zum dominanten Genre in Italien wurde. 1968,

20 Frayling, Christopher: *Sergio Leone. Something To Do With Death*. London, New York: Faber and Faber 2000, S. 124.
21 Vgl. ebd., S. 161 ff.
22 Vgl. Frayling: *Spaghetti Westerns*, S. 287.

im stärksten Jahr, wurden dort 77 Western produziert: Das ist mehr als jeder vierte Film. Einen so hohen Anteil hat der Western in den USA auch zu seiner erfolgreichsten Zeit in den 40ern und 50ern nie erreicht (vgl. Abb 3)[23]. Im stärksten Jahr, 1950, erreichte er knapp 20% der produzierten Filme.

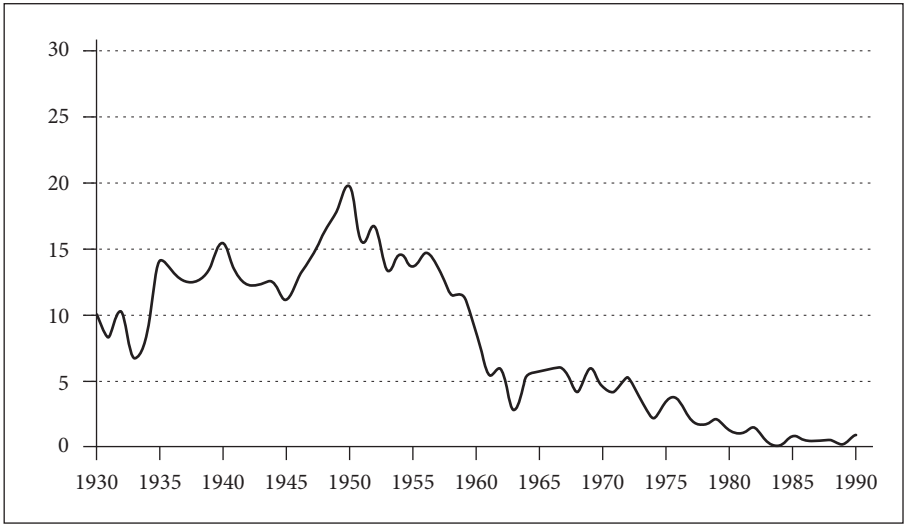


Abb. 3

Der Blick auf die Statistik für die USA wirft noch einige andere Fragen auf, die ihrerseits nicht mehr mit bloßen Zahlen zu beantworten sein dürften, sondern andere Methoden erfordern: Wieso hat sich dieses Genre dort überhaupt so lange gehalten? Wieso kam es Mitte der Fünfziger dann zum Niedergang? Wieso wurde dieser in der Mitte der Sechziger zunächst aufgehalten oder wenigstens verlangsamt?

Eine Antwort auf diese letzte Frage könnte wiederum mit dem plötzlichen großen Erfolg des italienischen Western zu tun haben. Anhand der Korrelation der Kurven (vgl. Abb 4), lässt sich dieser Einfluss natürlich allenfalls suggerieren, nicht jedoch nachweisen.

23 Prozentualer Anteil der Zahl der Western an der Gesamtzahl der Filmproduktionen in den USA. Quelle der Daten: *imdb.*

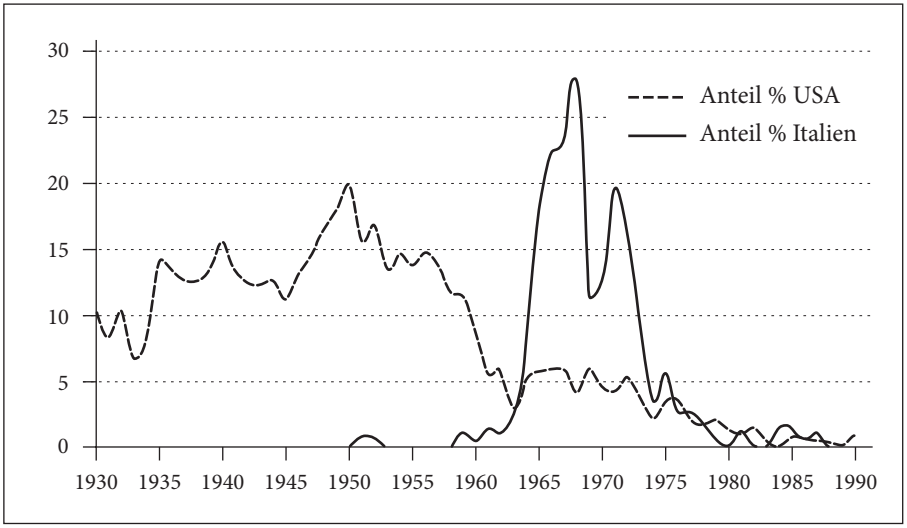


Abb. 4

Hierfür müsste die Betrachtung verlagert werden in Richtung einer genaueren Analyse der narrativen und stilistischen Formen. In einem ersten Schritt müsste untersucht werden, durch welche besonderen ästhetischen Merkmale sich der italienische Western auszeichnet, in einem zweiten Schritt, ob der amerikanische Western diese tatsächlich in einem signifikanten Maße übernommen hat. Hierfür reicht es sicher nicht, impressionistisch auf einige prominente Beispiele hinzuweisen und etwa die Gewaltorgien in Sam Peckinpahs Spätwestern als Beleg für diesen Einfluss zu nennen. Nach dem Motto: Es gibt ein Maschinengewehr in The Wild Bunch (R: Sam Peckinpah, USA 1969), es gab vorher ein Maschinengewehr in Django (R: Sergio Corbucci, I/SP 1966) – also hat der italienische den amerikanischen Western verändert. Vielmehr müsste die evolutionstheoretische Perspektive statt des zahlenmäßigen Auftretens ganzer Filme die Binnenstruktur der Genreentwicklung fokussieren: Wie verändern sich die dominanten Themen, Erzählweisen und Filmtechniken innerhalb des amerikanischen Western im Laufe der Zeit und unter welchen Einflüssen? Dabei können Maschinengewehre als narrative und visuelle Motive neben vielen anderen Merkmalen dann auch durchaus wieder eine Rolle spielen. Bei der immanenten Analyse darf es hier allerdings nicht bleiben, sondern auch kulturelle Entwicklungen, die bestimmte filmische Tendenzen fördern oder inhibieren können, müssten in den Blick genommen werden.

Die vorgeschlagene Evolutionstheorie muss sich allerdings nicht auf die Beobachtung der Evolution stilistischer oder narrativer Formen innerhalb einzelner Genres beschränken, sie lässt sich ebenso auf genreübergreifende Phänomene anwenden. Es ließe sich etwa fragen, wie sich die von Edward Branigan detailliert beschriebene Figur der *Point-of-View*-Struktur – also die Abfolge einer Einstellung, die eine in eine bestimmte Richtung blickenden Figur und einer weiteren Einstellung, die das erblickte Objekt zeigt – wie sich diese Struktur historisch durchgesetzt und gewandelt hat.[24]

Oder unter welchen Bedingungen verstärkt Filme entstehen, die konsequent eine interne oder externe statt der in klassischen Kinonarrationen üblichen Null-Fokalisierung wählen.

Oder wann und warum die Technik der Mehrfachbelichtung ›ausgestorben‹ ist.[25] Oder wie und warum sich die durchschnittlichen Schnittfrequenzen (ASLs) von Spielfilmen über die historische Entwicklung zunächst beschleunigen, dann wieder langsamer werden und wieder beschleunigen.[26] Wie und wieso sich die Standardlänge eines Spielfilms bei ca. 90 Minuten eingependelt hat usw.

Für derartige Fragen scheint mir die hier grob skizzierte Evolutionstheorie einen passenden Rahmen zu liefern – unter der Voraussetzung, dass Detailanalysen mit quantitativen Erhebungen verbunden werden und dass auch die unmittelbaren Umweltbedingungen ökonomischer, politischer und kultureller Natur berücksichtigt werden.

Allerdings soll nicht verhehlt werden, dass viele Fragen auf konzeptueller Ebene noch genauer zu klären wären. So wären die Mechanismen zu bestimmen, die den Phänomenen der Variation und der Selektion zugrunde liegen – denn es ist offenkundig, dass sie sich von jenen in der Biologie so fundamental unterscheiden, dass Analogien keineswegs hilfreich sind.[27] Auch wäre zu spezifizieren, was

24 Branigan, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film.* Berlin, New York, Amsterdam: Mouton 1984. Methodisch vergleichbar wäre hier Morettis morphologische Studie zu dem erzähltechnischen Instrument der erlebten Rede in der Literatur, vgl. Moretti: *Kurven, Karten, Stammbäume*, S. 97 ff.

25 Vgl. Bazin, André: »Leben und Tod der Doppelbelichtung« [1945]. In: *montage AV* 18, 2009, H. 1, S. 163–167.

26 Vgl. Salt, Barry: *Film Style and Technology. History and Analysis.* London: Starword ^{2}1992.

27 Es ist nicht abwegig, hier an Bordwells ›problem/solution‹-Modell zu denken (vgl. Bordwell, David: *On the History of Film Style.* Cambridge (MA), London: Harvard University Press 1997, S. 149 ff). Man vergleiche auch die Beschreibungen der ›trial and error‹-Strategien der amerikanischen Filmstudios in der Übernahme erfolgreicher Formen und den Experimenten mit ihnen in Altman, Rick: *Film/Genre.* London: BFI 1999.

unter Umwelteinflüssen zu verstehen ist, und in welcher Weise sich diese auf die Evolution filmischer Formen auswirken. Die hier vorgestellten Überlegungen müssten weiter ausgearbeitet und sicher auch modifiziert und kritischer Revision unterzogen werden.

Trotz dieser Desiderata und möglicher Mängel des Modells lassen sich auch einige Gründe dafür nennen, es weiter zu verfolgen. Zunächst scheint mir wichtig, dass hier die individuellen Intentionen einzelner Filmemacher methodologisch ausgeklammert werden (ohne damit jedoch deren reale Wirkungsmacht zu bestreiten). Indem größere Entwicklungen fokussiert werden, kann eine Abkehr von der Autoren- und Werktheorie in dem Sinn eingeleitet werden, dass Filme (oder filmische Techniken) nicht als Produkt einzelner künstlerischer Überlegungen historisiert werden, sondern als Elemente in einem historischen Ablauf, der ihr Auftreten und ihre Imitation mehr oder wenig wahrscheinlich macht. Es ist durchaus angebracht, in diesem Sinn von einer ›materialistischen Geschichtsschreibung‹ zu sprechen.[28]

Relevant scheint mir weiterhin auch die Tatsache zu sein, dass die quantitativen Methoden, die oben angedeutet wurden, Zusammenhänge andeuten und Fragen aufwerfen können, die zuvor vielleicht gar nicht gesehen worden wären. Damit ergeben sich Problem- und Forschungsfelder, für die nicht (wie bei geisteswissenschaftlicher Forschung sonst häufig der Fall) vorformulierte Lösungen bereits bei der Hand sind.[29]

Die hier nur angedeutete Kombination quantitativer Erhebungsmethoden mit einem evolutionstheoretischen Theoriedesign soll keine Alternative zu den mikrohistorischen Methoden des *New Film Historicism* darstellen,[30] sondern diese vielmehr um eine andere Perspektive ergänzen. Die Studien des *New Film Historicism* beschränken sich meistens auf einen kleinen Ausschnitt der Filmgeschichte und erforschen diesen in aller Genauigkeit, wie z. B. in paradigmatischer Weise in den Studien von Charles Musser zu Edwin S. Porter oder von Tom Gunning zu den

28 Vgl. Moretti: *Kurven, Karten, Stammbäume*, S. 109. Zur Diskussion historisch-materialistischer Filmgeschichtsschreibung (im Anschluss an Jean-Louis Comolli) siehe Bordwell, David und Kristin Thompson: »Linearity, Materialism and the Study of the Early American Cinema«. In: *Wide Angle* 5, 1983, H. 3, S. 4–15.

29 Vgl. Moretti: *Kurven, Karten, Stammbäume*, S. 34.

30 Vgl. Elsaesser, Thomas: »Die ›Neue Filmgeschichte‹ und das frühe Kino«. In: Ders.: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels.* München: Edition Text und Kritik 2002, S. 20–46 und Klusters, Paul: »New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft«. In: *montage AV* 5, 1996, H. 1, S. 39–60.

frühen Griffith-Filmen. Solche Studien haben den Vorteil, sehr kleinteilig Veränderungen zu untersuchen und möglichst viele Einflussfaktoren aus den unterschiedlichen Bereichen in den Blick zu bekommen. So stellt Gunning in seinem Buch sowohl detaillierte Überlegungen zu den ökonomischen Produktionsbedingungen an als auch zu direkten künstlerischen Einflüssen von Griffith wie etwa den Romanen von Charles Dickens oder der Tradition des naturalistischen Theaters.[31] Solche Studien sind extrem wertvoll, weil erst durch sie erfahrbar wird, was die Filmgeschichte in entscheidender Weise prägende Regisseure wie Griffith, Porter oder auch Eisenstein zu ihren Innovationen motivierte. Aber viele mikrohistorische Untersuchen dieser Art (also die Geschichtsschreibung, die Bordwell »piecemeal history«[32] nennt), ergeben auch in der Summe kein großes Bild. Es kann also nicht schaden manchmal, statt den Blick durchs Mikroskop auf die Kleinstelemente zu richten, das Fernglas zur Hand zu nehmen. Nicht weil man dann mehr sehen würde, sondern weil man eventuell andere Zusammenhänge erkennen kann (den Wald, nicht nur die Bäume und Äste und Blattstrukturen). Die evolutionstheoretische Perspektive könnte die mikrohistorische Herangehensweise des *New Film Historicism* nicht ersetzen. Im besten Fall können sich beide aber gut gegenseitig ergänzen.

31 Vgl. Gunning, Tom: *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph.* Urbana, Chicago (IL): University of Illinois Press 1991.

32 Bordwell, *On the History of Film Style*, S. 118 ff.

Tim Raupach

Zwischen Sein und Sollen:

Moderne Massenmedien als Agenturen sozialer Ordnung

Zusammenfassung: Als sozialwissenschaftliches Konzept anonymer Regulierungs- und Herrschaftstechniken ist der Normalismus im Diskurs der Medienwissenschaften unter der Fragestellung aufgegriffen worden, wie es den Medien gelingt, das *Normale* sichtbar zu machen. Die daran anschließende Verinnerlichung bestimmter *normaler* Verhaltensweisen und Gepflogenheiten, deren Existenz in der Untersuchung medialer Präsentationsformen von Normalität immer schon in irgendeiner Form mitbehauptet wird, soll aus der Perspektive einer Philosophie der Moral argumentativ hinterfragt und so ein neues Licht auf die Plausibilität des Normalismus-Theorems als Herrschafts- und Kontrollparadigma mediatisierter Gesellschaften werfen.

Unter dem Begriffspanorama Normalismus, Normalisierung und Normalität sind Regulierungskräfte moderner Gesellschaften beschrieben worden, deren definitorische Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie ihre Ansatzpunkte und Wirkungsweisen von denen gesellschaftlicher Normen konzeptionell abgrenzen: Zu den gesellschaftlichen Normen, die in Regeln und Gesetzen manifest werden, treten diese nicht-normativen Orientierungsgrößen, um dem Einzelnen die Möglichkeit zu geben, sich auf der Basis medial zugänglich gemachter Daten mit anderen Personen zu vergleichen und eine Wahl zu treffen, die nicht durch Vorschriften moralischer oder rechtlicher Art determiniert ist.[1]

Der Versuch, Entstehung und Stabilisierung sozialer Ordnung ohne Rekurs auf Kommunikation unter Anwesenden oder auf geltende Normen und Werte erklären zu wollen, geht auf unterschiedliche Konzepte aus dem Bereich der Sozialwissenschaften zurück, die in den letzten Jahren verstärkt seitens der Medienwissenschaften diskutiert worden sind.[2]

1 Vgl. Ellrich, Lutz: »Normativität und Normalität«. In: Christina Bartz, Marcus Krause (Hg.): *Spektakel der Normalisierung.* München: Wilhelm Fink 2007, S. 25–52, hier S. 25 ff.

2 Vgl. ders.: »Die Realität virtueller Räume. Soziologische Überlegungen zur ›Verortung‹ des Cyberspace«. In: Rudolf Maresch, Nils Weber (Hg.): *Raum – Wissen – Macht.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 92–116, hier S. 93 f.

Namentlich ist es Jürgen Links *Theorie des Normalismus*, die in Anlehnung an die Systemtheorie Talcott Parsons und Niklas Luhmanns Prozesse gesellschaftlicher Selbststabilisierung über nicht-normative Orientierungsgrößen konzeptualisiert hat. Link theoretisiert moderne Industriegesellschaften als verdatete Gesellschaften, die sich zur Kontrolle, Steuerung und Regulierung kontinuierlich routinemäßig und flächendeckend statistisch selbst transparent machen. Im Unterschied zur Normativität stellt sich auf diese Weise kein binäres Schema aus Regelbefolgung oder -verstoß ein, sondern eine graduelle, rein statistische Einteilung des Verhaltens zwischen zwei Extrempolen und dem in der Mitte liegenden Durchschnitt. Das was Link als Normalismus beschreibt, ist folglich nicht wie die Normierung durch Gesetzgebung etc. gesetzt, sondern kristallisiert sich in einer *Zone des Normalen* heraus, die ähnlich zu gesellschaftlichen Regeln und Gesetzen Orientierungswert für die Individuen gewinnt. Während Normen als Gesetze und Regeln nach einer binären Logik funktionieren und dem Verhalten und Handeln der Subjekte vorausgehen, ist Normalität maßgeblich über Nachträglichkeit bestimmt, weil sie auf statistischen Datenerhebungsverfahren beruht, deren Auswertungen über die Massenmedien ihre Verbreitung finden. Und genau an der Stelle, wo die Massenmedien als *Träger* des Normalismus' ins Spiel kommen, haben die Medienwissenschaften Links Theorie-Angebot aufgegriffen und mit der Frage nach der medialen Präsentation von Normalität verbunden. Es geht also darum, wie Massemedien Normalität *ansichtig* machen, wie gehaltvolle Informationen angeboten werden, deren Gewicht und Aussagekraft jeder Medienrezipient selbst bestimmen soll. In Übereinstimmung mit Links kulturhistorischer Rahmenannahme, der zur Folge Normen und Werte im Zuge der Moderne einen gravierenden Funktionsverlust erlitten hätten, auf den die Praktiken des Normalismus' quasi nur ›antworteten‹, hat Lutz Ellrich diesen Prozess einer *herrschaftstechnischen Transformation* aus medienhistoriografischer Sicht in Verbindung mit dem Beginn der medialen Verbreitung von Sozialstatistiken gebracht:

> Die Erstellung […] [von] Datenräume[n], die das erhobene Wissen über Umgangsformen, Verhaltensweisen, Hoffnungen und Erwartungen von Menschen präsentieren, verstärkt […] eine gesellschaftliche Entwicklung, die bereits im 19. Jahrhundert eingesetzt hat. Computerprogramme führen nur fort, was mit der Nutzung statistischer Methoden zur Selbstbeschreibung der Gesellschaft begonnen hat. Die virtuellen Räume, in denen das Chaos möglicher Daten

> zu lesbaren Figuren geformt wird, sind Medien der Transformation einer Ordnung expliziter Normen und Werte in eine Ordnung der Verdichtung, Häufungen, Streuungen und Vernetzungen. [3]

Wenn es vor dem Hintergrund vergangener Diskussionen um die ontologische Dignität des Cyberspace [4] auch sicher reizvoll wäre, unter diesen Vorzeichen nochmals zu fragen, ob die virtuelle Realität des Internets als moralisch entschlackter Raum purer Informationen einen ausgezeichneten Ort für die individualistische Sozialpraxis des Normalismus' darstellt, muss doch an den symptomatischen Befund erinnert werden, den Pierre Bourdieu für die Techniken der medialen Präsentation statistischer Daten gesellschaftlicher Selbstbeschreibung vorgelegt hat. Diese stehen für Bourdieu generell unter dem Verdacht, in der Absicht öffentlich sagen bzw. medial präsentieren zu wollen, was ist, gleichzeitig stillschweigend verstehen geben zu wollen, was sein soll. [5] Insofern die mediale Präsentation von statistischen Daten zu einer zentralen Praktik des Normalismus' zählt, muss Bourdieus Hinweis auf die ›normative Kraft des Faktischen‹ ernst genommen werden. Seine kritische Soziologie hat sich für die normativen Implikationen neutral auftretender Medieninformationen im Hinblick auf ihre Rolle innerhalb einer Inszenierung des politischen Systems im System der Medien interessiert, die bei ihren Zuschauern eine »elementare Zustimmung zur Welt« auslösen soll. [6] Und es ist auch Bourdieu, der mit seinen empirischen Untersuchungen gesellschaftlicher Klassen und deren Rituale der Zugehörigkeit den Zusammenhang von (Klassen-)habitus und Normalisierungsprozessen thematisiert hat. [7] Indem er den Konsumgewohnheiten der Subjekte die strukturelle Kraft zuspricht, durch individuelle Unterschiede des Geschmacks eine symbolische Ordnung mit zu generieren, welche für den Zugang oder Ausschluss der einzelnen Subjekte zu oder aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen verantwortlich sei, verweist er auf die regulativen Kräfte des (Klassen-)habitus, die im Vergleich zu gesellschaftlichen Gesetzen und Normen keinem strengen binären Schematismus unterliegen und dementsprechend auch über keine ›universelle‹ Reichweite verfügen.

3 Ebd., S. 108.
4 Vgl. Münker, Stefan und Alexander Roesler (Hg.): *Mythos Internet.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
5 Vgl. Bourdieu, Pierre: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 240 f.
6 Ebd.
7 Vgl. Bourdieu Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

Auch wenn bis hierhin immer noch völlig offen ist, inwiefern *Normen des Geschmacks* als Praktiken des Normalismus' verstehbar werden könnten, so führt Bourdieus Befund für das Konzept des Normalismus' doch zweierlei vor Augen: *Zum Ersten* konstituiert sich Normalität keineswegs primär vor dem Hintergrund statistischer Erhebungen, die massenmedial *neutral* präsentiert werden. Vielmehr konstituieren sich im Zeichenverkehr der Massenmedien symbolische Formen, die nicht nur als *Kategorien des Verstehens*, sondern auch als *Kategorien sozialer Ordnung* auftreten. Daraus folgt *zum Zweiten*, dass sich Normativität und Normalität im Paradigma des Normalismus' offensichtlich häufig überlagern und gegenseitig bedingen. [8]

Ein differenzierteres Bild dieser behaupteten Korrelation beider Thesen lässt sich mittels einer eingehenderen Betrachtung der massenmedialen Inszenierung des Normalen gewinnen, wodurch die Ableitbarkeit des zweiten Punktes aus dem ersten verständlich wird. Untersuchungen, die sich mit dem normativen Gehalt in den Darstellungsformen des Normalen befassen, sind hier zu der These einer »Vermischung von Unbestreitbarkeit und Unerreichbarkeit« gekommen. [9] Massenmediale Inszenierungen des Normalen – in expliziter Art präsentiert durch die Zurschaustellung des Alltäglich-Banalen oder implizit vorhanden in der Eröffnung eines Normalitätsfeldes, das sich in Absetzung von Präsentation des Anormalen und Pathologischen zeigt – lassen sich dadurch kennzeichnen, zwar vorzugeben schlicht ermitteln zu wollen, was normal ist, ohne dabei eine wertende Position einzunehmen, gleichzeitig aber dem auf diese Weise erzeugten Faktischen normative Kraft zu verleihen, indem sie das Dargestellte mit einem Ideal der Normalität vergleichen, um so fortwährend ein Ungenügen an der Normalität konstatieren zu müssen: [10]

> Normalität wird […] als unerreichbar vorgeführt, als einerseits hundertprozentige Normalität selbst wieder als anormal, als deviant betrachtet wird, während andererseits selbst in den abartigsten Anormalitäten und den perversesten Pathologien Spuren des Normalen entdeckt werden, die verdeutlichen, dass im Grunde niemand normal sein kann, weil Abweichungen in jedem angelegt sind und nur darauf warten auszubrechen. Diese Unmöglichkeit der Normalität führt dazu, dass sich die unauflösbare Überblendung des Normalen

8 Vgl. Bartz, Christina und Marcus Krause: »Einleitung: Spektakel der Normalisierung«. In: Dies. (Hg.): *Spektakel der Normalisierung.* München: Fink 2007, S. 7–24, hier S. 12 f.

9 Ebd., S. 18.

10 Vgl. ebd., S. 19 f.

> mit seiner Inszenierung, welche die mediale Aufbereitung der Normalität kennzeichnet, auf der Seite des Individuums wiederholt und das normalisierte Subjekt es – weil es damit überfordert wäre – weniger darauf absehen kann, normal zu sein, als vielmehr darauf, sich als normal zu inszenieren. [11]

Link selbst hat über den diagnostizierten Zwang zur subjektiven Selbstinszenierung geschrieben, dass dieser Form der Selbst-Normalisierung eine Sonderform der Angst inkorporiert ist. [12] Es ist eine Denormalisierungsangst, d. h. die Angst vor dem unmerklichen Hinübergleiten in den Bereich der Anormalität. [13] Argumentativ hängt sie eng zusammen mit dem Typus des *flexiblen* Normalismus', den Link vom sogenannten *Protonormalismus* unterscheidet. [14] Konträr zur protonormalistischen Strategie, mit der Link die Problematik des normalistischen Kontinuums und der damit bestehenden Schwierigkeit der Grenzbestimmung statistischer Größen und Werte begegnet, bedeutet der flexible Normalismus eine weniger statische Handhabung von Normalitätsgrenzen. Geht es im Protonormalismus vor allem um deren symbolische Verstärkung, so ist die Strategie des flexiblen Normalismus' durch eine Festlegung möglichst breiter Toleranz-Zonen gekennzeichnet, die eine kurzfristige Adjustierung der Subjekte bei unvorhergesehener Dynamik der statistischen Werte ermöglichen soll. [15] Die weichen Übergänge zwischen normal und anormal bedeuten aber auch die Möglichkeit, unversehens die Normalitätszone verlassen zu können, sodass die genannten Denormalisierungsängste, in welcher Größenordnung auch immer, nahezu unvermeidbar scheinen. Für die flexibel-normalistischen Internalisierungsprozesse sei deshalb, wie Hartmut Winkler feststellt, ein hoher Grad an Freiwilligkeit ebenso charakteristisch wie dessen Scheincharakter, ist doch die »Möglichkeit, Orientierung wie gesellschaftlichen Bezug einzubüßen, immer schon Drohung genug.« [16] Die Ambivalenz der Freiwilligkeit drückt sich gerade im flexiblen Normalismus, der

11 Ebd.

12 Vgl. Link, Jürgen: »Grenzen des flexiblen Normalismus?« In: Ders. et al. (Hg.): *Infografiken, Medien, Normalisierung. Zur Kartografie politisch-sozialer Landschaften.* Heidelberg: 2001 Synchron, S. 75–92, hier S. 83 f.

13 Vgl. ebd.

14 Vgl. ders.: »Grenzen des flexiblen Normalismus?« In: Ernst Schulte-Holtey (Hg.): *Grenzmarkierungen. Normalisierung und diskursive Ausgrenzung.* Duisburg: DISS 1995, S. 24–39, hier S. 27 ff.

15 Vgl. ders.: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, 53 ff.

16 Winkler, Hartmut: *Diskursökonomie. Versuch über eine innere Ökonomie der Medien.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 184.

keine starren Formen aufweist, sondern die Möglichkeit des Regelverstoßes mit der beschrieben Denormalisierungsangst observiert, deutlicher aus als im Protonormalismus. Dennoch gilt für beide idealtypischen Strategien der Normalitätsbestimmung, dass sie keinen reinen, *neutralen* Informationsprozess des Subjektes mittels statistischer Verfahren beschreiben, der mit Blick auf die massenmedial dargebotene *Normalität* dann auf wundersame, aber jedenfalls noch ungeklärte Weise zu einer Form einer Selbst-Adjustierung führt. Denn offensichtlich wurde ja, dass der Datenpool der modernen Massenmedien kein neutrales Produkt ist, das ihren Rezipienten zur beliebigen Nutzung offen steht, sondern ein sozial konstitutives Phänomen darstellt, das nicht nur dazu auffordert, zu den medialen Datenströmen Stellung zu nehmen, sondern sich auch nach Ihnen zu richten und mimetisch zu verhalten. Um nun über das bloße Registrieren eines ambivalenten Freiheitsbegriffs hinaus zu gelangen, wird für einen Plausibilitätsnachweis des Normalismuskonzeptes von entscheidender Bedeutung sein, klären zu können, welchen Status genannte ›medieninduzierte‹ Forderungen besitzen.[17] Bezeichnend für diese scheint jedenfalls, dass sie ihren obligatorisch-imperativen Charakter innerhalb medialer Orientierungsmuster latent halten können. Wie undurchsichtig dessen Bedeutungsmacht als sozial konstitutives Phänomen in dem von Bourdieu vermuteten Sinn auch sein mag, argumentativ scheint seine Existenz in Links Theorie des Normalismus' keine große Rolle mehr zu spielen: Wenn dieser für eine analytische Trennung von Normativität und Normalität eintritt, die für das Verständnis mediatisierter Gesellschaften konstitutiv sei,[18] so scheint mit der gegenteiligen Annahme Bourdieus, die von normativen Implikationen des Normalismus' ausgeht, nicht nur dessen Erklärungsanspruch hinsichtlich der Möglichkeit einer gesellschaftlichen Selbststabilisierung jenseits einer Ära der Moral geschmälert, sondern auch das dazu gehörende Konzept der subjektiven Internalisierung zentral davon betroffen. An ihm müsste sich zeigen lassen, ob normalistische Orientierungspraktiken in ihrer begrifflichen Rekonstruktion ohne normative Vorgaben auskommen und so im intendierten Sinne Links einen eigenständigen Modus sozialer Ordnungsbildung darstellen oder eben nicht, d.h. mit normativen Vorgaben operieren, die als solche unthematisch bleiben.

17 Vgl. Ellrich: »Normativität und Normalität«, S. 30 f.

18 Vgl. Link, Jürgen: *Zum Anteil des Normalismus an der Problematik von Selbstbestimmung und Eigenverantwortung in der Biomedizin. Zehn Thesen.* Berlin: Manuskript 2006, S. 4 f.

Eine Reihe postfreudianischer Kulturtheorien hat den Zusammenhang zwischen Subjektkonstitution und gesellschaftlichen Herrschaftstechniken psychogenetisch über die Massenmedien konzipiert.[19] Zur Bildung und Stabilisierung eines neuen »Über-Ichs« wurden medialen Datensätzen hohe Bedeutungen zugesprochen und *Botschaften* aus Internet und Fernsehen mit entsprechend suggestiver Kraft aufgeladen.[20] Bildete in Sigmund Freuds psychoanalytischer Persönlichkeitstheorie die ins Ich introjizierte Vater- und Elternautorität während der Persönlichkeitsentwicklung des Kindes den Kern seines Über-Ichs[21], so arbeiten diese Theoreme mit dem Analogieschluss, dass in den hoch technisierten Gesellschaften westlicher Industrienationen diese Rolle von den Massenmedien übernommen worden sei.[22]

Empirische Studien aus dem Bereich der Medienwirkungsforschung weisen zwar immer wieder auf die enorme Bedeutung der Medien im Steuerungsprozess individuellen Handelns hin, jedoch bieten sie kaum Anlass, Medien und ihre Botschaften als Über-Ich-Ersatz zu interpretieren.[23] Der Ablauf normalistischer Orientierungspraktiken, die zu einer handlungssteuernden Ich-Formation führen können, scheinen viel zu komplex, als dass sie sich mit einer Vorstellung bloßer Verinnerlichung einer äußeren sozialen Macht rekonstruieren ließen. Die gesuchten Effekte scheinen zudem weniger im Zusammenhang von medial induzierten Ursachen und Reizen als im Prozess der Bedeutungszuweisung von Medienbotschaften seitens der Rezipienten beobachtbar. Als Rezeptionshandlung wären *Medienwirkungen* somit auf die Motive der Rezipienten rückführbar. Solche interpretativen Verfahren der Rezeptionsforschung eröffnen dem Subjekt im Prozess der symbolischen Aneignung von Medieninhalten einen größeren Handlungsspielraum. Für diese Verfahren der Medienwirkungsforschung zur genaueren Untersuchung normalisierender Medienwirkung spricht auch, dass Link selbst das Moment subjektiver Autonomie unterstrichen und darauf verwiesen hat, dass eine flexible Einstellung zu den Daten gesellschaftlicher Selbstbeschreibung ohne eigenständiges Selbst gar nicht möglich sei.[24] Allerdings scheint dies

19 Vgl. Žižek, Slavoj: *Die politische Suspension des Ethischen.* Frankfurt a. M. 2005. Vgl. Ehrenberg, Alain: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

20 Vgl. Ellrich: »Normativität und Normalität«, S. 33 f.

21 Vgl. Freud, Sigmund: »Der Untergang des Ödipuskomplexes«. In: *Gesammelte Werke, Bd. 13.* Frankfurt a. M.: Fischer 2006, S. 392–402.

22 Vgl. Žižek: *Die politische Suspension des Ethischen.* Vgl. Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst.*

23 Vgl. Ellrich: »Normativität und Normalität«, S. 33 f.

24 Vgl. Link, Jürgen: »Von der ›Macht der Norm‹ zum ›flexiblen Normalismus‹: Überlegungen nach Foucault«. In: Joseph Jurt (Hg.): *Zeitgenössische französische Denker: Eine Bilanz.* Freiburg: Rombach Litterae 1989, S. 251–268, hier 266 f.

genau der blinde Fleck in Links Konzept des Normalismus' zu sein. Innerhalb seines Modells normalistischer Orientierungspraktiken bleibt der Begriff subjektiver Autonomie sowie der des Subjektes selbst zugunsten einer strukturalistischen Erklärung der *Medienseite* theoretisch unterbelichtet. Das mag vor allem daran liegen, dass Links Entwurf auf Theoriepositionen zurückgreift, die für handlungs- und subjektzentrierte Konzepte keinen allzu prominenten Platz vorgesehen haben. So modelliert Link sein normalismustheoretisches Internalisierungskonzept als Modus sozialer Ordnungsbildung mit den Mitteln der systemtheoretischen Soziologie; als ein Nebeneinander von unterschiedlichen Spezialdiskursen, die aus der funktionalen Differenzierung von Sub- oder Teilsystemen hervorgehen.[25] Innerhalb dieser Spezialdiskurse gibt es Normalisierungsprozesse etwa dann, wenn die Psychiatrie Kriterien entwickelt, um gegen die verschiedenen Typen von Wahn eine fragile Sphäre von Normalität abzugrenzen.[26] Den Raum zwischen den Spezialdiskursen aber sieht Link keineswegs leer. Er wird eingenommen von einem *Interdiskurs*, der die spezifische Eigenschaft hat, soweit entspezialisiert zu sein, dass er die gesellschaftlichen Teilsysteme vermitteln und aufeinander beziehen kann. Und genau dies scheint auch der Ort für die modernen Massenmedien zu sein,

> hat man ihnen doch durchgängig vorgeworfen, klischeehaft, vergröbernd oder unterkomplex – in der Summe also: entdifferenzierend – zu verfahren, und die Differenzierungsgewinne, die in den Einzeldiskursen erreicht werden, systematisch zu unterbieten.[27]

Link spricht den Massenmedien damit eine funktionale Leistung zu, die den theoretischen Prämissen der Systemtheorie diametral entgegensteht, denn er behauptet mit der Verortung des ›Interdiskurses‹ im Bereich der Massenmedien einen Prozess der *Entdifferenzierung*, der komplementär zum Prozess der gesellschaftlichen Differenzierung ablaufe, feststellen zu können.[28] Urs Stähli hat ebenfalls versucht, diese gegenläufige Tendenz am Phänomen des *Populären* zu exemplifizieren und gleichzeitig in die theoretische Matrix von Luhmanns Theorie der Massenmedien zu re-integrieren. So weist das Populäre Stähli zufolge zwar einige Operationsweisen auf, die Luhmann noch dem System der Massenmedi-

25 Vgl. Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 180 ff.
26 Vgl. Winkler: *Diskursökonomie*, S. 185 ff.
27 Ebd., S. 186.
28 Vgl. Link: *Versuch über den Normalismus*, 180 ff.

en zuschreibt, es sei jedoch selbst nicht als operativ geschlossen konzipiert. Vielmehr handele es sich um einen »flottierenden Kommunikationsmodus«, der von unterschiedlichen Funktionssystemen wie der Wirtschaft oder der Wissenschaft genutzt werden könne, um die Attraktivität des kommunikativen Anschlusses an das eigene System zu erhöhen. [29]

Das Populäre erzeuge somit den genannten Interdiskurs, indem es einerseits funktionale Differenzierung durch funktional unspezifische Diskursüberflutung bedrohe, andererseits dienen ihm die verwendeten rhetorischen und affektiven Mittel dazu, die Inklusionsleistungen von Funktionssystemen zu steigern. Dies betreffe nicht das Mediensystem allein. Vielmehr sei das Populäre als transversaler Mechanismus zu denken, der nicht einem einzigen Funktionssystem zugeordnet werden könne, sondern deren Grenzen immer schon überschreite. [30] Verbinde sich mit dem Populären systemisch nicht nur eine auf prinzipieller Offenheit beruhende, ›liberale‹ Inklusionsweise, sondern auch eine ›persuasiv‹ verstärkende, so verstärkt diese den Universalitätsanspruch des Systems, ohne die existierenden Selektionsformen seiner Zugänglichkeit aufzuheben:

> Das Populäre wirkt als ›Attraktor‹ für Kommunikation, indem es das System für die Generierung von neuen Kommunikationen interessant macht. Man denke hier etwa an Auftritte von Politikern in Talkshows, um Stimmen zu gewinnen; an Werbung, die neue Zahlungen im ökonomischen System generieren soll; an den Pop-Intellektuellen am Rande des Wissenschaftssystems und die Popularisierungsanstrengungen des Wissenschaftssystems etc. Solche Außendarstellungen weichen häufig von den intern verwendeten Identitätskonstruktionen und anspruchsvollen Reflexionstheorien ab. Sie zeichnet stets aus, daß diskursive Strategien angewandt werden, die das ›Volk‹ oder die ›Leute‹ zu einem imaginären Fluchtpunkt gerinnen lassen – zu einem Bild des Außen des Systems. [31]

29 Stähli, Urs: »Das Populäre in der Systemtheorie«. In: Burkart, Günter und Gunter Runkel (Hg.): *Luhmann und die Kulturtheorie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 169–188, hier S. 170.

30 Vgl. ders.: »Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie«. In: Udo Göttlich, Rainer Winter (Hg.): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies.* Köln: Herbert von Halem 2000, S. 321–336, hier S. 334 ff.

31 Ebd., S. 327.

Die populären Inklusionsweisen bewegen sich folglich am Rande funktionaler Differenzierung, indem sie den Universalitätsanspruch der einzelnen Systeme durch persuasiv überformte Inklusionsweisen steigern und dadurch gleichzeitig zur Unentscheidbarkeit der auf diese Weise ausgedehnten Systemgrenzen beitragen. Was Luhmann mit Links und Stählis Ansatz noch verbindet, ist die strikt funktionale Sicht, sind Interdiskurs, Entdifferenzierung und auch der Begriff des Populären in klarer Weise Funktionen, die wie die normalistischen Praktiken der Vermittlung und gesellschaftlichen Integration zugeordnet werden können.[32] Hartmut Winkler hat in diese Richtung argumentiert und die Entdifferenzierung als Kennzeichen des Normalismus zum Kennzeichen massenmedialer Realitätsproduktion erhoben. Dabei geht er mit Stähli davon aus, dass eine persuasiv verstärkende Inklusionsweise gesellschaftlicher Teilsysteme durch eine Irritation intern bestehender Identitätskonstruktionen erreicht wird.[33] Diese *Methode* populärer oder popkultureller Formate, Aufmerksamkeit durch Einbrüche im Bestehenden zu generieren, deckt sich in gewisser Weise wieder mit der massenmedialen Präferenz für das Sensationelle. Wenden sich Massenmedien doch häufig dem Spektakulären oder Sensationellen zu, das sich gerade durch seine Seltenheit am Rande der statistischen Normalität bewegt.[34] Auch Luhmann geht davon aus, dass die massenmediale Nachrichtenproduktion das Außergewöhnliche, d. h. *Normverstöße* bevorzugt. Diese Normverstöße werden gerade in Distanz zum Gewöhnlichen gesetzt, damit an ihnen der »Code der Moral, also der Unterschied von gutem und schlechtem bzw. bösem Handeln« vorgeführt wird:[35]

> In Talkshows wird ausgehandelt, was als ›normal‹ noch gerade akzeptiert werden kann, das Spiel mit Grenzen, Provokation und Übertreibung, provisorischer Normsetzung und ›symbolischer Strafe‹ scheint für die Medien ebenso kennzeichnend wie die Wiederkehr des Immergleichen, die unendlich-zyklische Bestätigung des Normalen zu sein.[36]

Die massenmedialen Inszenierungen des Sensationellen gehören folglich der Praxis der Normalismus an, insofern der Normverstoß wie auch die medialen Dauerdiskurse über Moral in toto der Technik der Wiederholung und wiederho-

32 Vgl. Winkler: *Diskursökonomie*, S. 186 ff.
33 Vgl. ebd. und vgl. Stähli: »Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie«, S. 329 ff.
34 Vgl. Bartz/Krause: »Einleitung: Spektakel der Normalisierung«, S. 9 ff.
35 Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 64.
36 Winkler: *Diskursökonomie*, S. 186.

lenden Bestätigung zuschlagbar scheinen. Laut Winkler gibt dieser Zusammenhang eine erste Antwort darauf, wie der Datenstrom der Mediensphäre nicht nur Informationsaufgaben erfüllt, sondern auch zur legitimierenden Instanz wird, indem durch die statistische Kumulation von Ereignissen moralische Zustimmung oder Ablehnung erzeugt wird. Wie genau es den Massenmedien als *Moralmacher* jedoch gelingen soll, ihre präsentierten normativen Gehalte und Formen zu Standards subjektiver Handlungspraktiken zu transformieren, kann jedoch mitnichten allein mit dem Hinweis auf eine mimetische Technik der Wiederholung erhellt werden. Wenn Massenmedien aber tatsächlich *Normalität produzieren* und diese Funktion im genannten Sinne einer gesellschaftlichen Selbststabilisierung relevant sein soll, muss doch gerade das Problem der Internalisierung medial präsentierter, nicht-normativer Bezugsgrößen mit in die medienwissenschaftlichen Überlegungen zum Normalismus einbezogen werden. Hingegen beschäftigen sich die vorgestellten Überlegungen seiner Anhänger nur mit den medialen Präsentationsformen normativer Gehalte und Standards, die wiederum lediglich Kriterien für *normales* Verhalten liefern sollen.

Wie lässt sich jedoch klären, ob die Theorie des Normalismus' einen *eigenständigen Modus sozialer Ordnung* in den Blick nimmt, wenn sie den Prozess der subjektiven Verinnerlichung von massenmedial präsentierter Normalität nicht eigens thematisieren kann? Die These wird hier sein, dass sie diesen Schritt nur unter Rückgriff auf die bereits bei Bourdieu angeklungenen normativen Implikationen tun kann, deren Mitwirken vom eigenen Erklärungsanspruch des Normalismus' eigentlich ausgeschlossen ist. Dessen normative Implikate lassen sich jedoch über bestimmte *moralphilosophische Positionen* inventarisieren, die es leisten könnten, die ambiguose Wirkung von Normativität im praktischen Vollzug des *Regelfolgens* überhaupt erst sichtbar zu machen:

> Regeln wirken nicht einfach, sondern sie wirken darüber hinaus als normative Gebilde gleichsam zweideutig: in ihrem Wirken ist immer schon mitgesetzt, dass die Person, auf die sie wirken *entweder* regelfolgend *oder* regelverletzend handeln *kann* – aber regelfolgend handeln *soll*.[37]

37 Strub, Christian: *Vom freien Umgang mit Gepflogenheiten. Eine Perspektive auf die Praktische Philosophie nach Wittgenstein*. Paderborn: Mentis 2005, S. 40.

Die Regel wird hier verstanden als ein nicht-materielles Gebilde, das unabhängig davon, wie Personen miteinander handeln, wirkt: Der Sinn einer Regel ist von der Person dadurch gewusst, dass sie ihn auf ihre spezifische Handlungssituation hin interpretiert und auf ihr eigenes Handeln oder das Handeln anderer überträgt und unter dieser Auslegung als regelfolgend bzw. -verletzend, d. h. als gut oder schlecht qualifiziert.[38] Diese moralphilosophische Position soll im Folgenden als *Regelinterpretationismus* bezeichnet werden. Zu ihrer Spezifik zählt, dass die Klärung, wie eine Handlung in einer Handlungssituation aufzufassen ist, von einer einzelnen Person vorgenommen wird. Hierin liegt eine augenscheinliche Gemeinsamkeit mit dem Normalismus, wenn er auf die Frage der Internalisierung von Normalität antworten müsste; die regelinterpretationistische Auffassung von der Praxis des Regelfolgens lässt sich mit der des Normalismus insofern in Analogie stellen, wie beide Praktiken den *privaten Standpunkt* der Interpretation akzentuieren; in der subjektiven Praxis der regelinterpretationistischen bzw. normalistischen Selbstadjustierung hat die Person eine Meinung dazu, wie eine Handlung oder ein Verhalten in einer Handlungssituation bzw. die mediale Präsentation normativer Gehalte und Standards zu qualifizieren sind. Die Interpretation und das Deuten sind damit gleichzeitig eine individuelle und keine gemeinschaftliche Handlung.[39] Wie der Privatheit des Regeldeutens seitens des Regelinterpretationismus eine Form subjektiver Autonomie als konstitutives Moment beigestellt wird, gilt dies nicht in gleicher Weise für normalistische Praktiken. Anhänger des Normalismus argumentieren vielmehr mit Subjektmodellen, die sich an Michel Foucaults machttheoretischer Genealogie des modernen Subjekts orientieren.[40] Verstanden als ein Zusammenspiel von historisch nacheinander entwickelten Technologien der Macht, deren Selbststeuerungskräfte Foucault von der Anonymität der Diskurse aus formuliert, fußt die gesellschaftliche Wirkmacht dieser Technologien zwar immer auf einem gewissen Maß an Freiheit und Freiwilligkeit der gesellschaftlichen Subjekte, Foucault hält die Bedeutung dieser Termini jedoch ambivalent: Er übernimmt die Idee Emil Durkheims, der zur Folge im Laufe des Modernisierungsprozesses sowohl die Individualisierung der Subjekte als auch ihre Vergesellschaftung zugenommen habe. Das anspruchsvolle Programm, neben den repressiven Auswirkungen einer netzwerkartig wuchernden Macht auch gerade die produktiven, subjekt-konstitutiven Effekte darzustellen, führt Foucaults Entwurf einer normalistischen Subjektivation zu einer paradoxen

38 Vgl. ebd., S. 41 ff.
39 Vgl. ebd., S. 43 f.
40 Vgl. Ellrich: »Normalität und Normativität«, S. 50 ff.

Mischung aus Souveränität und Selbstverlust. Aus ihr geht keine Genese individueller Souveränität hervor, die in einer flexiblen und freiwilligen Handhabung sozial erzeugter Daten kumuliert, sondern eine sein Spätwerk kennzeichnende Anverwandlung eines normativen Projektes, das mit der individualisierenden und ratgebenden Moral antiker Ethiken verbunden ist, die von Foucault den totalisierenden, gesetz- bzw. normgebenden Moraltypen des christlichen Mittelalters und der Moderne idealtypisch entgegengesetzt werden.[41] Mit seiner Hinwendung zur Suche nach einer »nachmodernen Lebenskunst« verabschiedet sich Foucaults Spätwerk aus der Fragestellung, wie der schwierige Spagat einer Genese individueller Souveränität des Subjekts aus einer flexiblen und freiwilligen Handhabung sozial erzeugter Daten einerseits und deren Behauptung gegen Ansprüche einer normalistischen Gesellschaft anderseits konzeptionell noch einholbar wäre.[42]

Übernimmt man diesen doppelten Anspruch an einen Subjekt-Begriff und blendet ihn zurück auf den moralphilosophischen Standpunkt des Regelinterpretationismus', so scheint dessen Erklärungspotenzial bereits insofern ausgeschöpft, wie er die Handhabung medial verbreiteter Sozialstatistiken allein der privaten Regeldeutung zuschreibt. Somit kann der Regelinterpretationismus beispielsweise nicht erklären, warum Personen, die den Gebrauch einer Regel erlernt haben, sich so sicher sind, was in Handlungssituationen, die nicht die Situationen sind, in denen die Regel gelernt wurde, getan werden muss und was nicht. Der Regelinterpretationismus beschreibt diese Situation als einen Zustand dauernder Unsicherheit.[43] Jedes Mal wenn sich Personen in einer Handlungssituation befinden, zieht diese ein mehr oder minder kompliziertes Prüfverfahren nach sich, das zu einem Resultat führen muss, wie jetzt zu handeln ist. Diesem Resultat ist jedoch nicht gleichzeitig die Gewissheit mitgegeben, dass der Vollzug der Handlung für die handelnde Person oder andere handelnde Personen in irgendeiner Weise schädlich ist. Auch wenn der Regelinterpretationismus klar voraussetzt, dass es Regeln gibt, die man sich selbst gibt und die nur das eigene Handeln ohne Rücksicht auf das Handeln anderer regeln sollen, so sind doch die meisten Regeln solche, die das Handeln mehrerer Personen aufeinander abstimmen, d. h. das Handeln einzelner Personen in Hinblick auf das Handeln anderer Personen regeln. Aber wie lässt sich dies aus der Perspektive des Regelinterpretationismus behaupten? Jede Deutung einer Regel ist nach dieser moralphilosophischen Position privat. Dies gilt auch für die Interpretation der Regel, die ihr vorausgegan-

41 Vgl. Foucault, Michel: *Die Sorge um sich.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 172 ff.
42 Vgl. Ellrich: »Normalität und Normativität«, S. 28 f.
43 Vgl. Strub: *Vom freien Umgang mit Gepflogenheiten*, S. 45 f.

gen ist und so ad infinitum. Die Regeldeutung kann somit in den Augen anderer Personen prinzipiell immer falsch oder fehlerhaft sein. Solange Personen in ihren Regeldeutungen übereinkommen, verläuft diese als soziale Praxis ohne Probleme, d. h. wenn Personen das, was sie in ihrem Alltag oft blitzartig als Routinehandeln tun, genau genug analysierten, dann würde, wenn sie sich unterhielten, herauskommen, dass die privaten Deutungen der Regeln, die einzelne Personen mit ihrem Handeln erzeugen, eben dieselben waren.[44] Andernfalls steht im Regelinterpretationismus private Deutung gegen private Deutung. Der Regelinterpretationismus konzentriert sich deshalb darauf zu klären, welche Durchsetzungsverfahren privater Regeldeutung existieren müssen, damit sich das Problem private Regeldeutung gegen private Regeldeutung gar nicht erst stellt. In diesen Durchsetzungsverfahren müssen alle Mitglieder einer sozialen Gruppe übereinkommen, wenn eine regelgeleitete soziale Praxis dieser Gruppe existieren soll. Aber auch dieses Übereinkommen kann nie garantiert werden, sodass sich auch hinsichtlich der Durchsetzungsverfahren das Problem private Regeldeutung gegen private Regeldeutung durchträgt und das Paradigma der Verunsicherung nochmals untermauert, welches den Regelinterpretationismus kennzeichnet. Die Prädominanz des privaten Standpunktes, das einseitige Abheben auf die Privatheit des Regeldeutens kann nicht plausibel vorführen, wie die soziale Praxis des Regeldeutens die Diskrepanz privater Regeldeutung in ihre eigne Routine in der Weise integriert, dass dieser nicht seltene Fall nicht zwangsläufig zum Zusammenbruch der gemeinsamen Praxis des Regeldeutens führen muss. Es scheint daher notwendig, eine zweite moralphilosophische Position mit in die Überlegung einzubeziehen, die regelgeleitetes Handeln stärker vom Modell des gemeinschaftlichen Handelns her entwirft. Der sogenannte *Regelbehaviorismus* stellt eine solche Position dar, die quasi das Gegenstück zum Regelinterpretationismus bildet. Dem Regelbehavourismus zur Folge ist eine Regel ein Gebilde, dass dadurch wirkt, dass andere Personen auf das Handeln einer Person reagieren: Vollziehen sie Sanktionen, war das Handeln der Person regelverletzend, vollziehen sie normale Handlungen, war das Handeln regelbefolgend. Regeln wirken hier also nur als ein spezifisches soziales Handeln.[45] Der Regelbehaviorismus hat folglich mit der Routiniertheit, mit der Regeln gedeutet werden und dem Fall, dass in der sozialen Praxis verschiedene Regeldeutungen aufeinanderprallen können, kein Problem. Die Routiniertheit entsteht einfach aus einem Lehrvorgang, der Erziehung zur Regelbefolgung und ihrer entsprechenden Sanktionierung bei Regelverstoß. Das

44 Vgl. ebd., S. 47 f.
45 Vgl. ebd., S. 40.

mögliche Aufeinanderprallen verschiedener Regeldeutungen ist für den Regelbehaviorismus somit lediglich ein Zeichen dafür, dass Erziehung oder Abrichtung als Lehrvorgang noch nicht abgeschlossen sind. Der Regelbehaviorismus muss mit einer solchen Auskunft jedoch immer schon voraussetzen, was der Kern der Bemühungen des Regelinterpretationismus' ist, nämlich dass immer schon allen klar ist, was regelfolgendes und was regelverletzendes Handeln ist. Hier muss er auf eine Autorität, z. B. den Lehrer zurückgreifen, der Handlungen entsprechend qualifiziert.

Solche Autoritäten, auf welche der Regelbehavourismus auch das Funktionieren des binären Codes moralischen Beurteilens zurückführt, schließen sich für den Normalismus schon von seinen Prämissen einer nicht-binären Codierung von Moral aus. Wird die argumentative Stärke des Normalismus' gerade darin vermutet, nicht die Existenz eines mittels Autoritäten internalisierbaren moralischen Regelwerkes, sondern eines übersichtlichen, handhabbaren Satzes von Bausteinen zur Eigen-Konstruktion eines moralischen Bezugs- und Handlungsfeldes einsichtig zu machen, so müssen diese Bausteine von der Flexibilität ihrer möglichen Anordnung als routinierte Gepflogenheiten verstanden werden, die Gepflogenheiten aller Personen, die in einer Gruppe leben, darstellen. Es sind jedoch gleichzeitig auch Geflogenheiten, die das regelgeleitete Handeln von einzelnen Personen oder Gruppen nicht dazu determinieren, ihnen notwendig und immer zu folgen: [46]

> Regelgeleitetes Handeln ist also zu denken als eine gemeinsame Praxis, die gerade nicht in der Weise funktioniert, dass alle auf ihren Part abgerichtet wurden, daß sie gar nicht anders können, und auch nicht in der Weise, daß alle immer neu für sich interpretieren müssten, wie sie ihren Part denn nun eigentlich verstehen müssen. [47]

Man kann den Anspruch an das Erklärungspotenzial des Normalismus' dann in Absetzung vom Regelinterpretationismus als auch vom Regelbehaviorismus ex negativo formulieren, denn letztlich tragen beide das gleiche Malus: Es gelingt ih-

46 Vgl., ebd. S. 55 f.
47 Ebd., S. 55.

nen nicht den privaten Standpunkt des Deutens einer Regel und den öffentlichen Standpunkt der in einer sozialen Gruppe etablierten Gepflogenheit so zu vermitteln, dass weder das eine noch das andere auf der Strecke bleibt: [48]

> Der Regelinterpretationismus privilegiert den ›privaten‹ Standpunkt insofern, als er den ›öffentlichen‹ Standpunkt immer nur als Resultat des »Übereinkommens« vieler privater Standpunkte begreifen kann, der Regelbehaviorismus privilegiert den ›öffentlichen‹ Standpunkt insofern, als der ›private‹ Standpunkt letztlich irrelevant ist, zu »Verwirrungen« führt und deshalb ausgemerzt werden muss. [49]

Wie alle Konzepte von Normativität kann auch der Normalismus, der erstere historisch ablösen will, nicht von dieser Problematik normativer Praktiken ausgeklammert werden, sondern muss sie vielmehr konzeptionell überwinden. Mit diesem theoretischen Anliegen steht er unter dem Begründungsanspruch zeigen zu müssen, dass das Übereinstimmen in die soziale Praxis der Regelfolgens nichts anders als das Aushalten der Spannung zwischen privatem und öffentlichem Standpunkt meint, deren permanentes Wechselspiel den Umstand begründet, das moralische Normen und Regeln kontingente Sachverhalte sind.

Dass sich die Kontingenz moralischer Normen darauf begründet, dass immer die Möglichkeit gegeben scheint, gegen Regeln und Normen zu handeln, ist jedoch nicht allein eine Erfahrung, die Individuen im Laufe ihrer Moralentwicklung machen, sondern zugleich ein kulturhistorisches Phänomen über sich hinauswachsender Mediengesellschaften. Eine wohlverstandene *Medienkompetenz* kann dem Rechnung tragen, wenn sie die instrumentelle Dimension des Handelns ebenso umfasst wie die Dimension der subjektiven Reflexion über Sinn und Zweck von Medieninhalten:

Wie schon Karl Marx zu recht bemerkt hat, erfüllt sich der Sinn des Produktes erst in der Verwendung, und wenn es daran ›mannigfache Gebrauchsweisen […] zu entdecken‹ gibt, trifft die Verantwortung den, der die ungeplante Verwendungsmöglichkeit entdeckt und nutzt. [50]

48 Vgl. ebd., S. 64 ff.
49 Ebd., S. 65.
50 Rophol, Günter: *Ethik und Technikbewertung.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 92.

Julia Zons & Hendrik Ziezold

Visualisierung des Aktiven

Beschreiben. Informieren. Anweisen. Annotieren. Interagieren.

Zusammenfassung: Operative Bilder sind Bilder, die Operationen ausüben und an denen Operationen ausgeübt werden können. Die Operativität zweier ganz unterschiedlicher Diagrammtypen, Patentzeichnungen und computerimplementierter Karten, wird analysiert. Dabei stellt sich heraus, dass sich abstrakte Begriffe finden lassen, die die gemeinsamen funktionalen Aspekte dieser sonst stark unterschiedlichen Bilder beschreiben. Auf dieser Basis schlagen wir ein Zweck-Ziel-Modell für operative Bilder vor.

Für welche Ausschnitte entscheide ich mich, wenn ich eine Karte oder einen Telegrafenapparat zeichne, wie wird selektiert, vergrößert, hervorgehoben? Wie kann man die Qualität einer solchen Darstellung beurteilen, was wird visualisiert? Viele Forschungsansätze versuchen, für Visualisierung im Allgemeinen Kriterien zu definieren. So nennen Schumann und Müller zum Beispiel Expressivität, Effektivität und Angemessenheit als Qualitätskriterien von Visualisierungen [1] und mit Edvard Tufte lassen sich ähnliche Schwierigkeiten ausmachen:

> Das Problem besteht darin, große Mengen an Informationen auf eine Weise zu präsentieren, die kompakt, akkurat, für den Zweck angemessen und leicht verständlich ist. Im Besonderen besteht es darin, Ursache und Wirkung aufzuzeigen, sich zu vergewissern, dass die richtigen Vergleiche getroffen werden, um die erwünschten (validen) Ziele zu erreichen. [2]

1 Schumann, Heidrun und Wolfgang Müller: *Visualisierung. Grundlagen und allgemeine Methoden*. Berlin, Heidelberg: Springer 2000, S. 5–13.

2 Meiert, Jens: *Bilder und Webdesign nach Edward Tuftes Prinzipien* (http://meiert.com/de/publications/translations/washington.edu/tufte/ [31.12.2007]).

Zweck und Ziel scheinen Schlüsselbegriffe von Bildern zu sein. Wir wollen diesen Begriffen auf den Grund gehen und mit ihrer Hilfe die Funktion und Wirkung unterschiedlicher Bilder diskutieren. Bei einer Vielzahl von Bildern lassen sich Zweck und Ziel kaum auseinanderhalten, doch bei den so genannten operativen Bildern bietet es sich an, zwischen Zweck und Ziel zu unterscheiden. Ein jedes operatives Bild verstehen wir als Visualisierung einer oder diverser Aktivitäten. Das Ziel besteht hier aus einer Operation, einer Handlung.

Operative Bilder sind solche Bilder, die Operationen ausüben und an denen Operationen ausgeübt werden können. Sie gehören den »nützlichen Bildern« (Gottfried Boehm), den »Gebrauchsbildern« (Stefan Majetschak) an.[3] Erhard Schüttpelz schlägt folgende Definition von operativen Bildern vor:

> Es geht um einen operativen Bildgebrauch, und ›operativ‹ soll hier heissen [sic]: es gibt eine Wechselwirkung zwischen den Operationen, die man am Bild ausübt – zeichnen, nachzeichnen, abstreichen –; und den Operationen, die man durch das Bild, mithilfe des Bilds, in Gang setzt.[4]

Die Doppelung »operativ« und »-gebrauch« verstärkt den aktiven Charakter.

Wir möchten zwei ganz unterschiedliche Beispiele, ein historisches und ein aktuelles, auf ihren operativen Charakter hin testen. Dazu betrachten wir eine Maschinenzeichnung eines Bildtelegrafen aus dem Jahr 1863 einerseits und computerimplementierte Karten andererseits. Mit den beobachteten operativen Aspekten unserer Beispiele schlagen wir ein Strukturmodell für operative Bilder vor (das seinerseits ein operatives Bild ist).

Wir konkretisieren zunächst unser Verständnis des Begriffs ›operativ‹. Dazu schlagen wir vor, einige operative Aspekte zu unterscheiden, die wir bei der Analyse von Patentzeichnungen und Visualisierungen von Navigationsinformationen beobachtet haben. Die beobachteten Aspekte, Sie haben es schon in der Unterschrift der Überschrift gelesen, umfassen: Beschreiben, Informieren, Anweisen, Interagieren, Annotieren.

3 Vgl. Krämer, Sybille: »Operative Bildlichkeit. Von der ›Grammatologie‹ zu einer ›Diagrammatologie‹? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹«. In: Martina Heßler, Dieter Mersch (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft.* Bielefeld: Transcript 2009, S. 94–122, hier S. 94.

4 Schüttpelz, Erhard: »Ein absoluter Begriff. Zur Genealogie und Karriere des Netzwerkkonzepts«. In: Kaufmann, Stefan (Hg.): *Vernetzte Steuerung. Soziale Prozesse im Zeitalter technischer Netzwerke.* Zürich: Chronos 2007, S. 25–46, hier S. 36.

Unter Berücksichtigung einer möglichen Differenzierung zwischen Zweck und Ziel eines Bildes möchten wir die einzelnen Begriffe grafisch zuordnen. Kaum ein Bild wird all diese Aspekte gleichberechtigt beinhalten, sondern sie in unterschiedlicher Weise kombinieren. Später werden wir durch Einordnung unserer Arbeitsbeispiele erläutern, wie die einzelnen Aspekte konkret kombiniert wurden.

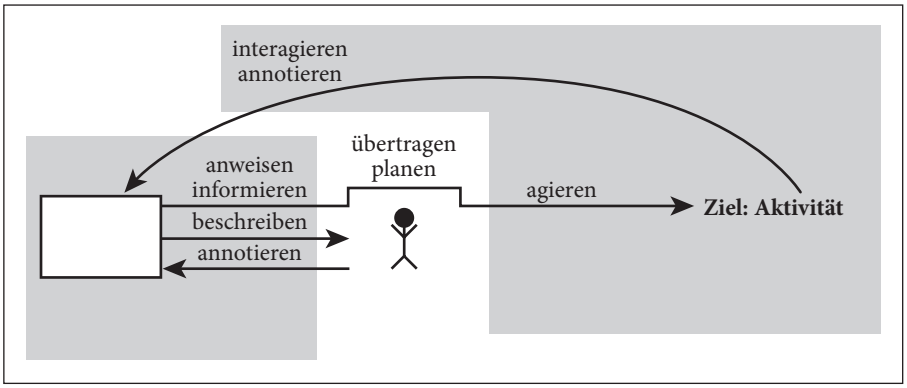


Abb. 1: Zweck und Ziel von Bildern (Zons/Ziezold).

Der äußere graue Kasten symbolisiert ein operatives Bild und der innere weiße Kasten alle Bilder. Der linke Kasten des Modells stellt dabei den Zweck eines Bildes dar. Die beschrifteten Pfeile zwischen dem Betrachter und den Kästen zeigen die (grammatikalischen) Subjekt-Objekt-Beziehungen. Wir verstehen Informieren, Anweisen und Beschreiben als den Zweck eines Bildes. Während das Bild den Betrachter informiert, anweist bzw. ihm Inhalte erzählt – also ihren Zweck erfüllt, kann der Betrachter das Bild annotieren und mit ihm interagieren. Besteht der Zweck eines Bildes in der Vermittlung von Inhalten, ist dieser – wir nennen ihn Selbst-Zweck – zugleich das intendierte Ziel. Dies nennen wir Beschreiben. Beschreibende Inhalte sind solche Inhalte, die unabhängig von einer auszuführenden Aktivität vermittelt werden sollen.

Wir möchten uns jedoch auf das aktive Moment konzentrieren, und beschäftigen uns daher ausführlicher mit unserem Verständnis der Aspekte Informieren und Anweisen. Ein Bild erfüllt den Zweck des Informierens mit dem Ziel einer Aktivität, die der Betrachter selbst auf Basis der verarbeiteten Information plant und ausführt. Beim Informieren werden dem Betrachter also Informationen an-

geboten, die er für die Planung einer Aktivität verarbeiten soll. Ein Bild kann Aktivität auch direkt adressieren, indem sie diese anweist. Die Anweisung soll schlicht befolgt werden. Ein Bild erfüllt den Zweck des Anweisens mit dem Ziel einer konkreten, bereits geplanten Aktivität. Enthält das Bild solche Anweisungen, ist bereits die Idee einer konkreten Aktivität eingegangen und das Auswählen von Informationen und das Planen der Aktivität durch den Betrachter wird überflüssig. Informieren, Anweisen und Beschreiben ist das, was das Bild selbst leistet. Durch den Zweck Informieren und Anweisen, beeinflusst das Bild den Betrachter. Der Betrachter kann wiederum durch Operationen wie Annotieren und Interagieren das Bild beeinflussen. Durch Veränderung des Bildes verändern sich die Operationen Informieren, Anweisen und Beschreiben und damit auch die Rezeption durch den Betrachter. Annotation kann durch den Autor selbst oder nachträglich durch einen beliebigen Betrachter erfolgen. Besonders mächtig wird der Interaktionsaspekt bei computerimplementierten Visualisierungen.

Die Informationen werden verarbeitet und der Betrachter plant eine Aktivität, die sich auf das Bild selbst bezieht. Dieses geänderte Bild beeinflusst wiederum die folgenden Aktivitäten der Betrachter. Interaktionstechniken sind beispielsweise das Vergrößern bzw. Verkleinern, das Bestimmen eines Ausschnitts oder das Annotieren von Inhalten, die aus verarbeiteten Informationen abgeleitet wurden. Im Folgenden möchten wir unser Modell an den Beispielen dynamische Kartenanwendung und Patentzeichnung testen.

1. Beschreiben

Beschreibende Inhalte sind solche Inhalte, die unabhängig von einem Bezug zur realen Welt oder einer auszuführenden Aufgabe vermittelt werden sollen.

Betrachten wir zunächst das Beispiel der Stadtplan- bzw. Kartennavigation. Handelsübliche Stadtpläne und auch Kartenanwendungen im Internet stellen Orte und Beziehungen zwischen diesen Orten dar. Wir sagen eine Karte beschreibt, wenn Zweck und Ziel darin bestehen, dem Betrachter Wissen zu vermitteln. Hingegen informiert eine Karte, wenn neben ihrem Zweck, Wissen zu vermitteln, das Ziel verfolgt wird, Aktivität zu erzeugen. Dient eine Karte also als Werkzeug für eine Navigationshandlung, betrachten wir dieses Vermitteln von Inhalten als Informieren; wird die Karte hingegen nicht für eine Navigationshandlung genutzt und der Zweck der Karte besteht nur darin, dass sich der Betrachter von einer Stadt ›ein Bild machen‹ soll, so ist die Aufgabe der Karte das Beschreiben von Orten und Ortsrelationen.

Why draw pictures of machines lautet der Titel eines Aufsatzes von Marcus Popplow. Popplow fragt sich, für wen Maschinenzeichnungen gemacht werden und geht von folgenden Nutzungsräumen aus:[5] **(1)** öffentliches Publikum; **(2)** Nachbau (in Manufaktur); **(3)** Archiv des Ingenieurs.[6] Behalten wir diese Nutzungsräume im Kopf.

Natürlich sind auch Patentzeichnungen Gebrauchsbilder, dennoch erfordern sie ein spezifisches Wissen beim Betrachter. Ein Bild *von* etwas soll vermittelt werden, in unserem Fall wird ein Telegrafenapparat dar- und vorgestellt.

In dieses Vorstellen fließen sowohl Beschreibungs- als auch Informationskomponenten ein. Einerseits soll sich der Betrachter – also möglicherweise ein öffentliches Publikum – ein Bild von dem Apparat machen, andererseits soll das Diagramm (zusammen mit dem Text) die Möglichkeit einer Aktivität, sprich des Nachbaus, bieten. Daher tritt bei Patentzeichnungen der Informationsaspekt in den Vordergrund. Dennoch existieren rein deskriptive Elemente, die keiner Pragmatik folgen. Die Zeichnung kann auf unterschiedliche Weise gelesen werden. Folgen wir Sybille Krämer, so haben operative Bilder immer eine »Syntaktizität, welche eine Grammatikalität wie auch die Lesbarkeit einschließt.«[7] Sie geht von einer Notwendigkeit aus, solche Bilder zu lesen: »Operative Bilder werden nicht nur angeschaut, sondern können – und müssen – gelesen werden.«[8] Wenn wir also zwischen Beschreiben und Informieren unterscheiden so heißt das, dass eine Patentzeichnung nicht nur dem Nachbau dient, sondern uns auch narratologisch dienlich ist, sie erzählt uns etwas über die Zeit, aus der sie stammt, sie ist historisches Dokument. Sie ist diskursiv, lässt sich in eine Zeitnorm einordnen und ist außerdem unter ästhetischen Gesichtspunkten interessant. Die Zeichnung des Patents No. 31,563 zeigt einen *Telegraphic Apparatus* und ist auf den 3. Februar 1863 datiert. Der Apparat ist zwar schematisiert dargestellt, dennoch weist er Bezüge zur realen Welt auf, denn die Schematisierung ist nicht sehr komplex. Der Betrachter kann sich vorstellen, wie der Apparat aussieht. So ist in Bildern immer herrschende Ideologie vorhanden. Bilder sind Machtinstrumente, sie üben Macht aus, können Macht festigen oder schwächen. Außerdem werden sie zu Werbezwecken verwendet. Das beschreibende Moment der Patentzeichnung tritt dann

5 Popplow behandelt Maschinenzeichnungen im 16. Jahrhundert, dennoch haben einige seiner Überlegungen auch für Maschinenzeichnungen aus dem 19. Jahrhundert Gültigkeit.

6 Vgl.: Popplow, Marcus: »Why draw pictures of machines? The social contexts of early modern machine drawings«. In: Wolfgang Lefèvre (Hg.): *Picturing Machines 1400–1700.* Cambridge (MA): MIT Press 2004, S. 19–48, hier S. 19.

7 Krämer: »Operative Bildlichkeit«, S. 98.

8 Ebd., S. 101.

zutage, wenn eine Stilanalyse vorgenommen wird, das Bild also hinsichtlich seiner Machart, seiner ästhetischen Form, seiner Anordnung usw. gelesen wird. So kann eine Maschinenzeichnung z. B. auf folgende Punkte hin untersucht werden: Material, Größenangaben, Stich, Zeichnung, Reduktion, Vergrößerung, Schematisierung, dabei wird freilich nicht nur die Zeichnung selbst betrachtet, sondern auch ihre Materialität (Papier, Tinte, Stich etc.). Schauen wir uns das Diagramm genauer an, lesen wir die Zeichnung:

Die gesamte Patentzeichnung ist folgendermaßen aufgebaut: Fig. 1 und Fig. 2, die nahezu gesamte linke Bildhälfte einnehmend, zeigen den Apparat samt Uhrwerk mit kleinem Pendel, das für die Synchronisation des langen Pendels im Apparat zuständig ist, sowie eine Schreiber-, respektive Empfängerfläche, die aus einer gebogenen Metall- oder Kupferplatte, auf die das Papier gespannt wird, sowie einem Stift, besteht. Da der sendende und der empfangende Apparat identisch konstruiert sind, sollte diese Zeichnung für beide Apparate genügen. Doch was macht der Erfinder, der italienische Priester und Physiker Abbé Giovanni Caselli? Er bringt einen zweiten Apparat, der jedoch nur die Oberseite zeigt, zu Papier und stellt diesen neben den ersten. Die Zeichnungen unterscheiden sich kaum, auch die Annotationen sind gleich.

Eine technisch recht aufwendige Konstruktion mit mehreren Zahnrädern, die allein durch die Zeichnung nicht verständlich ist, wird nicht vergrößert gezeigt. Die Zeichnungen sind also sowohl redundant als auch unterkomplex. Wie beschreibt also die Zeichnungen, was erzählt sie? Wozu die Redundanzen? Sind sie bloßer Zusatz zu den Patentschriften und wie stehen sie im Patentdiskurs? Wir meinen, sie fungieren schlicht als Argument. Die Wiederholung des gleichen ist reine Bildrhetorik, didaktisches Mittel der Explikation (da redundant).

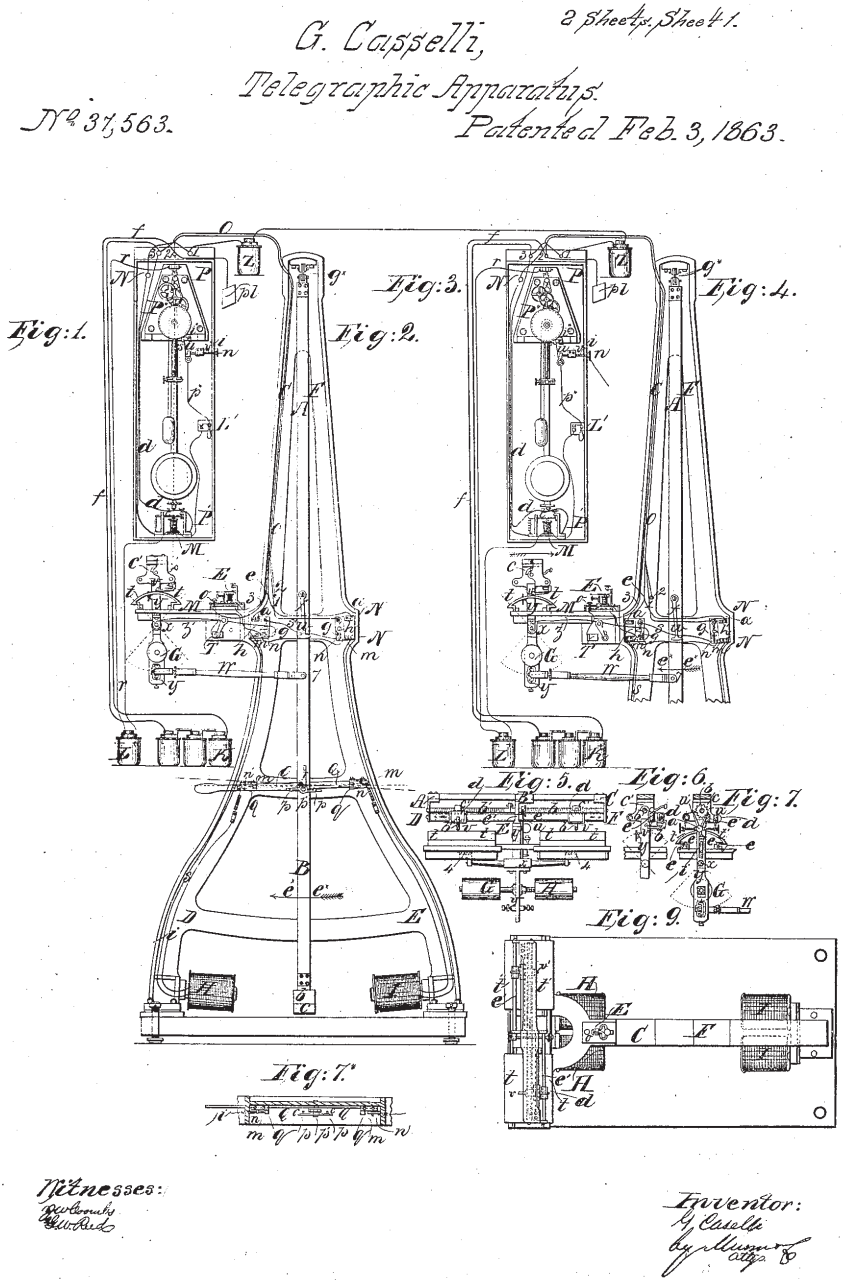


Abb. 2: G. Casellis *Telegraphic Apparatus*. Amerikanisches Patent 1863.[9]

9 Giovanni Caselli: Improvement in Telegraphic Aparatus. Specification forming part of letters patent No. 37,563. February 3, 1863, S. 3.

2. Informieren

Konzentrieren wir uns noch einmal auf die oben angesprochene Eigenschaft von Karten und betrachten sie als eine Darstellung von Ortsrelationen, die es dem Betrachter ermöglicht, die für eine Aufgabe bzw. Fragestellung relevanten Informationen auszulesen. Ein Kartenbetrachter sucht beispielsweise für die Aufgabe der Navigation als Fußgänger einen Weg zwischen zwei Orten. Ist dieser Weg ermittelt, führt er seine Aktivität aus, diesen Weg in der realen Welt zu verfolgen. Die zur Hilfe genommene Karte muss die benötigten Informationen wie Entfernungen und Wegverbindungen zwischen den abgebildeten Orten enthalten. Diese Informationen nennen wir Navigationsinformationen.

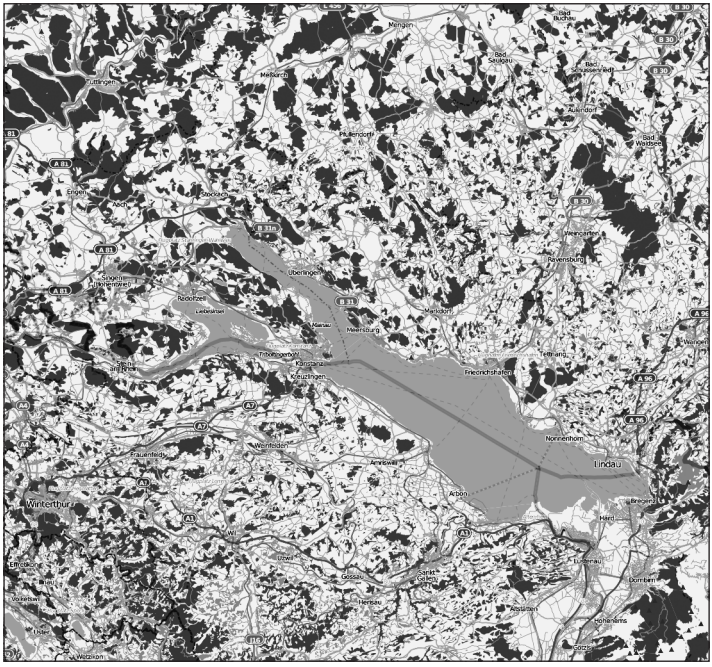


Abb. 3: *openstreetmap* (Konstanz. 31.12.2007).

Indem der Betrachter die relevanten Navigationsinformationen aus der Karte ausliest, miteinander verknüpft und so einen Weg von Ort A nach Ort B plant, kann er sich die Frage nach einem Weg selbst beantworten. Besonders geeignet für die Aufgabe der Fußgängernavigation sind geografisch korrekte Kartendarstellungen, da sie die benötigten Navigationsinformationen enthalten. Beispiele für solche viel verwendeten geografisch korrekten Internetkartenanwendungen sind *googlemaps* oder *openstreetmap*. Die Suche nach einem Weg ist wohl ein wesentliches Anwendungsszenario für eine Karte.

Außer den Navigationsinformationen können aber noch andere Informationen ausgelesen werden, jedoch dienen diese Informationen meist indirekt auch einer intendierten Navigationsanwendung. So werden unterschiedliche Typen von Wegen (Gassen, Landstraßen, Autobahnen) auf der Karte üblicherweise durch unterschiedliche Farbgebung und Wegbreite gekennzeichnet. Oder dem Betrachter werden durch die Annotation (Einzeichnen) von Symbolen für sogenannte Points-of-Interest (POI) Informationen über potenzielle Ziele angeboten. Klassische Points-of-Interest für Touristen wären beispielsweise Restaurants oder Hotels.

Der Informationsaspekt von Karte kann für die Aufgabe der Fußgängernavigation folgendermaßen zusammengefasst werden: Mit dem Informieren des Fußgängers über die für seine Aufgabe benötigten Inhalte (Navigationsinformationen) wird der Zweck der Karte erfüllt. Dadurch wird der Fußgänger über seine Handlungsmöglichkeiten informiert und bei der Wegplanung unterstützt. Das letztlich intendierte Ziel der Karte ist hier offensichtlich eine Aktivität, nämlich die Navigation des Fußgängers im Straßennetz.

Versuchen wir zudem, den Informationsaspekt von Bildern anhand der Patentzeichnung aus dem Jahr 1863 zu verdeutlichen. Diese Darstellung informiert über die mögliche Aktivität des Apparates. Wäre dies das einzig verfolgte Ziel des Bildes, würde es sich nach unserer Definition um Beschreiben (als Selbst-Zweck) handeln. Ein Ziel der Patentzeichnung jedoch ist die Möglichkeit des Nachbaus des dargestellten Apparates. Eine scharfe Trennung zwischen Beschreiben und Informieren ist daher, wie schon angemerkt, schwierig.

Das amerikanische Patent von 1863 von Giovanni Caselli, welches in französischer Sprache und mit ähnlicher Skizze schon ein Jahr früher im INPI, dem Pariser Patentamt, eingereicht wurde, zeigt, wir haben es schon erwähnt, einen *Telegraphic Apparatus* (siehe Abb. 2).

Es handelt sich um einen Bildtelegrafen, der durch synchronisierte Pendelbewegungen an zwei verschiedenen Apparaten Bilder versenden soll. Allerdings entsprechen die Zeichnungen nicht dem ingenieurswissenschaftlichen Ideal, alle Bauteile grafisch so darzustellen, dass alle notwendigen Informationen für die Herstellung des Produkts aufgezeigt sind.[10] Vielmehr propagiert Caselli mit seinen Zeichnungen ein Verfahren, dem er besondere Relevanz zuschreibt: der Bewegung eines Pendels. Das aktive Moment scheint Hauptgedanke beider Zeichnungen zu sein.

Es zeigt sich in der schematischen Darstellung, wie Caselli die Dinge, die er vorstellt, interpretiert wissen möchte. Seine Bildwelt korrespondiert, wie schon erwähnt, mit den Kulturnormen seiner Zeit: Ein Pendel wird zur Synchronisation zweier Apparate verwendet.Es soll auf den ersten Blick sichtbar gemacht werden, dass die jeweiligen Apparate funktionieren, dass sie anwendbar sind.

Wozu also die schon erwähnte Doppelung der Zeichnung, die besonders verwundert, wenn man sich die winzigen Detailansichten doch recht wichtiger Bestandteile des Telegrafen anschaut? Es scheint dem Erfinder um die Veranschaulichung der Funktionalität zu gehen, er zeigt – und verbindet diese auch miteinander, ein sendendes und ein empfangendes Gerät – dies geht allerdings nur aus der Patentschrift, nicht aus der Zeichnung hervor – um klarzumachen, dass der Apparat funktioniert. Dazu nutzt er zudem Pfeile, die die Bewegungsrichtung des Pendels und der Schreiber-/Empfängerfläche repräsentieren. In der früheren Zeichnung von 1859 wird das aktive Moment noch stärker hervorgehoben, indem Caselli einen einzigen Apparat gleich zwei Mal vollständig abbildet, mal mit dem Pendel auf der linken, mal auf der rechten Seite. Der Apparat ist nie gebaut worden. Hier geht es noch viel mehr um die Materialisierung einer Idee, er will zeigen, dass sich das Pendel bewegen lässt. Ein zweiter Apparat ist nicht abgebildet. Auch hier sind Richtungspfeile eingefügt, die jedoch wenig Sinn ergeben, denn sie zeigen zwar auf der einen Zeichnung in die linke Richtung, auf der anderen in die rechte, doch findet man in Fig. 2 zwei weitere Pfeile übereinander, von denen der obere nach links, der untere nach rechts zeigt. Wozu diese zusätzliche Annotation, die schlicht zeigen soll, dass sich das Gestänge, welches das Pendel bewegt, hin- und herbewegen lässt, obwohl die Hin- und Herbewegung ausreichend durch die Darstellung des Apparates in Fig. 1 und 2 dargestellt ist. Sie dokumentiert zwei Zustände, die Bewegung darstellen sollen. Die Patentzeichnungen und deren Reproduktionen weisen die Handschrift des Erfinders auf und unterliegen einem Interesse: der Anerkennung des Patents.

10 Vgl. Hoischen, Hans und Wilifried Hesser (Hg.): *Technisches Zeichnen.* Berlin: Scriptor 2005, S. 14.

3. Anweisen

Wie bereits ausgeführt, kann eine Karte den Betrachter über Handlungsmöglichkeiten informieren (Navigationsinformationen). Der Betrachter plant seine Aktivität zunächst auf Grundlage dieser Informationen und wird schließlich selbst aktiv, indem er die geplante Aktion ausführt. Der Schritt der Informationsverarbeitung mit anschließender Aktionsplanung wird abgekürzt, wenn eine bereits abgeleitete Aktion in die

Kartenerstellung einfließt und das Bild auch die Aufgabe der Aktionsanweisung übernimmt. Für die Fußgängernavigation enthält die Karte dann nicht mehr nur die zuvor genannten Navigationsinformationen, die dem Betrachter seine Handlungsmöglichkeiten aufzeigen, sondern sie beinhaltet Navigationsanweisungen, die die Navigation des Betrachters direkt steuern sollen. Beispielsweise dient eine in eine Karte eingezeichnete Route als Visualisierung solcher Navigationsanweisungen.

Dynamische Karten, die sich beispielsweise ortssensitiv verändern, kommen auf mobilen Navigationsgeräten, wie Handys oder PDAs, zum Einsatz. Der integrierte Computer übernimmt die Planung einer Route. Die Darstellung der Karte inklusive Route auf dem mobilen Endgerät hat den Vorteil, dass sie sich zu einem bestimmten Zeitpunkt auf eine einzelne Navigationsanweisung konzentriert. Zu einem bestimmten Zeitpunkt wird auf ihnen eine Karte dargestellt, auf der der aktuelle Standort verzeichnet wird und der Kartenausschnitt dementsprechend angepasst wird. Die jeweils nächste zu fällende Navigationsentscheidung ist durch die eingezeichnete anweisende Route zu jedem Zeitpunkt klar auslesbar. Dieses Auslesen erfolgt letztlich sequenziell und die angewiesene Aktivität wird Schritt für Schritt ausgeführt.

Welche Bedeutung kommt der Lesereihenfolge in einer technischen Zeichnung zu? Sybille Krämer geht zwar von einer »simultane[n] Präsenz« des Sehens aus, die einem »zeitlichen Nacheinander« [11] des Ohres oder der tastenden Hand entgegensteht, dennoch lesen und betrachten *wir* gewöhnlich Texte und Bilder von links nach rechts und von oben nach unten, vor allem dann, wenn Annotationen dem Bild beigefügt sind. Und auch Krämer geht – vor allem dann, wenn operative Bilder betrachtet werden – von einer »Gerichtetheit« des Blicks aus, »fundiert in der Zweidimensionalität.« [12]

11 Krämer: »Operative Bildlichkeit«, S. 98.
12 Ebd., S. 99.

Die Patentzeichnung findet sich im amerikanischen Patent vor der Patentschrift, in den französischen Patenten dahinter. Wie sind die verschiedenen Zeichnungen in der Zeichnung angeordnet? Was nehmen wir wahr? In welcher Reihenfolge, nach welchem Ablauf? Folgt die Zeichnung den Patentnormen? Und gibt es die überhaupt? Die annotierten Nummerierungen freilich geben uns, wie gesagt, eine Lesereihenfolge vor. Sie weisen uns an, welches Bild wir wann betrachten. Zunächst könnte man davon ausgehen, dass Fig. 1 den Apparat in seiner Gänze zeigt.

Im schon erwähnten französischen Patent von 1859 trifft dies auch zu, doch in den 1862er und 1863er Patenten zeigt Fig. 1 schlicht das Uhrwerk, das sich links oben befindet.

Die Zeichnungen sind hier linear – in ›gewohnter‹ Lesereihenfolge nummeriert – von links oben nach rechts unten. Das Bild ordnet sich hier der Konvention eines Textes unter. Bei beiden Patenten stimmt die Reihenfolge nicht mit der im zugehörigen Text überein. Sie scheint willkürlich gewählt zu sein.

Wen aber soll eine solche Zeichnung eigentlich anweisen? Und wozu anweisen? Ist eine Patentzeichnung eine Konstruktionsanleitung ähnlich der Bauanleitung eines Billy-Regals? Nehmen wir an, dass eine Regelung zur Patentanmeldung postuliert, dass eine Erfindung so dargestellt werden muss, dass ein Fachmann sie ausführen kann und überlegen uns, was die Zeichnung (laut Text!) eben diesem Fachmann vorgibt.[13] Sie gibt ihm (laut Text!) ein Bild des gesamten Senderapparates und des unten abgeschnittenen Empfängers samt Verkabelung, außerdem Detailansichten der Schreiber- bzw. Empfängerflächen, eine Seitenansicht (die in beiden Patentzeichnungen fehlt) sowie einen Grundriss (der in der französischen Zeichnung fehlt).

Ob diese Bilder in den Wirren irgendwelcher Kopieverfahren der Patentämter verschwunden sind; wir wissen es nicht. Dennoch zeigt Caselli Detailansichten. Der Betrachter wird dadurch angewiesen, welchen Bauteilen er besondere Beachtung schenken soll. Anweisungen zur Lesereihenfolge sind durch die Annotationen gegeben, eine Lokalisierung der Bauteile und Arbeitsschritte liefert die Zeichnung.

Bisher haben wir gezeigt, welchen Zweck ein Bild erfüllen kann. Außerdem wurde deutlich, dass oftmals Aktivität das Ziel eines Bildes ist. Durch Abgrenzung der Aspekte Beschreiben, Informieren und Anweisen haben wir verschie-

13 Vgl.: »(1) Das Patent wird widerrufen (§61), wenn sich ergibt, daß [...] das Patent die Erfindung nicht so deutlich und vollständig offenbart, daß ein Fachmann sie ausführen kann.« (Bundesministerium der Justiz, Patentgesetz, §21 (1) Nr. 2 PatG. 12).

dene Einflussmöglichkeiten eines Bildes auf den Betrachter näher untersucht. Im Folgenden werden wir uns mit der Einflussnahme des Betrachters auf ein Bild befassen. Dies gipfelt in Interaktion, der zyklischen Einflussnahme von Bild und Betrachter.

4. Annotieren

Eine Möglichkeit der Kartenannotation ist das Einzeichnen eines geplanten Weges. Die annotierte Karte weist dann einen Fußgänger an, welche Aktivitäten (Navigationsschritte) auszuführen sind, um ein konkretes Ziel zu erreichen.

Die Möglichkeit der Annotation ist aber auch gerade für Internetkartenanwendungen wie *googlemaps* interessant. So erstellen viele Betrachter auf den sogenannten *mymaps* von *googlemaps* ihre eigenen thematischen Karten, indem sie Informationen zu Orten annotieren. Die Annotation von Bildern ist mittlerweile eine gängige *Web2.0*-Anwendung geworden. Internetanwendungen wie *mymaps*, *flickr* und *googleearth* sind nur einige Beispiele, die das Annotieren von Bildern bzw. zusätzlichen Informationen unterstützen. Solche Annotationen ergänzen die Karte um zusätzliche Inhalte, die den Zweck erfüllen können, Inhalte schlicht wiederzugeben (zu beschreiben) oder das Planen einer Aktivität durch zusätzliche Informationen zu unterstützen.

Weitere Anwendungen adressieren beispielsweise die Annotation von Nachrichten und es ist zu beobachten, dass gerade die Informationsflut im Internet zunehmend durch das Medium Karte organisiert und bewältigt werden soll. Kartenannotation muss also nicht nur den Zweck erfüllen, einen Betrachter zu informieren, etwas zu beschreiben, bzw. ihn anzuweisen, sondern kann durch die Annotation von Bildern schlicht auch als Bilder-Verwaltungstool dienen. Zusammen mit der Verortung der Bilder

auf einer Zeitachse bringt die Karte das altbekannte Sprichwort ›Alles hat seinen Ort und seine Zeit‹ endlich zur Anwendung.

> Definiert man im Anschluss an Hans-Jörg Rheinberger Visualisierung als Einsatz graphisch-bildlicher Mittel im Unterschied zu numerischen, verbalen und symbolischen Darstellungsformen, so wird deutlich, dass [...] zwischen ›Bild‹ und ›Schrift‹ fließende Übergänge bestehen. [14]

14 Heintz, Bettina und Jörg Huber: »Der verführerische Blick. Formen und Folgen wissenschaftlicher Visualisierungsstrategien«. In: Dies. (Hg.): *Mit dem Auge denken. Strategien zur Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten.* Zürich: Voldemeer 2001, S. 9–43, hier S. 13.

Eine klare Trennung von Schrift (Patentschrift, in der ja vor allem auf Annotationen verwiesen wird) und Bild (Patentzeichnung, die ja ihrerseits Schrift enthält), ist also unmöglich – und eine Patentschrift und -zeichnung sind ja auch nicht unabhängig voneinander gedacht. Wir möchten versuchen, die Schrift im Bild, die Annotationen *in* der Patentzeichnung, unter die Lupe zu nehmen. Dazu gehören neben Buchstaben und Beschriftungen auch Symbole wie z. B. Pfeile.

In einer Patentzeichnung sehen wir nun also, dass – erstens – zunächst einmal das Bild selbst annotiert ist. Bei den ersten Versuchen, die Zeichnung des 1863er Patents zu verstehen, haben wir die Buchstaben, Ziffern und Symbole mit Namen versehen, wie sie sich aus dem Text ergeben. Eine 4-seitige Liste entstand, wobei zunächst auffiel, dass einige Buchstaben doppelt belegt waren. So ist ›M‹ beispielsweise sowohl ein Magnet als auch eine Halterung, ›b‹ Schraube und Hebel, ›p‹ Drehachse und Holzkasten. Es müssen also die einzelnen Buchstaben auch den einzelnen Figuren zugeordnet werden.

Ob diese Doppelverwendung auf den Mangel an weiteren Buchstaben zurückzuführen ist, ist unwahrscheinlich, denn Caselli arbeitet mit Klein- und Großbuchstaben sowie mit Ziffern und hätte sich auch Buchstaben anderer Alphabete bedienen können. Die Annotationen sind frei gewählt und stehen in keinem Zusammenhang mit dem Teil des Apparates, den sie benennen. Einzig die annotierten Pfeile sind ohne den Text verständlich, sie weisen auf eine mögliche Bewegung hin. Wieder einmal zeigt sich also, wie wichtig das Moment der Bewegung in der Zeichnung ist.

Zweitens kann natürlich auch der Betrachter das Bild annotieren und damit das Bild und die Betrachtungsweise auf das Bild verändern. Wir haben bei der Lektüre der Patentzeichnung zum Beispiel die Pfeile markiert. So stechen sie aus der Zeichnung hervor und verändern die Rezeption. So kann das vom Betrachter annotierte Bild seinen Zweck ändern. Beispielsweise ist es möglich, dass eine zuvor informierendes Bild nach der Annotation zu einer anweisenden wird. Eine solche Annotationsaktivität ist zugleich Interaktion.

5. Interagieren

Interaktion wird üblicherweise als Wechselwirkung zwischen Handlungspartnern verstanden. Wir betrachten nun die Interaktionsmöglichkeiten des Betrachters mit einer Karte. Der Interaktionsbegriff im Rahmen der Mensch-Maschine-Kommunikation bezeichnet die gegenseitige Beeinflussung zwischen Mensch und Maschine. Aber auch bei einer Karte auf Papier können die angesprochenen

Interaktionstechniken der Vergrößerung und Ausschnittsauswahl durch den Gebrauch einer Lupe oder einer Karte z. B. in Form einer beidseitig aufrollbaren Papyrusrolle umgesetzt werden.

Bei einer Internetkartenanwendung wie *googlemaps* oder *openstreetmap* existieren mächtigere Interaktionsmöglichkeiten durch sogenannte Eingabegeräte (z. B. Tastatur bzw. Maus). Ein Betrachter kann durch solch eine Schnittstelle zur Kartenwendung einen Ausschnitt bestimmen oder vergrößern.

Auch das Annotieren, beispielsweise die Eingabe von Text, ist über diese Mensch-Maschine-Schnittstellen möglich. Wir bezeichnen eine Karte dann als interaktiv, wenn der Betrachter Einfluss auf die Kartendarstellung nimmt und die veränderte Kartendarstellung wiederum Einfluss auf die Aktionen des Betrachters nimmt. In konkreten Anwendungsfall der Fußgängernavigation unter Zuhilfenahme einer computerimplementierten Kartenanwendung plant der Betrachter einen Weg und benötigt Schritt für Schritt neue Navigationsinformationen. Die Konzentration liegt abhängig vom Planungsfortgang auf unterschiedlichen Bereichen der Karte. Interaktiv bestimmt er die Darstellung der Karte durch Veränderung des Ausschnittes und der Auflösung, um sich einen Überblick zu verschaffen (Herauszoomen) bzw. einen detaillierten Kartenausschnitt auszuwählen (Hereinzoomen und Pannen [= Ausschnittsauswahl]).

Oftmals verändert sich bei diesen Kartendarstellungen abhängig vom Zoomlevel auch die grafische Umsetzung bzw. Detaildichte der dargestellten Inhalte. Beispielsweise werden kleinere Straßen erst nach starker Vergrößerung überhaupt dargestellt und können erst dann in die Navigationsplanung einbezogen werden.

Rufen wir uns noch einmal die vorgeschlagene Definition von Interaktion ins Gedächtnis, so wird klar, dass auch eine Interaktion mit einer Patenzeichnung möglich sein muss. Interaktion findet zwischen den Handlungspartnern Papier, Zeichnung und Mensch statt; und zwar dann, wenn sie sich zueinander verhalten und sich gegenseitig beeinflussen. Der Betrachter kann die Zeichnung bearbeiten, Heiko Idensen spricht hier von »handgreifliche[r] Interaktion«[15], das Papier kann zerschnitten und wieder zusammengesetzt werden und verändert damit auch die Rezeption durch den Betrachter. Zudem verändert, wir haben es schon gelesen, das Annotieren der Visualisierung durch den Betrachter das Bild, sowie die Rezeption. Der Einsatz von Vergrößerungen macht bestimmte Details der Zeichnung erst sichtbar. Sybille Krämer weist auf die Wittgenstein'schen ›Kippbilder‹

15 Idensen, Heiko: *Intertext-Interaktion-Internet. Kollaborative Schreibweisen – virtuelle Text- und Theorie-Arbeit: Schnittstellen für Interaktionen mit Texten im Netzwerk.* (http://www.netzliteratur.net/idensen/Schnittstellen_Siegen.html [31.12.07]).

hin, die erst in der Interaktion zu dem werden, was sie ausmacht: »Das Diagramm zeigt nichts aus sich heraus, sondern erst in der Interaktion mit einem Betrachter.« [16] Und wir alle kennen die Frau, die alt und jung zugleich ist.

Computerimplementierte Visualisierungen von Apparaten, wie Simulationsanimationen, nehmen genau diese Interaktionsmöglichkeiten auf, es kann annotiert, gezoomt und gepannt werden. Darüber hinaus sind diese Visualisierungen 3D-Darstellungen und sie bieten damit die Möglichkeit, den Apparat zu drehen, virtuell auseinander- und wieder zusammenzubauen. Handelt es sich bei der Visualisierung um eine Animation, kommen die filmspezifischen Interaktionstechniken wie abspielen, vor- und zurückspulen, anhalten usw. hinzu. Dazu Norbert Bolz:

> Simulation ist der Wirklichkeit in Bezug auf visuelle Argumentation für die Entscheidungsfindung sogar überlegen, nämlich dort, wo sie ›vergrößert‹, ›heraushebt‹, › übertreibt‹, ›verdeutlicht‹ (Zeitlupe, Zeitraffer, Überblendungen usw.). Dann ist die Simulation selber argumentativ geworden. [17]

Schlussüberlegungen

Wie wir gezeigt haben, ist es möglich, zwei völlig unterschiedliche Bilder hinsichtlich derselben Aspekte zu betrachten. Der Mehrwert dieser Betrachtungsweise besteht darin, dass beide Bildertypen auf ihr aktives Moment hin untersucht wurden, sodass diesem den Bildern inhärente Aspekt eine angemessene Bedeutung zukommt. Es handelt sich in beiden Fällen um operative Bilder, da *an* und *mit* ihnen – wie anfangs angemerkt – Operationen ausgeführt werden können, so können sie annotiert, es kann mit ihnen interagiert, Routen können geplant und Apparate gebaut werden. Es finden Aktivitäten zwischen – und das ist wichtig – Betrachter und Bild statt. Außerdem wurde gezeigt, dass Diagramme immer die Denkart sichtbar machen, sie folgen einer Zeitlogik, sind visuelle Argumente. Dieter Mersch geht zu Recht davon aus, dass »eine operative Performanz [...] den Kern einer visuellen Argumentation ausmacht.« [18] Um gelesen werden zu können, bedürfen sie einer Regelhaftigkeit und Konventionalität, einer Syntaktizität und

16 Krämer: »Operative Bildlichkeit«, S. 116 f.

17 Bolz, Norbert: *Eine kurze Geschichte des Scheins.* München: Fink 1991, S. 129 f.

18 Mersch, Dieter: »Visuelle Argumente. Zur Rolle der Bilder in den Naturwissenschaften«. In: Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser, Cornelia Renggli (Hg.): *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse.* Weilerswis: Verlag Velbrück Wissenschaft 2006, S. 95–116, hier S. 105.

Grammatik. Unsere Beispiele haben gezeigt, dass sie diese Kriterien besitzen. Dabei sind die Bilder nicht selbsterklärend und erschöpfen sich eben nicht im reinen Beschreiben und Informieren, sondern gehen darüber hinaus und fordern und fördern Aktivität, »einen Plan verstehen muss schon heißen, ihn anwenden.«[19] Dies gilt freilich für Stadt- wie Baupläne gleichermaßen.

19 Wittgenstein, Ludwig: *Bemerkungen*. Wiener Ausgabe Bd. 3. Wien: Springer-Verlag 2000, S. 45.

Sonja Czekaj

Anschauliches Nachdenken:

mediale Selbstreflexion in Essayfilmen als sinnlich-konkrete Verfahren

Zusammenfassung: Gegenstand des folgenden Aufsatzes ist die formale Gestaltung medialer Selbstreflexion in Essayfilmen als ›anschauliches Nachdenken‹ in Form ästhetischer Operationen. Schwerpunktmäßig sollen diese anhand des Autor-Rezipienten-Verhältnisses, der Beziehungen zwischen Film und Realität wie auch der Zeit-Bild-Verhältnisse in den drei exemplarischen Filmen Scénario du film PASSION (Godard 1981), Das Kino und der Tod (Bitomsky 1988) sowie Schnittstelle/Section (Farocki 1995) herausgearbeitet und für das weitere Verständnis von Selbstreferenzialität und -reflexivität in Essayfilmen perspektiviert werden.

1. Selbstreflexion vs. Selbstreferenz?

Dem Film wohnt seit Anbeginn seiner Geschichte die Fähigkeit zur Selbstreflexion inne, stellt doch bereits der frühe Lumière-Film Arbeiter verlassen die Fabrik eine Untrennbarkeit von Dokumentation, Inszenierung und Fiktion zur Schau.[1] Zunächst als Randerscheinung im Sinne einer »Nebenwirkung des Spiels mit der Illusion«[2] auftretend, gestaltet sich mediale Selbstreflexion schließlich[3] im Zuge der Emanzipation des Films gegenüber anderen Medien weiter aus, bis sie im Essayfilm – so die hier vertretene These – zu ihrer formal-ästhetisch konkretesten Form kulminiert.

Eine Auseinandersetzung mit medialer Selbstreflexion muss an Ihren Anfang die Problematisierung einer Abgrenzung zur Selbstreferenzialität stellen, denn, so wird zu zeigen sein, eine eindeutige definitorische Trennung dieser Phäno-

1 Vgl. Reinecke, Stefan: »Wenn das Kino über sich selbst staunt.« In: Ernst Karpf, Doron Kisel, Karsten Visarius (Hg.): *Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst.* Marburg: Schüren 1996, S. 9–15, hier S. 10 f.

2 Ebd., S. 12.

3 Vgl. hierzu auch Kabatek, Wolfgang: »Phänomene des Medienreflexiven im Weimarer Kino«. In: Jürgen Felix et al. (Hg.): *Filmische Selbst-Reflexionen.* Marburg: Schüren 2000, S. 7–19.

mene wirft trotz fundierter wissenschaftlicher Vorarbeit[4] Schwierigkeiten auf, die, obschon deren Lösung nicht Ziel dieses Aufsatzes ist, gleichwohl nicht unberücksichtigt bleiben können.

In Übereinstimmung mit Kay Kirchmann gehen sowohl Stefan Reinecke[5] als auch Karl Siereck[6] davon aus, dass Selbstreflexivität sich nicht allein über das Sujet definieren lässt. Gemeinhin bedürfe es hierfür einer innerfilmischen Auseinandersetzung mit den eigenen Produktionsbedingungen und Wahrnehmungsmodalitäten,[7] wie auch der Transparentmachung des Films als Artefakt.[8] Einschränkend ist zu beachten:

> Nicht alles, was Verweise auf die eigene Gemachtheit mit sich führt, geht […] im Diskurs der Selbstreflexivität auf. Nicht jeder Film, der vom Filmemachen erzählt, erschöpft sich in selbstversonnener Innerlichkeit. Der Riß im Plafond, der die Trennung von *Film* (seiner Geschichte) und *Filmen* (seinem Diskurs) in Frage stellt, öffnet sich nicht nur zur selbstbezüglichen Nabelschau oder ritualisierten Gesellschaftskritik, sondern auch in eine Welt, die erst jenseits des Diskurses beginnt. Nicht reflexiv, sondern transitiv, wenden sich solche Konstruktionen von einem Prinzip ab, das einer unablässigen inneren Bestätigung bedarf, statt – wie Foucault fordert – sich selbst in Frage zu stellen.[9]

Siereck spielt hier auf das Transitorische im Unterschied zum rein Reflexiven an, das laut Christina Scherer im Essayfilm einen Zusammenhang bildet, denn Selbstreflexivität »zeigt die (filmischen, kontextuellen) Bedingungen an, unter denen das Dargestellte eine transitorische Gültigkeit beanspruchen kann.«[10]

4 Vgl. Kirchmann, Kay [1994]: »Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferenzialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität.« In: Karpf (Hg.): *Im Spiegelkabinett der Illusionen*, S. 67–86.

5 Vgl. Reinecke: »Wenn das Kino über sich selbst staunt«, S. 9.

6 Vgl. Siereck, Karl: »Transit oder: Das Elend der Reflexion.« In: Karpf (Hg.): *Im Spiegelkabinett der Illusionen*, S. 17–30.

7 Vgl. Reinecke: »Wenn das Kino über sich selbst staunt«, S. 9.

8 Vgl. Siereck: »Transit«, S. 17.

9 Ebd. S. 19.

10 Scherer, Christina: *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm.* München: Fink 2001, S. 33.

Kay Kirchmann hat sich in Abgrenzung zum inflationären und reduktionistischen Gebrauch der Termini um eine Differenzierung zwischen Selbstreferenzialität und Selbstreflexivität bemüht, wobei er Letztere gerade für den Experimentalfilm als konstitutiv betrachtet, diesen zugunsten narrativ-fiktionaler Filme in seinen Ausführungen jedoch unberücksichtigt lässt, wodurch ein Transfer seiner Erkenntnisse auf den Essayfilm nicht ohne Weiteres möglich erscheint.[11] Kirchmann entwirft eine Typisierung selbstreflexiver Filme, welche die »*Breite der Phänomene*« veranschaulichen soll,[12] um sodann festzustellen, dass der »rein phänomenologische Diskurs aber wohl kaum [zur Kategoriebildung] taugen«[13] kann. In diesem Kontext wirft er die Frage auf: »Kann nicht ein Film struktural selbstreflexiv sein, ohne dies auch auf phänomenologischer Ebene in Anspruch nehmen zu können?«[14] Als Gegenfrage wäre zu formulieren: Lässt sich im Film das Strukturelle überhaupt vom Phänomenologischen trennen? Sinnvoll erscheint ein integrativer Ansatz, der beide Ebenen berücksichtigt sowie nach der Verdichtung und Relevanz selbstreflexiver Strategien für die Bedeutungsproduktion fragt.[15] Mit der Suche nach einer »heuristisch relevanten Perspektive und nach ästhetisch validen Kriterien« strebt Kirchmann nach »wahrhaft sinnstiftende[n], weil verifizierbaren Unterscheidungsmerkmale[n]«,[16] um Selbstreflexivität als Kategorie von Selbstreferenzialität zu differenzieren.

Selbstreferenziell ist ihm zufolge ein Film, »*der keine Referenzen an ein* – wie auch immer geartetes – *»Außerhalb« des eigenen filmischen Kontextes mehr erkennen lässt*; für den also *kein vorgängiges mimetisches Prinzip* mehr konstitutiv ist.«[17] Selbstreflexiv hingegen könne ein Film durchaus sein, »ohne deswegen alle Bezüge zum Außerhalb des Filmes auszusetzen, […].«[18] Angesichts der Kirchmann'schen Unterscheidung[19] erscheint im Kontext der hier zu verhan-

11 Zum Thema Selbstreflexivität und -referenzialität im Experimentalfilm liegt eine instruktive Studie von Christina Scherer vor, die jedoch keine explizite Definition, bzw. definitorische Trennung der Begriffe aufweist. Scherer, Christina: »Zwischen Filmtheorie und Filmpraxis: Selbstreflexivität und Selbstreferentialität im Experimentalfilm.« In: Felix (Hg.):»*Filmische Selbst-Reflexionen*, S. 20–35.

12 Vgl. Kirchmann: »Zwischen Selbstreferentialität und Selbstreflexivität«, S. 69.

13 Ebd., S. 73.

14 Ebd.

15 Vgl. hierzu auch Kabatek: »Weimarer Kino«, S. 13, insbesondere die Feststellungen, dass die filmische Illusion nie vollständig sei, das Publikum außerdem über ein Wissen vom Artefaktcharakter des Films verfüge.

16 Kirchmann: »Zwischen Selbstreferentialität und Selbstreflexivität«, S. 73.

17 Ebd., S. 74.

18 Ebd., S. 80.

19 Kirchmanns Gebrauch der Termini stellt keinen wissenschaftlichen Konsens dar. Matthias Kraus bezeichnet beispielsweise »ein Spiel der Form mit sich selbst, das nicht mal mehr auf einen strukturellen Zusammenhang mit der Realität verweist«, also das, was Kirchmann Selbstreferenzialität nennt, als

delnden Filmauswahl – schließlich handelt es sich um Filme, die sich ihrerseits inhaltlich auf Filme beziehen – auf den ersten Blick die Frage berechtigt, warum im Titel nicht von »medialer Selbstreferenz« in Essayfilmen die Rede ist, sondern explizit von »Selbstreflexion«. Ich werde darauf zurückkommen. Vorangestellt sei eine wichtige Anmerkung Scherers: »Er [der Essayfilm – S.C.] enthält selbstreflexive und selbstreferentielle Verweise auf die Blickkonfiguration durch die Kamera und den gesamten filmischen Apparatus, und er wirft so den Zuschauer-Blick auf sich selbst zurück.« [20] Aber er »endet in seiner selbstreferentiellen Dimension nicht bei einer Reihe entleerter Zeichen, sondern das Zeichen gewinnt an Bedeutung, und zwar als *Form*.« [21]

Ich gehe davon aus, dass im Bezug auf Essayfilme Selbstreflexion und Selbstreferenz nicht antagonistisch zu betrachten sind, sondern ein dialektisches Verhältnis bilden, bei dem die selbstreferenzielle Dimension der Selbstreflexion inhärent ist, ohne dass dabei Bezüge zum Außerfilmischen verloren gehen, denn im Modus des anschaulichen Nachdenkens etabliert sich eine Verweisrichtung auf jenes ›Außerhalb‹ in Form einer essayistischen Annäherung, wie noch genauer herauszuarbeiten sein wird.

2. Essayistische Annäherung

Der Essayfilm ist hauptsächlich ex negativo definiert worden, denn er »hat keine Konventionen ausgebildet, gegen die ein Filmemacher verstoßen könnte.« [22] Beobachtbare Tendenzen wurden gleichwohl in der Forschungsliteratur dargestellt, [23] sollen an dieser Stelle jedoch nicht wiedergegeben werden. Statt dessen geht es mir um die Abgrenzung gegenüber einer Praxis, all jene Filme als ›Essayfilme‹ zu bezeichnen, die sich nicht in festgelegte Genre und Kategorien fassen lassen. [24]

»postmodernistische[n] Selbstreflexivität« (Kraus, Matthias: »American Ways of Life: Reflexiver Pragmatismus bei John Cassavetes«. In: Felix (Hg.): *Filmische Selbst-Reflexionen*, S. 36–54, hier S. 38).

20 Scherer: *Erinnerung im Essayfilm*, S. 37.

21 Ebd., S. 36.

22 Rother, Rainer: »Das Lesen von Bildern. Notizen zu Harun Farockis Film *Etwas wird Sichtbar*«. In: Rolf Aurich, Ulrich Kriest (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki.* Konstanz: UVK Medien 1998, S. 231–244, hier S. 232.

23 Vgl. Blümlinger, Christa, Constantin Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film.* Wien: Sonderzahl 1992; Möbius, Hanno (Hg.): *Versuche über den Essayfilm. Filme von Chris Marker, Alexander Kluge, Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Ioris Ivens, Derek Jarman, Johan van der Keuken.* Marburg: Institut für Neuere deutsche Literatur 1991 und vor allem Scherer: *Erinnerung im Essayfilm.*

24 »This category [Essayfilm] is just as unsuitable as ›documentary film‹, [...]. When there is a lot of music on TV and you see landscapes – they've started calling that an essay film as well. A lot of stuff that's

Denn nicht jeder Film, der aus den gängigen Rastern wissenschaftlicher Einteilungen herausfällt, ist genuin essayistisch. Die Schwierigkeit einer Festschreibung dessen, was genau ein Essayfilm sei, spiegelt sich schon in der uneinheitlichen Bezeichnung und zum Teil irreführenden Differenzierung des Gegenstandes, der hier nicht gefolgt wird, als ›essayistischer Film‹, ›filmischer Essay‹, ›Filmessay‹, ›Essayfilm‹ usw. Möglicherweise wäre es daher angebrachter, statt vom Essay*film* von einer *essayistischen Annäherung* im Sinne eines Film- und Genreübergreifenden Spezifikums im Umgang mit dem jeweiligen filmischen Gegenstand zu sprechen. Ist hier auch nicht der Ort, diesen Gedanken näher auszuführen, so sei doch angemerkt, dass als grundlegende Gemeinsamkeit jener als ›Essayfilme‹ bezeichneter Produkte gegebenenfalls eine durch filmische Mittel hergestellte Bewegung zu einem Gegenstand hin verstanden werden kann, der außerhalb des Filmes verortet bleibt. In dieser Betrachtungsweise besteht das ›essayistische Moment‹ im filmischen Auslegen von Spuren, welche in einer (nahezu) unendlichen Annäherungsbewegung zu etwas dem Film Äußeren führt, sofern der aktive Rezipient den ausgelegten Spuren folgt. Diese Überlegung ist eng verknüpft mit dem zu verhandelnden ›anschaulichen Nachdenken‹, das ich als weiteres Spezifikum essayistischer Filme betrachte, weil es sich um eine Reflexionsform handelt, die dem Film nicht äußerlich, sondern inhärent ist, nämlich in seiner sinnlich-konkreten Form, in der filmischen Konstruktion aus Bildern und Tönen in ihrer Montage. In diesem Sinne sind die oben genannten ›Spuren‹ nicht als Abstraktum zu verstehen, sie sind auch keine bildliche und auditive Illustration des inhaltlichen Diskurses, sondern etwas genuin Ästhetisches, also sinnlich Wahrnehmbares. Damit erfährt die interpretationsrelevante Ebene eine tendenzielle Verschiebung vom Inhaltlichen hin zum Formal-Ästhetischen, denn jene ›Politik der Form‹, die sinnlich-konkrete Anschaulichkeit der Reflexion, stellt – so möchte ich behaupten – die Bedingung dar, unter der *essayistische Annäherung* im beschriebenen Sinne möglich wird. Konkret und dem Film inhärent wären damit also nicht die filmisch behandelten Gegenstände, sondern jene Spuren, die im Modus eines anschaulichen Nachdenkens in einer Annäherungsbewegung auf ein filmisches ›Außerhalb‹ verweisen.

just relaxing and not unequivocally journalistic is already called ›essay‹. […]. The term ›essay‹ has devolved into a […] vagueness.« So Harun Farocki im Interview mit Rembert Hüser (Hüser, Rembert: »Nine Minutes in the Yard. A Conversation with Harun Farocki«. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines.* Amsterdam: University Press 2004, S. 297–314, hier S. 313).

3. Anschauliches Nachdenken:

Frieda Grafe schrieb:

> […], daß es im Essayfilm ein Denken gibt, das sich an eine Kombination von Sprache und Bild bindet, und daß dies nicht eine Darstellung von Denken ist, sondern daß diese gedanklichen Bewegungen tatsächlich stattfinden, daß der Gang der Gedanken im Medium selbst stattfindet. [25]

Diese Aussage impliziert, dass sich mediale Selbstreflexion in Essayfilmen insbesondere von der filmischen Form ausgehend verstehen lässt, denn wie Grafe betont, handelt es sich nicht um eine »Darstellung von Denken« im Sinne eines illustrierten und vertonten Diskurses ›über‹ das eigene Medium, sondern um konkrete ästhetische Verfahren ›des‹ Mediums. In Übereinstimmung mit ihr gehe ich weiterhin davon aus, dass Essayfilme eine vorgängige Auseinandersetzung mit Film und anderen Medien erkennen lassen, obschon ich sie nicht als rein selbstreferenziell im Kirchmann'schen Sinne verstehe, und dabei ihr eigenes Vorgehen transparent machen, bzw. mitreflektieren:

> Sie [Farocki und Bitomsky, anwendbar auch auf Godard – S.C.] möchten über Film arbeiten, und zwar mit Film, und die Gegenstände, die sie sich aussuchen, bieten grundsätzlich die Möglichkeit einer Form von Filmkritik mit anderen Mitteln. […] Ich glaube auch, daß es kein Zufall ist, daß in diesen Filmen immer wieder Situationen vorkommen, wo man sieht, wie die Autoren Bilder lesen, und man den Eindruck bekommt, daß die Filme entstehen als Konsequenz des Studiums dieser Bilder. [26]

In ihrer konkretesten Form erscheint daher mediale Selbstreflexion dort, wo sie im Sinne einer offenen Versuchsanordnung in der filmischen Form mit den Mitteln des eigenen Mediums stattfindet und dabei einen Rezeptions- wie Reflexionsmodus programmiert, welcher dem Rezipienten die sinngebende Ausgestaltung der formal-ästhetisch angestoßenen Verknüpfungen, Verdichtung und Entfaltungen von Motiv- und Themenfeldern überantwortet.

25 Frieda Grafe in: Bitomsky, Hartmut, Harun Farocki, Frieda Grafe und Thomas Tode: »Praktische Filmkritik«. In: Blümlinger/Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen*, S. 129–135, hier S. 135.

26 Ebd., S. 130.

Um diese Behauptung analytisch zu belegen, stütze ich die folgenden Ausführungen auf die drei exemplarischen Essayfilme Scénario du film PASSION (Godard 1981), Das Kino und der Tod (Bitomsky 1988) sowie Schnittstelle/Section (Farocki 1995). Dabei untersuche ich schwerpunktmäßig die drei Ebenen: das Verhältnis zwischen Autor und Rezipienten, zwischen Realität und Film und zwischen Zeit und Bild im Hinblick auf ihre formale Gestaltung medialer Selbstreflexion.

Scénario du film PASSION kann als ein ›Videodrehbuch‹ verstanden werden, das zeitlich nach dem ihm zugrunde liegenden Spielfilm PASSION entstanden ist. Im Essayfilm reflektiert Jean-Luc Godard in seinem Videostudio das Entstehen des Spielfilms mit weiterführenden Gedanken zum Film im Verhältnis zu anderen Medien wie auch zu seiner Autorenrolle.

In Das Kino und der Tod führt Bitomsky – in einer Art Büro, erkennbar als Arbeitsplatz – entwickelte Standbilder aus verschiedenen Spielfilmen vor, in denen Tötungen gezeigt werden, während er sich mit der Frage befasst, was so reizvoll am fiktionalen Spielfilmtod sei, dass das Kino ihn beständig variiert und der Zuschauer ihn lustvoll rezipiert.

Schließlich befasst sich Harun Farocki in Schnittstelle, ebenfalls im räumlichen Kontext eines Autorenarbeitsplatzes, hier eines Schnittplatzes, mit seinen eigenen frühen Filmen, jedoch weniger im Sinne einer Retrospektive auf sein Werk, als vielmehr in Form einer übergreifenden Reflexion über audio-visuelle (und andere) Medien und ihren Bezug zur Realität.

4. Der Autor als imaginärer Adressat der eigenen Reflexion/der Rezipient als Co-Autor des Films

Godards Aussage, »Je fais des films pour montrer des images de moi.«[27], er mache Filme, um Bilder ›von sich‹ zu zeigen, ist mehrdeutig: Erstens kann ›images de moi‹ sich auf jene filmischen Bilder beziehen, für die Godard als Autor verantwortlich zeichnet; zweitens können damit Selbst-Bilder Godards als filmimmanente Selbstinszenierung des Autors gemeint sein. Eine strikte Differenzierung beider Ebenen erscheint für die folgenden Auseinandersetzungen kontraproduktiv; sie verweist jedoch auf die Relevanz, die Selbstinszenierung der Autoren in den zu untersuchenden Essayfilmen genauer in den Blick zu nehmen, schließlich

27 Godard, Jean-Luc: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Bd. 1: 1950–1984.* Paris: Cahiers du cinéma 1985, S. 450.

richten sich die ›images de moi‹ im Zeigegestus (›montrer‹) an ein Publikum, dessen (aktive) Rolle eine Reflexion in der ästhetischen Form erfährt, denn in allen drei zugrundeliegenden Filmen stellen sich die Autoren formal als Subjekte und Objekte der Betrachtung dar, nehmen gleichzeitig eine Produktions- wie Rezeptionshaltung ein, womit sie die Position des Rezipienten spiegeln und um die Vorstellung einer Co-Autorenschaft erweitern.

Ein solches Spiegelverhältnis besteht zwischen Godard und dem Rezipienten auf der Inszenierungsebene der Blicke: Das intradiegetische Autor-Subjekt schaut sich scheinbar selbst bei der Arbeit an jenem Film zu, den wir als Zuschauer synchron rezipieren. Rezipient und Autor fungieren gleichermaßen als Zuschauer der Godard'schen Selbstinszenierung.



Abb. 1

Dieses Spiegelverhältnis von Autor und Rezipient auf der Ebene der Blicke weist tendenziell keine eindeutige Trennung mehr zwischen Godards Beobachtung seiner selbst und der Position des Rezipienten auf, handelt es sich doch um eine mise-en-abyme Struktur, deren Verweisrichtung sich potenziell ins Unendliche fortsetzt. Zugleich lässt auf der Produktionsebene der räumliche Kontext des Videostudios, welcher ein mögliches Äquivalent im häuslichen Gebrauch des Videorekorders auf Seiten des Rezipienten findet, eine Identifikation des Rezipienten mit dem filmimmanenten Autor-Subjekt zu, womit der Zuschauer sich als Co-Autor des Films imaginieren kann.

»Wenn die Leute erst einmal im Kino sind, hat man als Filmemacher für die Dauer der Vorführung gewissermaßen eine despotische Lizenz. Man bestimmt, was die Zuschauer sich anschauen sollen.«[28] Werfen wir also einen Blick darauf, was Bitomsky seinen Zuschauern mit despotischer Lizenz vor Augen führt: Durch die ausführliche Vorführung im Film verwendeter Materialien und Quellen wird in Das Kino und der Tod von Anfang an ein Bewusstsein über die Konstruiertheit und Subjektivität des Gezeigten hergestellt, wodurch dem Zuschauer die Möglichkeit eingeräumt wird, eine eigene, eventuell auch kritische Haltung gegenüber dem Film und der postulierten despotischen Autorenlizenz einzunehmen. Auffällig ist überdies auch hier ein Bezug des immanenten Autor-Subjekt zur Position seines formal mitreflektierten Rezipienten, der ähnlich wie bei Godard in der Organisation der Blicke erkennbar wird. Sowohl Bitomsky als auch der Rezipient erscheinen auf dieser Ebene als Subjekt und Objekt der Betrachtung: Bitomsky betrachtet die Einzelbilder, die er vorführt, während der Rezipient ihm scheinbar dabei ›über die Schulter blickt‹.



Abb. 2

28 Bitomsky, Hartmut: »Der VW-Komplex«. In: Ilka Schaarschmidt (Hg.) *Kinowahrheit*. Berlin: Vorwerk 8, S. 216–231, hier S. 216.

Doch auch der Rezipient wird zum imaginären ›Objekt der Betrachtung‹, wenn Bitomsky sich für ihn präsentiert, direkt in die Kamera blickt und lächelt.



Abb. 3

Diese Geste deutet auf ein Bewusstsein des immanenten Autor-Subjekts hin, dass eine Identifikation zwischen Kamera und Rezipient besteht, dessen Blick stets an die Konstruktion des filmischen Bildes durch das Aufzeichnungsinstrument gebunden ist. Darüber hinaus durchbricht diese Geste die Diegese, entwirft formal den Rezipienten als außerfilmischen Adressaten.

Bei Farocki besteht die Verbindung zwischen Autor und Rezipient in einer Aufweichung der Trennung von Produktion und Rezeption, Rohmaterial und fertigem Produkt. Die Struktur zweier nebeneinander existierender Bilder, die Schnittstelle zugrunde liegt, lässt den Film als offene Anordnung stehen, die von Farocki selbst und vom Zuschauer rezipiert wird.



Abb. 4

Ebenso wie Farocki zwei Bilder im Videostudio in Bezug zueinander setzt und damit seine Filmarbeit veranschaulicht, leistet auch der Rezipient analog dazu eine ›Arbeit‹, die darin besteht, zwischen den von Farocki präsentierten Bildern eine Verbindung herzustellen. Dabei obliegt es dem Zuschauer einen eigenen *Standpunkt* zu finden, der auf den Bilddifferenzen beruht. Somit zeigt sich das Verhältnis des Autors als imaginärer Adressat der eigenen Reflexion zum Zuschauer als potenziellem Co-Autor bei Farocki in der konkretesten Form, weil sie über die Anordnung der Blicke hinaus in der Zwei-Bilder-Struktur ihren Ursprung findet. Obschon dem Zuschauer »keine physische »Interaktivität« abverlangt wird, so entwickelt er, mit zwei aufeinander abgestimmten, gewissermaßen dialogisierenden audiovisuellen Schienen konfrontiert, als Leser eine textuelle Mobilität.« [29] Tatsächlich ist es nach wie vor Farocki, der die Bilder für den Zuschauer auswählt und organisiert, doch ist angesichts der mise-en-abyme Struktur, die auch in Schnittstelle ausfindig gemacht werden kann, neben zahlreichen Verweisen auf die außermediale Realität, die noch nähre Betrachtung erfahren werden, ein Höchstmaß formaler Offenheit sowohl nach ›innen‹, als auch nach ›außen‹ hin gewährleistet. Der Zuschauerblick bleibt idealtypischerweise nicht an den von Farocki ausgewählten und in Bezug zueinander gesetzten Bildern haften, sondern es setzt aufgrund der doppelten Verweisrichtung nach innen und außen jene essayistische Annäherung ein, die vom anschaulichen Nachdenken ausgehend auf ein ›Außerhalb‹ des Filmes gerichtet ist.

5. Realität als filmische Verweisrichtung

Nach André Bazin schaffe bekanntlich das Kino für unsere Augen eine Welt nach unseren Wünschen. Wunschbilder seien es also, kollektive Sehnsüchte, Projektionen und Vorstellungen, die das Kino uns – auch außerhalb der Traumfabrik – vor Augen führt. Dies gilt jenseits der künstlichen Trennung von Dokumentation und Fiktion, geht man mit Alexander Kluge davon aus, dass auch »[d]er naive Umgang mit Dokumentation […] eine einzigartige Gelegenheit, Märchen zu erzählen« [30] ist.

29 Blümlinger, Christa: »Bilder(kreis)Läufe. Zur Installation *Schnittstelle*.« In: Aurich/Kriest (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern*, S. 307–315, hier S. 310.

30 Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 203.

Es scheint, als verabschiedeten sich in dieser Überzeugung die drei untersuchten Filme von einem naiven Diskurs über die Repräsentationsmacht des Films zugunsten veranschaulichter und bewusst reflektierter Vorstellungen, Imaginationen in Bildern und Tönen, Imagines im doppelten Wortsinn.

Damit einher geht ein Paradoxon: Wie können abstrakte Imaginationen in das (audio)visuelle Medium Film, welches doch an das konkret Sichtbare gebunden ist, überführt werden? Schon Hans Richter schrieb dem Essayfilm zu, »die unsichtbare Welt der Vorstellungen, Gedanken und Ideen sichtbar zu machen.« [31] Dabei »stößt [der Essayfilm] bewusst an die Grenze des Photographischen, an das Imaginäre oder das nicht Darstellbare.« [32] Zwischen diesen Polen etablieren die herangezogenen Essayfilme ihren Zugang zum Außerfilmischen als Verweisrichtung: vom filmisch Konkreten ausgehend hin zum realen Abstrakten.

Scénario du film PASSION kommt nicht als produktionsgeschichtliches ›Making-Of‹ des Spielfilms PASSION daher, sondern macht statt dessen die Fiktionalisierungsprozesse anschaulich, die zur Entstehung des Films geführt haben: vom Eindruck, den der Autor vom Außerfilmischen empfängt, zum (subjektiven) filmischen Ausdruck. Dahinter steht die Auffassung, dass jeder Blick durch eine Kamera schon eine Fiktionalisierung der außerfilmischen Realität bedeutet, so dass ein Film nicht die Realität als solche, sondern den Blick, der auf sie geworfen wurde, dokumentiere: »Der Blick ist die Fiktion, und der Text ist der Ausdruck dieses Blickes, die Legende zu diesem Blick. [...] Aber die Fiktion ist genau so real wie das Dokument. Sie ist ein anderer Moment von Realität.« [33]

In der ästhetischen Konfrontation verschiedener Bilder und Motive in Bildüberlagerungen und schnellem Hin-und-her-Blenden zwischen zwei Bildern (aber auch in Bild-Ton-Scheren), die dialektisch aufeinander bezogen werden, entsteht etwas ›Drittes‹ als »Beziehung, die die beiden Elemente der Montage zueinanderbringt, und diese […] stellt sich im Moment ihres Aufeinandertreffens her: [...].« [34]

31 Richter, Hans: »Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms.« In: Blümlinger/Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen*. S. 195–198, hier S. 197.

32 Blümlinger, Christa: »Zwischen den Bildern/Lesen.« In: Blümlinger/Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen*, S. 11–31, hier S. 15.

33 Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Frankfurt a. M.: Fischer 1984, S. 128.

34 Scherer: *Erinnerung im Essayfilm*, S. 234.



Abb. 5

Die Konfrontationsverfahren lassen Leerstellen *zwischen* dem einen und dem anderen Bild und den damit einhergehenden Vorstellungen entstehen. Hier ist der filmische Ort, an dem der Rezipient sich einschreiben kann. Es handelt sich folglich um eine Öffnung des Films – wie auch seiner selbstreferenziellen Ebene – zum Außerfilmischen jenseits von Repräsentationssuggestionen. Durch die Anerkennung von Fiktion als Moment der Realität kommt den Bildern, dem ›Imago‹, statt dessen selbst ein Realismus zu.

In Das Kino und der Tod ist eine Synthetisierung von Dokumentation und Fiktion beobachtbar, die schon allein im verwendeten Material, also in wie Beweisfotos wirkenden Einzelbildern aus Spielfilmen, zu erkennen ist. Die Standbilder fungieren einerseits als Dokumente reiner Fiktion, d.h. als konkretes Material, das sich seinerseits auf konkrete außerfilmische Realität (was die Bilder zeigen, muss tatsächlich sichtbar gewesen sein) bezieht, dabei allerdings – für den Spielfilm – inszeniert ist. Diese Inszenierung erscheint andererseits als Ausdruck jener ›Wunschbilder‹ im Bazin'schen Sinne nicht weniger real oder realistisch als das materielle Bild.

Damit hängt auch eine Reflexion über die Grenzen und Möglichkeiten des Mediums im Umgang mit dem Thema ›Tod‹ zusammen. Die Unmöglichkeit einer filmischen Repräsentation des Todes (als Zustand[35] wie in der Inszenierung) deutet auf das Unsichtbare als Grenze filmischer Darstellung hin, die jedoch als solche – als ästhetisches Off – in Form von Leerstellen in die filmische Reflexion eingeht.

35 Vgl. hierzu: Sobchack, Vivian [1994]: »Die Einschreibung ethischen Raums – Zehn Thesen über Tod, Repräsentation und Dokumentarfilm«. In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms.* Berlin: Vorwerk 8 ³2006, S. 165–194.

Eine weitere Strategie, das nicht Abbildbare sinnlich erfahrbar zu machen, besteht im Verweis: Anhand der Gegenstände in Bitomskys Arbeitzimmer, eine Digitaluhr und verglühende Zigarette, die ohne ersichtliche narrative Funktion immer wieder in Groß- und Detaileinstellungen ausführlich gezeigt werden, kommen zwar nicht Zeit noch Vergänglichkeit als solche ins Bild, jedoch deren konkrete, sichtbare Manifestation an den Gegenständen. Sie verweisen damit auf immaterielle Vorstellungen, ohne sie abzubilden.

»Seine Intention war nie das Abbilden, sondern das Vorbilden – das Modell. Aber das Modell will vorgestellt werden, und jede Vorstellung ist auf einen Raum, also auf Bildhaftigkeit angewiesen.«[36] Was Volker Siebel hier über Farockis ›Vorbildung‹ schreibt, sollte nicht als didaktisch-ideologische Vorgabe missinterpretiert werden. Farocki zeigt nicht primär (wie Godard) den Weg vom außerfilmischen Eindruck zum subjektiven filmischen Ausdruck, sondern setzt den Eindruck selbst ›ins Bild‹. Das heißt, der außerfilmische Eindruck wird als filmisches Modell von Wirklichkeit reflektiert, unter der Voraussetzung, dass das Modell als Modell, das Bild als Bild erkannt und nicht mit objektiver Realität verwechselt wird. Folglich können die Bilder als Ausgangspunkt zur Annäherung an die Realität verstanden werden, doch kommt ihnen stets ein Modellcharakter, eine Komplexitätsreduktion, zu, da sie im Godard'schen Sinne immer nur auf einen Blick verweisen können, der auf die Wirklichkeit gerichtet wurde. Anders als bei Godard münden die zwischenbildlichen Verbindungen hier jedoch nicht in etwas ›Drittes‹ als Ergebnis der ästhetischen Operation. Die Gewissheit, dass der Film die Realität nicht zeigt, wie sie ist, sondern nur ein (bestimmtes, subjektives) Vorstellungsbild von ihr liefert, zu dem es stets auch ein ›Gegenbild‹ gibt, stellt die Voraussetzung dar, unter der der Rezipient zwar selbst Verbindungen zwischen Bild und Gegenbild herstellen, eigene An- und Einsichten generieren, einen eigenen Standpunkt (analog zum Kamerastandpunkt als Ausgangsort der Bildproduktion) einnehmen kann, doch belässt es Farocki bei der Annäherung, löst die dialektische Formel nicht in einem ›dritten‹ Bild auf. So enthält Farocki dem Zuschauer beispielsweise seinen Kamerablick durch das Fenster des Videostudios vor, präsentiert ihm damit also kein Bild der Realität außerhalb des Studios, sondern nur die Blickrichtung auf dieselbe, während im ›Gegenbild‹ Aufnahmen aus dem Kontext der Revolution in Rumänien zu sehen sind, die ein anderer Kameramann zu einer anderen Zeit gemacht hat.

36 Siebel, Volker: »Rettung aus Sehnot. Pflastermalerei«. In: Aurich/Kriest (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern*, S. 95–109, hier S. 98.



Abb. 6

Hinzu kommt, dass wir Farocki am Schnittplatz eines Videostudios sehen. Gerade in diesem Setting wird die Modellbildung, von der Siebel schrieb, anschaulich und mit ihr der Gedanke, dass die Bilder im Modell etwas sichtbar machen können, das in der außerfilmischen Realität unsichtbar bleibt. Wieder rückt wie bei Bitomsky der Verweis an die Stelle des scheinbaren Abbildes. Eine Verbindung zur außerfilmischen Realität bleibt in der Verweisrichtung allerdings bestehen, selbst wenn sie als direktes Abbild verschwindet.

6. Zeit – Bild – Gewebe

Gegenüber einem linearen, chronologischen Zeitablauf tritt in den drei behandelten Essayfilmen die subjektive Zeit der Wahrnehmung und Reflexion in den Vordergrund, eröffnet damit eine eigene Zeitform, die sich in der Montage zu einem Gewebe fügt, welches unterschiedliche raum-zeitliche Ebenen synthetisiert. So schrieb auch Raymond Bellour: »Der Essay hält die Bewegung an und läßt dem Gedanken Zeit, eine neue, aus der gemeinsam vorangetriebenen Bewegung von Wörtern und Bildern entstehende Gestalt anzunehmen.« [37]

Dass sich Scénario du film PASSION nicht mimetisch an einen linearen Zeitbegriff hält, wird insbesondere an der Montage deutlich, die als Gewebe im Sinne Roland Barthes' selbst Bedeutung gewinnt und dem Zuschauer Sinnstiftungsfreiräume eröffnet. [38] Im Präsens des Films findet eine Rekonstruktion vorfilmischer

37 Bellour, Raymond: »Zwischen Sehen und Verstehen.« In: Blümlinger/Wulff (Hg.): *Schreiben Bilder Sprechen*, S. 61–94, hier S. 61.

38 Vgl. hierzu: Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 94.

mentaler und medialer Prozesse statt, deren Produkt bereits vorliegt und formal in die filmische Reflexion eingebunden ist. Damit findet, wie im Deleuze'schen Kirstallbild beschrieben,[39] auch eine Aktualisierung des Virtuellen statt.

Ebenso wie bei Godard wird bei Bitomsky in der Zeit des Films die Zeit außerhalb des Films mitreflektiert, jedoch mit besonderer Betonung ihrer Differenz. Tatsächlich vergehen im Film beispielsweise gerade einmal ca. 10 Minuten, während die Digitaluhr in Bitomskys Arbeitszimmer das Verstreichen von 42 Minuten anzeigt. Überdies wird Film als Medium der Dauer reflektiert, sowohl im Bazin'schen Sinne als Vollendung der fotografischen Objektivität in der Zeit, als auch entsprechend der ›durée‹, wie sie Henri Bergson versteht. Grundsätzlich kann diese als subjektive Zeitempfindung verstanden werden, die nicht der linear messbaren Zeit entspricht. Bergson sieht in der Dauer eine »Sukzession unserer Bewusstseinsvorgänge«, bei der gegenwärtige und vergangene Zustände nicht unterschieden werden.[40] Deleuze beschreibt die Dauer wie folgt:

> Das Subjektive oder die Dauer ist in anderen Worten das *Virtuelle*. Genauer, es ist das Virtuelle, insofern es sich aktualisiert, bzw. es ist das Virtuelle, das sich aktualisiert, das von der Bewegung einer Aktualisierung untrennbar ist.[41]

Die Dauer kann auch als eine verdichtete Erfahrung von Zeit gesehen werden. Insofern der Film die Dauer zur Geltung bringt, die Zeit in der Bewegung konserviert, wie man im ausführlichen Zeigen der verglühenden Zigarette und der Digitaluhr bei Bitomsky sieht, kann ihm jene Vollendung der fotografischen ›Objektivität‹ in der Zeit zugeschrieben werden, wie Bazin sie beschrieben hat. Dass die filmische Zeit an die Bewegung im Raum gebunden ist, führt Bitomsky vor, indem er selbst die Bewegung im unbewegten Bild-Raum der Einzelbilder nachstellt, z. B. mittels einer Lupe (eine Anspielung auf Kamerafahrt oder Zoom hin zum Objekt) oder indem er mit dem Finger auf Einzelheiten deutet. Im Abblättern der Einzelbilder wird darüber hinaus die Bewegungsillusion des Films transparent und die zeitlich geraffte Rekonstruktion von Filmhandlungen lässt aus der Zeit in Bitomskys Arbeitszimmer, der Rezeptionszeit und der Zeit der jeweiligen Filmbeispiele eine eigene Zeitebene der Reflexion entstehen. Anders

39 Vgl. hierzu: Deleuze, Gilles [1985]: *Das Zeit-Bild. Kino 2.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.

40 Vgl. Weinmann, Martin: »Bergson, Henri Louis«. In: *Metzler-Philosophen-Lexikon.* Stuttgart, Weimar: Metzler ²1995, S. 106–111, hier S. 108.

41 Deleuze, Gilles: *Henri Bergson zur Einführung.* Hamburg: Junius ²1997, S. 59.

als bei Godard werden indes nicht mittels Montage verschiedene Zeitebenen synthetisiert, sondern die unterschiedlichen Zeitlichkeiten der Materialien und Gegenstände – so die von der Digitaluhr gemessene Zeit und die erzählte Zeit der Filmbeispiele – im Hier-und-Jetzt der Reflexion über ›das Kino und den Tod‹ zusammenführt, jedoch ohne kausale, chronologische Linearität. Am zeitlichen Ende des Films kommt Bitomsky so auch nicht etwa zu einem abschließenden Ergebnis, sondern ein fundamentaler Zweifel an der Argumentation des Films wird zurückgelassen, wodurch der Rezipient an dessen zeitlichem Ende gedanklich zurück an den Anfang versetzt ist.

In Schnittstelle setzt Farocki seine eigenen, früheren Filmbilder gegen die Bilder der Kunst- und Filmgeschichte und verbindet damit beide Geschichtsdimensionen auch mit der Historie. Bereits auf formaler Ebene, in der Synchronität zweier Bilder, wird eine Zusammenführung mindestens zweier raum-zeitlich getrennter Ebenen herbeigeführt und die mise-en-abyme Struktur weist über das Hier-und-Jetzt des Videostudios hinaus. Tatsächlich lässt sich kein konkretes raumzeitliches Hier-und-Jetzt bestimmen, da Farockis Experimente im Videostudio synchron auf den dort platzierten Monitoren ablaufen. Man kann daher sogar von einer mise-en-abyme Struktur auf raum-zeitlicher Ebene sprechen, insofern auch hier weder ein eindeutiger Anfang noch ein Ende bestimmbar ist.

»Schon die Struktur des Essayfilms wendet sich gegen die Konvention des Chronologischen und Kontinuierlichen. Seine Kohärenz versucht sich aus einem System von Anspielungen, Wiederholungen, Gegensätzen und Korrespondenzen zwischen homologen Elementen zu bilden.« [42] Auch die Analysen haben gezeigt, dass in der Struktur der Filme die einzelnen Zeitebenen synthetisiert werden – jenseits von Kausalität und Chronologie, jedoch weiterhin differenzierbar bleiben, bzw. sich nicht ihrerseits in eine kausal-choronologische Zeitlichkeit fügen.

7. Fazit

Wenn Selbstreferenzialität bedeutet, dass kein filmischer Bezug mehr zu einem ›Außerhalb‹ besteht, so trifft sie nicht den Kern dessen, was als essayistische Annäherung im Modus des anschaulichen Nachdenkens herausgearbeitet werden konnte. Im dialektischen Verhältnis zur Selbstreflexivität begriffen, die das Außerfilmische als Verweisrichtung zulässt, kann Selbstreferenzialität als Ausgangs-

42 Blümlinger: »Zwischen den Bildern/Lesen«, S. 18.

punkt (beispielsweise zur Modellbildung bei Farocki) ebendieser Verweisrichtung erscheinen, ohne im (narzisstischen) Selbstbezug zu verharren. Das herausgestellte Autor-Rezipienten-Verhältnis zeigt, dass die Zuschauerposition ästhetisch mitreflektiert wird, wobei der Rezipient im Zusammenhang der Selbstinszenierung des Autors gespiegelt wird, jedoch außerhalb verortet bleibt, da er mit seinem ›Spiegelbild‹ nicht identisch ist, sondern im Zeigegestus adressiert sowie über die Leerstellen zur Sinnstiftung aufgefordert wird. Die mise-en-abyme Strukturen weisen aus dem Film hinaus, wie sie in ihn hineinweisen, einem Sog gleich, der allerdings dort ansetzt, wo der Zuschauer verortet ist: außerhalb.

> Statt dokumentarischen Registrierens von Fakten werden nunmehr Erkundungen der in der Wirklichkeit eingelagerten und sie mitkonstituierenden Vorstellungsbilder und -welten unternommen; im bewußten Widerspiel von Wahrnehmungs- und Vorstellungsbildern das Imaginäre zu entbinden und sinnlich anschaulich erfahrbar zu machen – in diesem Horizont wird das Transitorische des Dokumentarfilms manifest. [43]

Auch in den herangezogenen Essayfilmen geht es nicht um das Aufzeichnen oder gar Abbilden der Realität als solcher, sondern um ein Anschaulich-machen abstrakter Vorstellungen und Ideen in der ästhetischen Form, genauer gesagt, in der Verweisrichtung des Konkreten auf das Abstrakte, welches nicht weniger real als das Sichtbare ist. In dieser Sichtweise beziehen sich die untersuchten Essayfilme in anschaulicher Weise auf die Realität, ohne dieselbe abzubilden oder bei einer Verneinung der Abbildbarkeit stehen zu bleiben. Sie bleiben dabei auch nicht selbstreferenziell, sondern wenden sich mit ihren sinnlich-konkreten Reflexionen an einen aktiven Zuschauer, durch dessen Mitwirken die verdichteten filmischen Spuren sich in der Realität als weiterführenden Gedanken- und Assoziationsketten entfalten.

Die essayistische Annäherung (an die Realität, ein Thema, eine These, Idee usw.) erfolgt analog zur menschlichen Reflexion weder chronologisch noch linear, sondern bildet eine eigene Zeitlichkeit, in der Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges im assoziativen Wechsel aufeinander bezogen werden und dabei im filmischen Präsens zur Anschauung kommen.

43 Heller, Heinz-B.: »Dokumentarfilm als transitorisches Genre.« In: Ursula von Keitz, Kay Hoffmann (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945.* Marburg: Schüren 2001, S.15–26, hier S. 24.

Kay Kirchmann benennt als zwei wesentliche Funktionen der Selbstreferanzialität Reflexion des Ästhetischen und einen dekonstruktivistischen Ansatz.[44] Selbstreferenzialität und ihre Funktionen, insbesondere die genannten, sind jedoch in den hier verhandelten Beispielen eingebunden in den größeren selbstreflexiven Zusammenhang, denn, wie dargestellt, vollzieht sich im anschaulichen Nachdenken eine stetige und geradezu emphatische Annäherungsbewegung an ein filmisches ›Außerhalb‹, das bei reiner Selbstreferenzialität als verloren gilt.

Wird die filmische Form nicht als etwas Äußeres aufgefasst, das einen innerfilmischen Diskurs lediglich illustriert, sondern als materielle Basis filmischer Ausdrucksweise, wie dies in den ausgewählten Essayfilmen zu beobachten ist, so lässt sich zeigen, dass sich die Reflexion in den Bildern, Tönen und ihrer Montage selbst vollzieht. Ausgangspunkt und Ziel sind Vorstellungsbilder, die sich als Spuren medial konkretisieren sowie verdichten und damit eine eigene, ästhetische und materielle Realität erhalten.

Sein Pendant findet das anschauliche Nachdenken in Bild, Ton und Montage auf der Zuschauerseite in einem analytischen Rezeptions- bzw. Reflexionsmodus, der die materialisierten, anschaulichen Vorstellungsbilder vom konkreten Filmbild und Ton ausgehend über die Montage als assoziative Entfaltung von Motivfeldern begreift und durch Übertragung einen sinnhaften Zusammenhang stiftet. Dies geschieht nicht beliebig, sondern ausgehend von medialer Selbstreflexion als sinnlich konkrete Verfahren.

44 Vgl. Kirchmann »Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferenzialität«, S. 78–79.

Stefan Halft

Transformation, Hybridisierung und filmspezifische Codierung von Wissen in der Literaturverfilmung Blueprint (D 2002/2003)

Zusammenfassung: Die Rekontextualisierung von Wissen in Literatur und Film bewirkt Transformationsprozesse. Im Film sind diese durch die Rekombination von Zeichensystemen bedingt. Der Beitrag erörtert, wie die Literaturverfilmung Blueprint Wissen filmspezifisch codiert. Dazu wird der Transformations- und ein text-/filmanalytisch anwendbarer Wissensbegriff skizziert. Ausgehend vom Text werden Codierungsprozesse im Film erhellt: Dieser adaptiert kulturelle Codes und aktualisiert sie filmspezifisch durch Rekombination des visuellen und akustischen Kanals. Die Mehrfachcodierung verdichtet und vernetzt Wissensmengen und erzeugt neue Wissensansprüche und ›Hybridwissen‹. Die Aktualisierung kulturellen Wissens dient der Reinterpretation, die sich einer rein visuellen Sinnstiftung und Beweisführung entzieht.

1. Einleitung

Ein Blick in die aktuelle Medienlandschaft macht schnell klar: ›Wissen‹ hat Konjunktur, ganz gleich, was der oder die Einzelne darunter versteht. Zeitschriften wie *Geo* oder TV-Formate wie Galileo treiben die Popularisierung von Wissen voran und machen es einer breiten Öffentlichkeit in vereinfachter Form zugänglich. Hierdurch kommt es zu medienspezifischen Transformationsphänomenen, die beschrieben und analysiert werden können. Auch fiktionale Texte und Filme beziehen sich auf textexterne Wissensmengen. Gleichgültig, ob diese reflektiert, adaptiert, plausibilisiert oder abgewehrt werden: Im fiktionalen (Kon-)Text verweisen die Wissensmengen nicht mehr nur auf sich selbst, sondern werden im Rahmen argumentativer Konstruktionen transformiert und narrativ funktionalisiert. Das gilt auch für Charlotte Kerners Roman *Blueprint*[1], in dem sich zahlreiche Phänomene der Hybridisierung heterogener Wissensmengen ausmachen

1 Kerner, Charlotte: *Blueprint. Blaupause.* Weinheim, Basel: Gulliver 1999.

lassen. Vor dem Hintergrund der Literaturverfilmung[2] scheint es angebracht, nach der filmspezifischen Umsetzung dieser Hybridisierungsprozesse zu fragen. Dies vor allem deshalb, weil das Medium Film sich bekanntermaßen eines akustischen und visuellen Kanals bedienen kann, um Wissensmengen zu repräsentieren und zu codieren. Daher wird mein Beitrag der Frage nachgehen, *wie die Literaturverfilmung* Blueprint *Wissen transformiert und filmisch beziehungsweise filmspezifisch codiert*.

Ich werde zunächst skizzieren, wie Medien Wissen transformieren (2.1.) und mit welcher Art von Wissensbegriff in der Filmanalyse gearbeitet werden kann (2.2.). Im Anschluss an einen kurzen Inhaltsüberblick über den Roman und den Film Blueprint (3.) sollen dann Transformations- und Funktionalisierungsprozesse im Text (4.) vorgestellt werden. Hierauf aufbauend können dann (5.) spezifische Codierungsprozesse in der Verfilmung des Romans erhellt werden.

Die theoretischen Überlegungen zur Wissenspopularisierung basieren auf den einschlägigen Publikationen von Daum, Kretschmann und Whitley. Der hier skizzierte Wissensbegriff bezieht die neueste Diskussion in der *Zeitschrift für Germanistik* zwar ein, greift jedoch auf den Wissensbegriff bei Titzmann (kulturelles Wissen) zurück, der anhand von Indikatoren textanalytisch operationalisiert werden kann. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit verschiedenen Wissensbegriffen kann hier nicht stattfinden.[3] Die Unterscheidung von filmischen und filmspezifischen Codes (2.3.) basiert auf der Definition von Kuchenbuch und ihrer Adaption bei Krah. Trotz der Würdigung Charlotte Kerners mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis (2000) für ihr Buch *Blueprint*, ist der Roman in der Sekundärliteratur bislang kaum präsent. Eine Ausnahme bildet die vergleichsweise systematische Interpretationshilfe von Schede[4] sowie das Didaktikarbeitsheft des Verlages selbst.[5] Erst 2008 ist ein erster Vergleich von Buch und Film erschie-

2 Schübel, Rolf: Blueprint. Deutschland. Drehbuch: Claus Cornelius Fischer. Kamera: Holly Fink. Musik: Detlef Petersen. Produktion: Relevant Film 2002/2003, 108min.

3 Dazu sei zum Beispiel verwiesen auf: Hug, Theo: »Was ist Wissen? Ausgewählte Unterscheidungen und Differenzierungen«. In: Theo Hug, Josef Perger (Hg.): *Instantwissen, Bricolage, Tacit Knowledge. Ein Studienbuch über Wissensformen in der westlichen Medienkultur.* Innsbruck: studia 2003, S. 17–35.

4 Schede, Hans-Georg: *Blueprint. Blaupause. Interpretationshilfe Deutsch.* Freising: Stark 2003.

5 Gerling, Martin: *Arbeitsheft. Charlotte Kerner. Blaupause. Blueprint.* Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg 2001.

nen.[6] Die wenigen anderen Beiträge zu Charlotte Kerners Roman[7] fokussieren verstärkt auf didaktische Problemlagen und werden hier daher nicht weiter berücksichtigt.

2. Theoretische und methodische Vorüberlegungen

2.1 Wissenspopularisierung und Wissenstransformation

Als externe und massenmediale[8] Form von Wissenschaftskommunikation bezeichnet Wissenspopularisierung nach Andreas Daum eine

> spezifische Form der Wissensvermittlung und -präsentation, d. h. […] den Versuch bzw. Prozess, aus den Naturwissenschaften stammende Inhalte […] öffentlich an ein Publikum, das nicht selbst im Zentrum der Wissensproduktion steht, weiterzugeben oder […] diesem Publikum zu präsentieren.[9]

Wissenspopularisierung kann auch als Übersetzungsprozess verstanden werden[10] bei dem Wissenselemente aus dem ursprünglichen Kontext über Mittler und Medien in einen anderen, weniger spezialisierten Kontext überführt werden.[11] Die

6 Tautz, Birgit: »Charlotte Kerners/Rolf Schübels Blueprint: Buch und Film«. In: *Gegenwartsliteratur* 7, 2008, S. 114–137

7 Wiesen, Brigitte: »Blaupause – Blueprint«. In: *Zeitschrift für Didaktik der Philosophie und Ethik* 2001, S. 33–39. Gerling, Martin: »Ego-Klon-Trip«. In: *Praxis Deutsch* 27, 2001, S. 62–65. Lange, Günter: »Charlotte Kerner Blueprint. Blaupause«. In: Gabriele Cromme und Günter Lange (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur.* Baltmannsweiler: Schneider 2001, S. 279–295.

8 Es lassen sich massenmediale und nicht-massenmediale Formen der Wissensvermittlung unterscheiden, wobei die massenmediale Form indirekt, in der Regel einseitig und an ein disperses Publikum gerichtet ist. Weitere Differenzierung nach der Systematizität der Vermittlung ist möglich. Vgl. Jung, Matthias: »Unsystematischer Wissenstransfer über die Medien«. In: Gerd Antos, Theo Hug, Josef Perger, Sigurd Wichter (Hg.): *Wissenstransfer durch Sprache als gesellschaftliches Problem.* Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2005, S. 275–286 sowie Kammerl, Rudolf: »Medienbasierte Individualkommunikation und Massenkommunikation«. In: Hans Krah, Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation.* Passau: Stutz 2006, S. 129–146.

9 Daum, Andreas: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert.* München: Oldenbourg ^{2}2002, S. 25.

10 Vgl. Steuer, Philip und Charlotte Voermanek: »Transferwissenschaft als ›Übersetzungswissenschaft‹ für die Übersetzung zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Subsystemen?« In: Sigurd Wichter, Albert Busch (Hg.): *Wissenstransfer.* Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2006, S. 331–347, hier S. 334.

11 Vgl. Whitley, Richard: »Knowledge Producers and Knowledge Acquirers. Popularisation as a Relation between scientific Fields and their Publics«. In: Terry Shinn, Richard Whitley (Hg.): *Expository Science: Forms and Functions of Popularisation.* Dordrecht: Reidel 1985, S. 3–28.

Rekontextualisierung zeitigt dabei einen transformativen Effekt[12], der beschrieben und analysiert werden kann.[13] Dieser Transformationseffekt ist auch medial[14] bedingt, da unterschiedliche Medien Inhalte auf jeweils spezifische Weise selegieren und transformieren.[15] Diese Überlegungen treffen grundsätzlich auch auf fiktionale Texte[16] und Filme zu, sobald sie sich auf textexterne Wissensmengen beziehen, diese integrieren und dadurch transformieren.

2.2 Problematischer Wissensbegriff

Als Wissen im engeren Sinne wird eine begründete, gerechtfertigte, wahre Meinung bezeichnet, die in Form von Propositionen (durch einen Satz explizit oder implizit ausgedrückter Sachverhalt) vorliegt. Für wahr *gehaltene*[17] Propositionen können allerdings auch nur gruppen- oder kulturspezifische Gültigkeit besitzen

12 Vgl. Kretschmann, Carsten: »Einleitung: Wissenspopularisierung – ein altes, neues Forschungsfeld«. In: Ders. (Hg.): *Wissenspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel.* Berlin: Akademie Verlag 2003, S. 7–21, hier S. 15.

13 Unter Transformation soll hier die strukturelle, formale, semantische oder funktionale Veränderung von Wissensmengen als Folge der Popularisierung verstanden werden. Vgl. Liebert, Wolf-Andreas: *Wissenstransformationen. Handlungssemantische Analysen von Wissenschafts- und Vermittlungstexten.* Berlin, New York: de Gruyter 2002.

14 Konstruktivistische Medientheorien räumen ein, dass Medien keine neutralen Beobachter sind, sondern am kollektiven Bemühen teilnehmen, eine gesellschaftliche Wirklichkeit nach spezifischen Regeln zu konstruieren. Vgl. Bonfadelli, Heinz, Martina Leonarz und Daniel Süss: »Medieninhalte«. In: Otfried Jarren, Heinz Bonfadelli (Hg.): *Einführung in die Publizistikwissenschaft.* Bern u. a.: Haupt 2001, S. 383–415, hier S. 389–390.

15 Als Beispiel seien hier Nachrichtenfaktoren, Darstellungsformate, der Einfluss von Journalismuskonzeptionen und journalistischen Normen, aber auch von adressatenorientierter Aufbereitung (vgl. Liebert: *Wissenstransformationen*, S. 84) oder medienaffiner Präsentation von Inhalten (Mediatisierung) genannt. Ein Überblick findet sich in: Strohmeier, Gerd: *Politik und Massenmedien.* Eine Einführung. Baden-Baden: Nomos 2004.

16 Die Besonderheit von Literatur in diesem Sinne ist die Kombination der Merkmale von Poetizität, Rhetorizität, Narrativität und Fiktionalität. Ein Analysebeispiel finde sich bei Abret, Helga: »Popularisierung der Wissenschaft und Popularität. Das Problem der deutschen Marsromane vor dem Ersten Weltkrieg«. In: Eva Philippoff (Hg.): *La littérature dans les pays germaniques.* Lille: Université Charles-de-Gaulle 1999, S. 181–197.

17 Dieser an die Wissenssoziologie angelehnte Wissensbegriff ist weder auf explizites Wissen beschränkt, noch bindet er Wissen an das Wahrheitskriterium. Wissen ist hier Produkt einer impliziten oder expliziten sozialen Aushandlung. Siehe grundlegend bei Berger, Peter L. und Thomas Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit.* Frankfurt a. M.: Fischer [21]2007, S. 16 f. und 21–48. Hierdurch erübrigt es sich auch, die Genese sog. wissenschaftlichen Wissens für die vorliegende Analyse weiter zu hinterfragen. Dessen Zustandekommen muss hier vorerst eine *black box* bleiben. Zu dieser Problematik siehe einführend: Pethes, Nicolas Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 28, 2003, H. 1, S. 181–237.

oder sich *ex post* insgesamt als unbegründet und unwahr herausstellen.[18] Ersteres kann und muss berücksichtigt werden. Letzteres ist schlechterdings bei gegenwärtig für wahr gehaltenen Propositionen nicht möglich. Wenn also im Folgenden nach dem im Text oder Film enthaltenen Wissen gefragt wird, sollen damit systematisch aufeinander bezogene Mengen der zuerst genannten Propositionen bezeichnet sein,[19] wobei jede dieser Propositionen ein Wissenselement ist. Auf diese Wissenselemente oder größere Wissensmengen können Texte oder Filme Bezug nehmen. Die Rekonstruktion des vom Text/Film als relevant gesetzten Wissens ist also eine Voraussetzung für sein Verständnis.[20] Davon abgegrenzt werden muss der Wissensanspruch: Er stellt einen »Kandidaten für Wissen«[21], also eine Proposition dar, deren Wahrheits- und Begründungsstatus (noch) nicht geklärt ist. Literatur und Film können sowohl auf Wissen im engeren Sinne verweisen, als auch auf Wissensansprüche oder fiktional als Wissen gesetzte Propositionen.[22]

18 Vgl. dazu »Kulturelles Wissen« bei Titzmann, Michael: »Propositionale Analyse – kulturelles Wissen – Interpretation«. In: Hans Krah, Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung.* Passau: Stutz 2006, S. 67–92.

19 Hierbei handelt es sich um eine Abwandlung des Konzeptes »Kulturelles Wissen« in ebd., S. 74.

20 Dadurch wird keineswegs in Bezug auf die epistemische Situation des Autors eine Vorentscheidung getroffen! Die Frage nach dem eingegangen Wissen soll und kann nur durch Textbelege beantwortet werden. Ob dieses Wissen als solches erkannt wird/erkennbar ist, ist indes eine andere Frage. Siehe dazu: Helbig, Jörg: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zu Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität.* Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996. Der Wahrheits- und Begründungsstatus des jeweiligen Wissenselementes kann durch textexterne Quellen überprüft werden.

21 Köppe, Tilmann: »Vom Wissen in Literatur«. In: *Zeitschrift für Germanistik NF* 17, 2007, H. 2, S. 398–410, hier S. 404. Vgl. auch ebd., S. 409 sowie ders.: »Fiktionalität, Wissen, Wissenschaft. Eine Replik auf Roland Borgards und Andreas Dittrich«. In: *Zeitschrift für Germanistik NF* 17, 2007, H. 2, S. 638–646, hier S. 640.

22 Sowohl die Popularisierungsforschung als auch neuere Ansätze wie die sog. Poetologie des Wissens sehen sich mit dem Problem konfrontiert, einen Wissensbegriff formulieren zu müssen, der es erlaubt, das Ergebnis der Transfer- und Transformationsprozesse von Wissen adäquat zu beschreiben. Diese Fragen wurden zuletzt ausführlich in der *Zeitschrift für Germanistik* diskutiert. Borgards, Roland: »Wissen und Literatur. Eine Replik auf Tilmann Köppe«. In: *Zeitschrift für Germanistik NF* 17, 2007, H. 2, S. 425–428; Dittrich, Andreas: »Ein Lob der Bescheidenheit. Zum Konflikt zwischen Erkenntnistheorie und Wissensgeschichte«. In: *Zeitschrift für Germanistik NF* 17, 2007, H. 2, S. 631–637; Jannidis, Fotis: »Zuerst Collegium Logicum. Zu Tilmann Köppes Beitrag ›Vom Wissen in Literatur‹«. In: *Zeitschrift für Germanistik NF* 18, 2008, H. 2, S. 373–377. Zur Problematik des Wissensbegriffs in der sogenannten Poetologie des Wissens siehe Stiening, Gideon: »Am ›Ungrund‹ oder: Was sind und zu welchem Ende studiert man ›Poetologien des Wissens‹«. In: *KulturPoetik* 7, 2007, H. 2, S. 234–248 und Vogl, Joseph: »Robuste und idiosynkratische Theorie«. In: *KulturPoetik* 7, 2007, H. 2, S. 249–258.

Zusätzlich soll hier der Begriff der Hybridisierung eingeführt werden. Hiermit soll die Vereinigung von Wissenselementen und Wissensansprüchen auf einem Gegenstand bezeichnet sein. Das Resultat dieser Vereinigung soll Hybridwissen heißen. Dabei sind drei Fälle zu unterscheiden:

Fall 1: Für einen *gegebenen* Gegenstand wird mindestens ein Sachverhalt postuliert, dessen Wahrheits- und Begründungsstatus *noch nicht geklärt* ist (Wissensanspruch). Hierunter fallen Aussagen, die bisher noch nicht überprüft wurden. So zum Beispiel die Behauptung, dass grüner Tee das Krebsrisiko reduzieren könne. Sofern dieser Wissensanspruch systematisch mit anderen Wissenselementen auf den Gegenstand bezogen wird, lässt sich von Hybridwissen sprechen. Im Fall 1 lässt sich der Wahrheitsstatus (hier experimentell) klären, sodass sich der Wissensanspruch in ein Wissenselement und Hybridwissen in Wissen transformieren lässt.

Fall 2: Für einen *nicht in der behaupteten Weise gegebenen* Gegenstand wird mindestens ein Sachverhalt postuliert, dessen Wahrheits- und Begründungsstatus somit *nur bedingt geklärt werden kann*. Das heißt, dass einzelne Eigenschaften (per Postulat oder Analogiebildung) des Gegenstandes hypothetisch behauptet werden. Hierunter fallen Aussagen, die sich noch nicht überprüfen lassen. Das wäre etwa bei Aussagen über mögliche oder zukünftige Eigenschaften eines Gegenstandes der Fall. Das betrifft zum Beispiel Aussagen über die thermohaline Zirkulation (globales Förderband von Meeresströmungen) *nach* dem Höhepunkt der globalen Erderwärmung. Sofern die jeweiligen Wissensansprüche systematisch mit anderen Wissenselementen auf den Gegenstand bezogen werden, lässt sich auch hier von Hybridwissen sprechen. Im Fall 2 kann der Wahrheits- und Begründungsstatus wie im Fall 1 geklärt werden, sobald der Gegenstand in der behaupteten Weise gegeben ist.

Fall 3: Für einen *nicht gegebenen* Gegenstand wird mindestens ein Sachverhalt postuliert, dessen Wahrheits- und Begründungsstatus somit *nicht geklärt werden kann*. Das heißt, dass die Existenz des gesamten Gegenstands kontrafaktisch behauptet wird. Hierunter fallen zum Beispiel sämtliche Behauptungen über ausgetragene menschliche Klone. Im Fall 3 könnte theoretisch zumindest der Begründungsstatus durch Analogiebildung (Klon ≈ Zwilling) geklärt werden. Sofern der jeweilige Wissensanspruch systematisch mit anderen Wissenselementen auf den Gegenstand bezogen wird, soll dann auch hier von Hybridwissen gesprochen wer-

den. Dieses lässt sich nicht in Wissen transformieren, es sei denn, der Gegenständ würde dennoch entstehen. Dann würde es sich allerdings um Fall 2 handeln. Ist eine Analogiebildung nicht möglich (etwa am Beispiel nicht anthropomorpher Aliens), kann nicht von Hybridwissen gesprochen werden, sondern von einer ungerechtfertigten, unbegründeten und nicht wahrheitsfähigen Behauptung.

Von besonderer Bedeutung ist, dass der ungeklärte oder gar negierte Wahrheits- und/oder Begründungsstatus nicht verhindert, dass hybride Wissensmengen dennoch in das Denksystem einer Kultur eingehen und dort weiterverarbeitet werden. So lässt sich beispielsweise die Existenz des Gegenstandes ›Gott‹ nicht zweifelsfrei behaupten. Der Wahrheitsstatus der diesem Gegenstand zugeschriebenen Eigenschaften kann deshalb nicht allgemeinverbindlich geklärt werden. Dennoch sind die Wissensansprüche bezüglich des Gegenstandes ›Gott‹ allgemein bekannt und Teil des Denk- *und* Handlungssystems vieler Gruppen und Kulturen. Das gilt in ähnlicher Weise für biblisches und mythologisches ›Wissen‹: Eine Proposition bezüglich der Eigenschaften des Gottes Zeus etwa stellt Metawissen dar, das heißt Wissen über die Glaubenssätze der griechisch-antiken Kultur. Obwohl es sich bei diesen (von der griechisch-antiken Kultur postulierten) Zuschreibungen nicht um Wissen im eigentlichen Sinne handelt, werden sie in unserem Denksystem zumeist ›kurzschlussartig‹ wie Wissen behandelt, also ihr sekundärer Charakter ausgeblendet. Das drückt sich in Äußerungen wie »Zeus ist der Sohn des Kronos und der Rhea« aus, die eigentlich lauten müsste »Die Griechen glaubten, dass Zeus der Sohn des Kronos und der Rhea sei.« Wenn solche Mythologeme im Folgenden als Wissenselemente bezeichnet werden, so muss deren sekundärer Charakter jeweils berücksichtigt und fallspezifisch erörtert werden, wie genau dieses ›Wissen‹ funktionalisiert wird.[23] Bildlich gesprochen wird so ein Wissensnetz im Sinne einer assoziativen beziehungsweise rhizomatischen Anordnung von Wissenselementen erzeugt, dessen Knotenpunkte nicht aus Wissen im engeren Sinne bestehen müssen, sondern auch aus hybriden Wissensmengen oder auch nur Annahmen, Behauptungen etc. bestehen können. Das lenkt die Aufmerksamkeit auf die strategische Funktion der Adaption und Transformation von Wissen beziehungsweise der Genese hybrider Wissenselemente im Text/Film. Sie muss jeweils kontextuell ermittelt werden.

23 Dem Verfasser ist bewusst, dass hiermit keinesfalls eine befriedigende Lösung für den logischen Status des im Grunde ja literarisch (oder im Sinne Vogls: poetologisch) generierten mythologischen ›Wissens‹ gefunden wurde. Die hier ausgeführte Differenzierung wird jedoch vorläufig genügen müssen.

2.3 Indikatoren und Codierungsprozesse im Film

Was kann nun als Indikator für eine Verarbeitung und Transformation von Wissen gelten? Wissen ist zunächst ein kognitives Konstrukt, das text-/filmanalytisch nur durch seine semiotische Repräsentation erfassbar ist. Im literarischen Text zählen hierzu vor allem Bezugnahmen oder funktionale Variationen auf der Discoursebene (Ebene der Darstellung). Aber auch Bezugnahmen, Themen und Motive, Argumentationsregularitäten, semantische Relationen, Metaphern und dergleichen auf Ebene der Histoire (Ebene des Dargestellten) können als Indikatoren dienen. [24] So können zum Beispiel Figuren bestimmte Wissensmengen repräsentieren oder visuelle und akustische Zitate auf Wissensmengen außerhalb der filmischen Diegese verweisen. [25] Das Medium Film zeichnet sich darüber hinaus durch die Besonderheit aus, dass es eine Verbindung von Zeichensystemen (Bild, Schrift, Sprache, Ton, Musik und darüber hinaus Gestik, Mimik, Symbolik) ermöglicht. [26] Deshalb können ursprüngliche Bedeutungen kultureller Codes [27] vom Film »übernommen, überformt und spezialisiert« [28] werden. Durch die filmische Rekombination entstehen dann filmische und filmspezifische Codes. Diese unterscheiden sich nach Kuchenbuch wie folgt:

> Filmische Codes sind […] Codes, die im Film auftreten. Filmspezifische Codes wären solche, die eine besondere Affinität zur Geschichte des Films […] haben. […] Es ist zwar durchaus möglich, dass diese Codes auch in anderen Medien auftreten […]. Entschei-

24 Vgl. Anz, Thomas: »Indikatoren und Techniken der Transformation theoretischen Wissens in literarische Texte«. In: Christine Maillard, Michael Titzmann (Hg.): *Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935.* Stuttgart: Metzler, Poeschel 2002, S. 331–347.

25 Die Repräsentationsform ist dabei nicht mit dem Wissenselement selbst identisch: Sie ›ist‹ nicht die Wissensmenge selbst.

26 Zur audiovisuellen Qualität des Films siehe weiterführend: Krah, Hans: »Kommunikation und Medien am Beispiel Film«. In: Ders., Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation*, S. 273.

27 Die Funktion filmischer Gestaltungsmittel ist kontextrelativ und wird maßgeblich durch Kulturelles Wissen beeinflusst (vgl. Krah: »Kommunikation und Medien am Beispiel Film«, S. 267). Als Kulturelles Wissen gilt die »Gesamtmenge aller von den Mitgliedern einer Kultur, das heißt einer bestimmten *Zeitphase* T_i […] in einem bestimmten *Raum* R_j […], *für wahr gehaltenen Propositionen.*« (Titzmann: »Kulturelles Wissen«, S. 74, Hervorhebungen im Original). Es handelt sich also um eine Klasse von Wissenselementen, die sich auf Kultur in einem umfassenden Sinne (totalitätsorientiert als *whole way of life*) beziehen.

28 Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien – Methoden – Kritik.* Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2005, S. 94.

> dend ist, dass man sie fest mit dem Begriff Film bzw. Kino verbindet. […] Selbstverständlich existieren in der vom Film abgebildeten Realität auch Mehrfach-Codierungen.[29]

Unter filmspezifischen Codes sind daher sowohl filmspezifische Darstellungsweisen (Kameraperspektiven, Schnitt, *point of view*), als auch filmspezifische Darstellungsinhalte (Plotstrukturen, Figurensterotype) zu subsummieren. Für meinen Beitrag wird es von besonderem Interesse sein, die filmspezifische Adaption und Aktualisierung kultureller Codes (zum Beispiel dramatische, literarische, rhetorische und musikalische Darstellungsprinzipien, bildlich transportierte Motive und ihre Codes)[30] zu analysieren und daraus resultierende Interaktionsprozesse unterschiedlicher Wissensmengen zu beschreiben.

3. Inhaltsüberblick *Blueprint*

Zur Einführung nun ein kurzer Überblick über den Inhalt des Romans:[31] Die erfolgreiche Pianistin und Komponistin Iris[32] Sellin leidet an Multipler Sklerose. Da das Klonen von Menschen mittlerweile möglich – wenn auch nicht explizit erlaubt – ist, nimmt sie Kontakt zum kanadischen Wissenschaftler Mortimer Gabriel Fisher[33] auf und lässt sich klonen. So bringt sie ihre ›Tochter‹ Siri[34] zur Welt, auf die sie ihre Wünsche und Hoffnungen projiziert. Aus der Retrospektive wird nun die Lebensgeschichte des Klons Siri geschildert. Der Fokus liegt dabei auf der beginnenden Pubertät und Emanzipation, denn Siri verspürt zunehmend den Drang, sich von der Mutter abzugrenzen. Siri stürzt in eine Identitätskrise,

29 Ebd., S. 95.

30 Vgl. ebd., S. 97.

31 Zusammengefasst wird der Inhalt des Textes, der sich mit der filmischen Darstellung deckt. Auf Varianzen durch den Medienwechsel kann hier nicht eingegangen werden. Bezogen auf Blueprint siehe dazu: Tautz: *Blueprint*, S. 114–137. Für die theoretische Modellierung des Medienwechsels und seiner methodologischen Implikationen sei verwiesen auf: Krah, Hans: »Performativität und Literaturverfilmung. Aspekte des Medienwechsels am Beispiel von Franz Kafkas ›Der Prozeß‹ (1925), Orson Welles' ›Der Prozeß‹ (1962) und Steven Soderberghs ›Kafka‹ (1991)«. In: Erika Hammer, Edina Sándorfi (Hg.): *Der Rest ist – Staunen. Literatur und Performativität.* Wien: Praesens 2006, S. 144–187.

32 Iris (gr.): Botin des Zeus (bei Homer) und der ambivalenten Göttin Hera (Göttin der Ehe, der Geburt und der Frauen).

33 Mortimer ~ morte mer (frz.) = totes Meer. Gabriel: Erzengel. Fisher: Ggf. Verweis auf Fischer Jesus, Simon und Petrus (Matthäus 4, 18–19: »Folget mir nach; ich will euch zu Menschenfischern machen!«).

34 Umkehrung von I-r-i-s, die keine eindeutige Interpretation zulässt, da sich die Umkehrung/Spiegelung ja nicht auf Zeus oder Hera bezieht, sondern auf Iris. Textintern wird allerdings eine negative Semantisierung (Häresie, Sündenfall oder Ähnliches) nahegelegt.

zieht zu einem Freund und emanzipiert sich schließlich von ihrer Mutter.[35] Erst nach deren Tod kann Siri ›neu geboren‹ werden und sich ihrer eigenen Identität gewiss sein. Der Tabubruch (Ereignis[36]) kann schlussendlich nicht rückgängig gemacht werden (Tilgung), vielmehr stellen die verbleibenden Konsequenzen eine Herausforderung für alle Beteiligten dar. Text und Film rufen hiermit zahlreiche konventionalisierte Klonmotive[37] ab.

4. Transformation und Funktionalisierung von Wissen im Text

Im Text lassen sich Indikatoren für verschiedenste Wissensmengen finden, darunter vor allem Wissenselemente aus Genetik, Entwicklungspsychologie und Mythologie. Darüber hinaus integriert der Text Verweise auf Philosophie und Ethik, Kunst und Musik, Literatur sowie biblisches beziehungsweise christlich-mythologisches[38] ›Wissen‹. Die benannten Wissensmengen stellen quasi einen Pool dar, aus dem sich der Text wie folgt bedient:

(1) Die stark vereinfachten zellbiologischen, gentischen und gentechnischen Wissenselemente dienen primär als Voraussetzung für die kontrafaktische Annahme (*Blueprint*, S. 13), dass Klonen möglich sei. Sie werden teilweise ›kulturalisiert‹, das heißt durch kulturelle Metaphern erläutert (zum Beispiel Gene = Töne einer Komposition).

35 Siris Entwicklungsprozess spiegelt sich im Text in den Kapitelbenennungen wieder, die sowohl konkrete Lebensphasen benennen, als auch mythologische ›Wissenselemente‹ aufrufen, um diese Lebensphasen zu interpretieren (zum Beispiel »Doppelgöttin« oder »Pollux seul«).

36 »Du hast Regel gebrochen, alte Menschheitsregeln.« (Kerner: *Blueprint*, S. 25). Zum Konzept des Ereignisses und seiner Tilgungsmöglichkeiten siehe Renner, Karl N.: »Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman«. In: Gustav Frank, Wolfgang Lukas (Hg.): *Norm – Grenze – Abweichung.* Passau: Stutz 2004, S. 357–381.

37 So zum Beispiel: Original vs. Kopie, Klonen als Tabubruch, Metatilgung durch Tod des Spenders, Thematik des künstlichen Menschen, Affekt-Motiv, Identität und Stabilität der Person, Spiel mit doppeltem Partner. Für die Adaption im Film vgl. Wulff, Hans J.: »Klone im Kinofilm. Geschichte und Motive der Menschenverdopplung (Teil 1)«. In: *Medien Praktisch* 2001, H. 3, S. 47–53, sowie ders.: »Klone im Kinofilm (Teil 2)«. In: *Medien Praktisch* 2001, H. 4, S. 50–52. Zur Adaption in der Literatur vgl. Caduff, Corina: »Reproduktion und Generation. Die Klone in der Literatur«. In: *Weimarer Beiträge* 49, 2003, H. 1, S. 17–30. In allgemeiner Weise auch bei Brittnacher, Hans R.: »Der Mensch und sein Double«. In: *Die Horen* 50, 2005, S. 33–42.

38 Der Text verweist auf zahlreiche Bibelstellen beziehungsweise biblisches oder im weiteren Sinne christlich-mythologisches ›Wissen‹ (siehe dazu auch oben: Wissensbegriff). Hierdurch wird eine Grenzüberschreitung im Sinne einer Abweichung vom christlichen Weg (Kerner: *Blueprint*, S. 27; 52) oder gar eines Teufelspaktes (ebd., S. 22; 25) inszeniert.

(2) Vorhandene Leerstellen im faktisch-realen [39] gentechnischen Wissen werden durch kulturelle Wissenselemente aufgefüllt. Das heißt konkret, dass Systeme von Propositionen aus faktualen Wissenselementen und fiktionalen Wissensansprüchen (per Analogiebildung) hybridisiert werden, die in der Diegese aber als Wissen gesetzt werden. [40]

(3) Die Hybridisierung lässt sich am Beispiel der Extrapolation entwicklungspsychologischen Wissens genauer untersuchen: Der Text ›demonstriert‹ sozusagen, welche psychologischen Folgen es für einen Menschen haben könnte, nicht geboren, sondern geklont worden zu sein. Da diese Frage wissenschaftlich noch nicht geklärt sein *kann*, hybridisiert der Text faktuale Wissensmengen mit fiktionalen Wissensansprüchen. Ein Beispiel: Durch die Analogisierung von Klonspender und Klon mit Zwillingen (*Blueprint*, S. 21; 41; 43; 76; 79; 101; 103) kann der Text auf ›Wissenselemente‹ aus der Zwillingsmythologie zurückgreifen, um eine Art ›Klonpsychologie‹ zu extrapolieren, mit deren Hilfe die Entwicklung von Siri intratextuell erklärt werden kann. Diese Form der Hybridisierung erfolgt unter anderem dadurch, dass mythologische ›Wissenselemente‹ [41] in einem Zwillingstopos [42] verdichtet und in Bezug auf das reproduktive Klonen aktualisiert werden.

39 Die koevolutive Genese von Wissensobjekten im Sinne einer Poetologie des Wissens ist hier nicht Gegenstand der Untersuchung. Diese beschreibt Vogl: *Theorie.* Zur Kritik des Konzeptes siehe Stiening: *Am Ungrund.*

40 Fakten zur Entwicklungsgenetik bringt in sehr übersichtlicher Weise Asendorpf, Jens: »Entwicklungsgenetik«. In: Jochen Brandtstädter, Ulman Lindenberger (Hg.): *Entwicklungspsychologie der Lebensspanne.* Stuttgart: Kohlhammer. S. 162–193. Zur hypothetischen Frage nach der möglichen Identität von Klonen siehe: Agar, Nicholas: »Cloning and Identity«. In: *Journal of Medicine and Philosophy* 28, 2003, H. 1, S. 9–26. Vergleiche auch: Plomin, Robert et al.: *Gene, Umwelt und Verhalten. Einführung in die Verhaltensgenetik.* Bern u. a.: Huber 1999.

41 Hierzu werden unter anderem folgende Mythen beziehungsweise Mythologeme aufgerufen: Siri als Kopfgeburt (S. 11; 19; 29–30), Narziss (S. 21; 40; 104–105), Zwillingsmythen allgemein (S. 22), Lebensfaden der Moiren/Parzen (S. 23), Kreislauf des Lebens (S. 34), afrikanische Zwillingsmythologie (S. 35; 164), Doppelgängermotiv (S. 38; 119; 168), Katze (S. 68), Zweikampf (S. 95), Platons Kugelwesen (S. 104–105; 138), Castor und Pollux (S. 151; 166; 173), Katabasis/Atabasis (S. 161–162), Götterdämmerung (Wagner, S. 109). Siehe dazu den ausführlichen Überblick bei Angert, Thomas et al.: »Zwillinge. Doppelte Lottchen oder zwei Persönlichkeiten«. In: *Forschung Frankfurt* 9, 1991, H. 1, S. 34–44.

42 Unter anderem Verweise auf siamesische Zwillinge (S. 134), die Brüder Lazarus und Johannes Coloredo bei denen es sich um ein ›Geschwisterpaar‹ handelt, bei dem der eine Bruder parasitär den Körper des anderen mitbenutzt (S. 139–141; 152) und Siris späterer Künstlername »Double-Jou« (frz.: doppeltes Spiel und engl.: zweimal Du). Der Text verwendet den Zwillingstopos nicht konsequent: Einerseits nutzt er ihn zur Übertragung psychologischer und entwicklungsgenetischer Aussagen auf den Klon Siri. Andererseits wird gerade »Zwillingsfolklore« (S. 99) textintern abgelehnt und durch Siris Emanzipation auch auf der Ebene des Gesamttextes widerlegt. Der Text verstrickt sich in dieser Hinsicht in sein eigenes Wissensnetz, dessen assoziative Dynamik nicht mehr kontrollierbar ist.

Das heißt konkret, dass die verschiedenen Wissenselemente zum Thema Zwillinge nicht mehr getrennt voneinander stehenbleiben, sondern zu einem Wissensnetz verbunden werden, aus dem die ›Klonpsychologie‹ sozusagen emergiert. Es macht stellenweise sogar den Eindruck, als setze der Text mythologische Wissenselemente als das eigentliche Universalwissen (»altes Menschheitswissen«, *Blueprint*, S. 95) im Gegensatz zu wissenschaftlichem Wissen.

Insgesamt betrachtet werden die in den Text eingehenden Wissensmengen nicht schlicht integriert, sondern rekontextualisiert beziehungsweise aktualisiert. Um zur Plausibilisierung und Analogisierung dienen zu können, müssen die Wissensmengen durch Wissensansprüche erweitert und hybridisiert werden.

5. Codierungsprozesse in der Literaturverfilmung Blueprint

Die Repräsentation von Wissensmengen im Film unterscheidet sich hiervon in markanter Weise. Ethische, biblische (Ausnahme: Namen) und mythologische ›Wissenselemente‹ (Castor und Pollux und andere) werden nicht explizit repräsentiert beziehungsweise markiert.[43] In der Textversion werden bspw. mehrmals afrikanischen Figuren und die sie umgebenden Zwillingsmythen ausdrücklich erwähnt und semantisch funktionalisiert: Vermittels des durch sie generierten Zwillingstopos wird die Beziehung von Iris und Siri mythologisch gedeutet. Im Film tauchen besagte Figuren nur in einer einzigen Szene auf (00:11:00) und verlieren ihre semantische Funktion insofern, als sie weder kommentiert werden, noch (ohne Zoom) genauer bestimmbar sind. In ähnlicher Weise werden intertextuelle (literarische) Anspielungen stark reduziert. Adaptiert werden nur das faustische Motiv des Paktes (zwischen Iris und Fisher) und die Anspielung auf das *Doppelte Lottchen* in der Konkurrenz von Iris und Siri um einen Liebhaber. Insofern kann einerseits von einer Tilgung von Verweisen und andererseits von einer komplexitätsreduzierten Adaption anderer Verweise gesprochen werden. Demgegenüber kann der Medienwechsel durch die Kombination des visuellen und akustischen Kanals neue, filmspezifische Codes nutzen. Dies lässt sich exemplarisch an der filmspezifischen Aktualisierung der Erzählsituation zeigen: Im Text inszeniert sich Siri als pseudo-auktoriale Erzählerin, die die Situation be-

Zu diskutieren wäre in Anlehnung an Derrida, ob es sich hierbei um ein Simulacrum als Merkmal der Spur, beziehungsweise in Anlehnung an Baudrillard eine Simulation von Sinngebung handeln könnte.

43 Zum Terminus der Markierung siehe die systematische Aufbereitung verschiedener Theorien der Intertextualität bei Helbig: *Intertextualität.*

trachten könne, »wie eine Forscherin ihre Versuchsanordnung im kalten, blauen Laborlicht« (*Blueprint*, S. 12).[44] Der Film nutzt keine explizite Erzählinstanz (zum Beispiel über *voice-over*), sondern vergibt Informationen über Siris Entwicklung in Form von assoziativen Rückblenden. Diese werden von folgender Szene eingeleitet: In völliger Dunkelheit zoomt die Kamera langsam von oben herab einen Lichtpunkt heran. Dieser stellt sich als Lichtkegel eines Scheinwerfers heraus, in dessen Mitte Iris am Konzertflügel sitzt (00:06:50). Der Rezipient wird zusammen mit Siri in die Position des Beobachters versetzt, wobei das zu Beobachtende aus verschiedenen Perspektiven betrachtet wird. Hier wird also die textuelle Erzählsituation filmspezifisch aktualisiert.

Weitere Strategien der filmischen Adaption, der visuellen Codierung oder der filmspezifischen Mehrfachcodierung möchte ich nun an folgenden Beispielen aufzeigen, nämlich **(1)** der filmischen Adaption psychologischer und mythologischer Wissenselemente, **(2)** der visuellen Plausibilisierung gentechnischer Zusammenhänge und **(3)** der filmspezifischen Codierung kultureller Wissenselemente durch Rekombination.

5.1 Filmische Adaptionsprozesse

Psychologische Wissenselemente

Psychologische Wissenselemente beziehungsweise die Dynamik der Beziehung von Iris und Siri können im Film durch die räumliche Anordnung der Figuren und Schnitttechnik visuell repräsentiert werden: Beim ersten gemeinsamen Konzert sitzen Iris und Siri sich mit ihren Konzertflügeln spiegelbildlich gegenüber (01:01:41). Einerseits suggerieren dieser Spiegelungseffekt sowie ein unsichtbarer Schnitt (scheinbares Übergleiten von Iris zu Siri) eine harmonische Einheit der Frauen. Andererseits unterläuft die weitere Schnittfrequenz (kurze Einstellungsdauer) dieses visuelle Postulat, indem die musikalische Dynamik aus Thema und Gegenthema visuell auf die Frauen übertragen wird und sie als Konkurrentinnen inszeniert werden. Zusätzlich kommt hier eine filmspezifische Kombination des visuellen Kanals mit dem akustischen zur Geltung: Claude Débussys *En Blanc et Noir*[45] gilt für seine Zeit nicht nur als experimentell (wie auch das reproduktive Klonen), sondern beinhaltet auch ein Totentanzmotiv, welches in der Textvorlage

44 Die Frage nach der Konzeption und Funktion der Informationsvergabe im Text kann hier leider nicht erörtert werden.

45 Vgl. Meyers Lexikon online, s.v. »Musik für zwei Klaviere: En blanc et noir« (http://lexikon.meyers.de/wissen/Musik+f%C3%BCr+zwei+Klaviere_+En+blanc+et+noir [27.11.2009]).

(*Blueprint*, S. 35; 37; 161) Siris Identitätskrise versinnbildlicht. Im Film kann das Motiv akustisch codiert und visuell erweitert werden, um den Antagonismus der Frauen zu repräsentieren.

Anders als im Text verbalisiert Siri ihre Identitätsprobleme im Film nicht. Stattdessen werden diese ebenfalls visuell codiert: In einer Scheune von Siris entrückter Hütte in Kanada lagert ihr zerlegter alter Flügel. Greg, der Siri durch seine Zuwendung ›zähmen‹ will, baut den Flügel ohne ihre Zustimmung wieder auf. Dazu nutzt er eine Verstrebung aus Holz und Seilen, um den Flügel zunächst ohne Beine aufzuhängen. Der in den Holzrahmen gezwängte und an Seilen aufgehängte Flügel (01:06:13) visualisiert Siris Kindheit, den Zwang, in die Fußstapfen der Mutter treten zu müssen, in allegorischer Weise.

Weitaus komplexer gestaltet sich die visuelle Codierung psychologischer Zusammenhänge im Leitmotiv des Spiegels, das sowohl im wörtlichen, als auch im übertragenen Sinne Anwendung findet. Bereits die Einspielung des auf dem Kopf stehenden und mit verzerrten Buchstaben geschriebenen Titels (00:02:09) erzeugt eine Semantik der Spiegelung und Verzerrung. Diese Verzerrung wird in eine Metaphorik der Spaltung überführt und zunächst mit Iris Sellin verknüpft (00:08:46): Nach einem ihrer Konzerte schreitet sie eine Treppe herab, die von Spiegeln gesäumt ist. In diesen wird Iris Spiegelbild mehrfach verzerrt wiedergegeben. Die Spaltungsmetapher kann sich einerseits wörtlich auf den später erfolgenden Klonvorgang beziehen (Zellen) und andererseits Iris implizit negativ semantisieren (etwa als schizophren, unausgeglichen, seelisch entzweit). In einer zentralen Szene (00:29:05) wird das Spiegelmotiv visuell und akustisch (siehe unten) auf Siri übertragen: Mutter und Tochter stehen gemeinsam vor einem Spiegel. Siri stellt fest, wie ähnlich sie sich seien, und bekräftigt diese Annahme, indem sie ihr eigenes Muttermal (= *angeborener* Leberfleck) im Gesicht auch bei der Mutter findet. Das Antippen der Muttermale wird von zwei Tönen (Sprung vom Grundton zur Oktave; siehe unten) begleitet.[46] Der Spiegel wird das visuelle Leitmotiv in Bezug auf Siris Identität bleiben: Ihre Hütte in Kanada kommt zwar ganz ohne Spiegel aus, aber selbst die Spiegelung ihres Gesichts in ihrem Bildtelefon (00:48:25) löst assoziative Rückblenden aus. In diesen Rückblenden wird Siris Entwicklung ebenfalls durch das Spiegelmotiv[47] codiert: Vor dem er-

46 Eine Interpretation des Spiegelmotivs vor dem Hintergrund psychoanalytischer Theorie und philosophischer Betrachtungen zum Klonen findet sich in: Baudrillard, Jean: *Simulacres et simulation.* Paris: Éditions Galilée 1981, S. 145–156.

47 Siehe dazu auch unten: Zwischenfazit.

sten gemeinsamen Konzert stehen Mutter und Klon/Tochter vor einem Spiegel (01:00:38). Siri wirkt apathisch, ihre Nase blutet. Die blutende Nase erweitert das Motiv, denn Siri wird ihr erstes eigenes Konzert wegen Nasenblutens abbrechen (01:15:21), sich danach im Spiegel betrachten und diesen zerschlagen. Der Film argumentiert hier visuell und akustisch, dass Siri trotz identischer genetischer Anlage nicht Iris ist und daher Iris Weg auch nicht Siris Weg sein kann.[48]

Mythologische ›Wissenselemente‹

Am Beispiel des gescheiterten Konzertes lässt sich ein weiterer Adaptionsprozess beobachten: Das Konzert wird durch einen Bildausschnitt einer olympischen Götterversammlung[49] eingeleitet. Dieses kunsthistorische Zitat zeigt Artemis/Diana, Pan/Silvanus und eine Nymphe. Artemis gilt als kinderlos (was strenggenommen auch auf Iris zutrifft) und neurotisch-aufmerksamkeitssüchtig (was ansatzweise auf Siri zutrifft) und hier durch die filmische Adaption des Motivs bekräftigt wird. Eine Referenz für eine solche Götterversammlung findet sich in Homers Odyssee: Dort werden unter anderem die Klagen verhandelt, die die Menschen gegen die Götter richten:

> Welche Klagen erheben die Sterblichen wider die Götter! Nur von uns, wie sie schrein, kommt alles Übel; und dennoch Schaffen die Toren sich selbst, dem Schicksal entgegen, ihr Elend.[50]

Semantisch sind hier also vor allem das selbstauferlegte Schicksal der Menschen sowie die Allegorie der Odyssee als solches von Bedeutung. Von einer ähnlichen Götterversammlung wird in der Ilias berichtet,[51] die vor allem Zeus' Autorität bekräftigt. Hiermit werden also auf dem Umweg über das kunsthistorische Zitat ›Wissenselemente‹ aus der griechischen Mythologie aufgerufen und im Hinblick

48 Dies wird auch akustisch durch die Folgen von Klaviertönen bestätigt: Prim und Oktave sind Variationen eines Grundtons. Die befreiende Wirkung von Iris' Tod wird durch das Lied im Abspann letztmalig aufgegriffen: »For the truth lies in open skies and down by the sea. I will lay down, my soul is found, my spirit set free.« (104'05).

49 N. Loder, Deckenfresko, 1757, Festsaal des Erbdrostenhofes, Münster.

50 Homer: *Ilias & Odyssee*. Übersetzt von Johann Heinrich Voss. Volltext online verfügbar beim Projekt Gutenberg unter: http://gutenberg.spiegel.de, Autoren A–Z, Homer, 1. Gesang, V. 26–27; 32–34.

51 Homer: *Odyssee*, 1. Gesang, V. 531–611.

auf die filmische Diegese aktualisiert: Siris Scheitern beim Konzert, sowie die Lebensumstände der beiden Frauen werden als selbstverschuldete Irrfahrt und latent auch als Häresie charakterisiert.[52]

Zwischenfazit

Der Film adaptiert zunächst im Text angelegte Motivstrukturen. Er rekombiniert und erweitert diese jedoch, um sie dann verstärkt filmspezifisch aufzubereiten (Überblendungseffekte, Schnitttechnik, *mise en scène*). Hierbei bindet der Film unterschiedliche Klassen kulturellen (Meta)Wissens ein: Das Spiegelmotiv einerseits kann als hochgradig konventionalisiert und allgemeines kulturelles Wissen gelten.[53] Die Codierung von Siris Identitätskrise in diesem Motiv ist sozusagen eine populäre Strategie der Lenkung. Sie nutzt das kollektive Wissen um die Bedeutung der Spiegelmetaphorik, um vorhandenes psychologisches Wissen auf den fiktionalen Fall des geklonten Menschen zu projizieren und dessen Psychogenese zu plausibilisieren (Hybridwissen). Das kunsthistorische Zitat andererseits stellt nicht nur eine inhaltliche Hinzufügung zur Textvorlage, sondern – wie auch die afrikanischen Figuren – gruppenspezifisches Wissen oder gar Spezialwissen (*afrikanische* Mythologie, *kunsthistorische* Mythenrezeption) dar. Der Film lässt sich allerdings nicht eindeutig[54] einer Publikumsgruppe zuordnen. So lässt sich erstens die Hypothese aufstellen, dass das Klonthema auf zwei unterschiedlichen Ebenen interpretiert werden kann, von denen die erste mehr oder weniger allgemein zugänglich ist (Identitätsproblematik). Die zweite Ebene allerdings ist nur einer bestimmten Publikumsgruppe zugänglich. Insofern ließe sich zweitens fragen, welche wissenspolitischen Strategien der Film verfolgt.

5.2 Visuelle Plausibilisierung gentechnischer Zusammenhänge

Text und Film setzen, dass Klonen möglich sei. Hierzu nutzt der Film ein fingiertes visuelles Zitat, nämlich die Aufnahme einer Ausgabe der Zeitschrift *Stern*, die postuliert, die »Fisher-Methode« ermögliche das Klonen von Menschen (00:10:07). Anders als der Text werden die Verweise auf genetische, gentech-

52 Im Rückgriff auf biblische Vorstellungen der Götterversammlung wird hier zusätzlich eine Semantik des Gerichtsprozesses aufgebaut: Ps 82, 1–8 beschreibt eine Götterversammlung, bei der Gott als oberster Richter die anderen Götter anklagt. Seine göttliche Autorität wird ähnlich wie bei Homer unterstrichen (Ps 89, 7–9).

53 Diese Beobachtung trifft auch auf den Bildtopos der modifizierten Eizelle (siehe nächster Abschnitt) zu.

54 Zur Frage der Relevanz und Klassifizierung kulturellen Wissens siehe Titzmann, Michael: *Strukturale Textanalyse.* München: Fink 1993, S. 322–330.

nische und zellbiologische Zusammenhänge noch stärker vereinfacht und auch nur an einer Stelle im Film ausführlicher aufgenommen.[55] Begleitet von einzelnen Klaviertönen (Sprung vom Grundton zu Oktave) zeigt der Film, wie Fisher und Iris sich in ein mehrfach abgeschottetes Labor begeben. Dort injiziert Fisher Iris' DNA in eine Eizelle. Die Kamera imitiert hier zunächst den Blick Fishers durch das Mikroskop. Sein Off-Kommentar erläutert nicht nur die von ihm vollzogenen Modifikationen an der Zelle, sondern deutet sie in einer Weise, dass intradiegetisch gesetzt wird (00:12:30): Hier wird ein erfolgreicher Klonvorgang durchgeführt (kontrafaktische Annahme). Dies wird erneut visuell und akustisch (selbe Tonfolge) bestätigt, als man Fisher neun Monate später Fingerabdrücke von Mutter und Klon/Tochter aushändigt (00:20:05). Der Film vermag hier scheinbar das darzustellen, was der Text nur umschreiben kann, nämlich die Existenz des genetisch identischen Paars von Klon und Spender.

5.3 Filmspezifische Codierung durch (Re-)Kombination

Die bisher angesprochenen Szenen offenbaren eine weitere filmspezifische Form der Codierung von Zusammenhängen, nämlich die Kombination von visuellem und akustischem Kanal.

In den beiden letzten Szenen sind jeweils ein einzelner Klavierton und der Sprung zu dessen Oberoktave zu hören, die genau dann erklingen, wenn das Klonmotiv angesprochen wird. Die Töne sind Teil einer Komposition, die Iris nach der Befruchtung mit dem geklonten Fötus beginnen wird. Sie wird später Grundlage eines Konzerts für Siri sein und darüber hinaus zu deren musikalischen Erinnerungsmotiv. Dasselbe Intervall wird allerdings schon vor der Szene im Labor thematisch besetzt: In ihrer Garderobe konfrontiert Iris Fisher zum ersten Mal mit Ihrem Ansinnen, einen »Pakt« schließen und sich klonen lassen zu wollen. Sie lockt Fisher unter anderem damit, dass die beiden »die Ersten für immer« (00:10:42), das heißt die Pioniere auf dem Gebiet des reproduktiven Klonens, sein könnten: Zeitgleich mit den Tönen aus Iris Komposition blendet der Film auf eine Detailaufnahme eines Bildes von zwei Händen über, das soeben von einem Straßenmaler vervollkommnet wird. Die dargestellten Hände sind ein Detail aus Michelangelos Deckenfresko *Die Erschaffung Adams* (ca. 1510–1512) aus dem neunteiligen Schöpfungszyklus in der Sixtinischen Kapelle. Das Original zeigt Gottvater, der mit seiner Hand beziehungsweise seinem Finger Adam das

55 Hiervon ausgenommen sind darauf aufbauende Wissenselemente, wie etwa, dass Siris Muttermal nur deshalb vorhanden sein könne, weil sie der Klon ihrer Mutter ist.

Leben schenkt. Hier wird also erstens das kulturelle Motiv Michelangelos adaptiert und zur Herstellung einer homologen Relation von ›Gott‹, ›Maler‹ und ›Iris‹ genutzt: ›Gott‹, verhält sich zu ›Adam‹ wie ›Maler‹ zu ›Bild‹ und wie ›Iris‹ zu ›Siri‹. Iris Klonabsicht wird *zunächst* also mit einem göttlichen Schöpfungsakt gleichgesetzt. Das Motiv der Hände wird zweitens mit einem Tonintervall rekombiniert und damit filmspezifisch codiert. Drittens wird hierdurch ein visuelles und akustisches Leitmotiv geschaffen, auf das im weiteren Verlauf des Filmes mehrfach rekurriert wird. So taucht Michelangelos Motiv auf dem Programm von Iris Konzert »Für Siri« (00:48:30) wieder auf.[56] Gleichermaßen durch die Hintertür kommt hier nun auch biblisches ›Wissen‹ herein, denn mit der Figur Adams ist nicht nur die Schöpfungsgeschichte (hier: Genesis 1, 26–27), insbesondere der belebende Odem Gottes (Beseelung: Genesis 2, 7), verbunden, sondern auch der Sündenfall (Genesis 2, 5ff). Das Leitmotiv der Hand und des Tons codiert also nicht nur die pionierhafte Schöpfungsabsicht von Iris Sellin und Fisher, sondern gleichzeitig die theologischen und philosophisch-ethischen Implikationen des Klonens. Durch Mehrfachcodierung wird die Hand gleichzeitig zum erhobenen moralischen Zeigefinger, der im Film visuell und akustisch repräsentiert werden kann.

Der Film verdichtet also einzelne Wissenselemente zum assoziativen Netz einer »Kulturgeschichte der Schöpfung und des Schaffens.«[57] Hierbei kommt zwar auch der visuelle Kanal zum Einsatz, aber gerade das Spiegelmotiv macht klar, dass ›kopieren‹ und ›klonen‹ nicht gleichgesetzt werden können: Siri emanzipiert sich vom ›Original‹ Iris und ist trotz identischer Erbanlagen[58] keine ›Kopie‹ mehr. Die musikalische Analogie aus Grundton und Oktave (*gleicher*, nicht *selber* Ton) unterstreicht dies zusätzlich. Der Schöpfungsakt Gottes wird außerdem vom Kopieren und Klonen abgehoben, denn Gott und Michelangelo erschaffen, während der Straßenmaler nur kopieren kann – und Iris in Bezug auf Siri nicht einmal das.

56 Von Interesse ist an dieser Stelle des Films sowie im Allgemeinen die Codierung durch Farben, speziell die Farben Rot, Blau und Weiß. Eine Interpretation über die semantische Oppositionsbildung (Iris vs. Siri) hinaus, erscheint ob der Polysemie der Farben auch hier willkürlich.

57 Tautz: »Blueprint«, S. 120.

58 Strenggenommen wäre ein zu 100% identisches Kopieren ohnehin nicht möglich, da es bei der Zellteilung regelmäßig zu kleineren Mutationen der DNS kommen kann. Vgl. Asendorpf: *Entwicklungsgenetik*.

An dieser Stelle unterläuft der Film das Primat des Visuellen, denn die Phantasie einer gedoppelten Identität (*Copy-Cloning*) wird trotz ihrer visuellen Darstellbarkeit dekonstruiert.[59]

6. Zusammenfassung und Fazit

Auch fiktionale Texte und Filme können fruchtbringend als Medien von Popularisierungsprozessen analysiert werden. Einzelne Wissenselemente oder größere Wissensmengen können dort semiotisch repräsentiert werden. Durch die Rekontextualisierung der Wissenselemente kommt es zu Transformationsprozessen, die im Film unter anderem auf dessen spezifisches Potential zurückzuführen sind, dass er verschiedene Zeichensysteme rekombinieren und dadurch filmische oder filmspezifische Codes generieren kann. Dabei werden kulturelle Codes zuweilen adaptiert und aktualisiert. Am Beispiel der Literaturverfilmung Blueprint galt es, Spezifika dieser filmischen und flimspezifischen Codierung insbesondere durch den visuellen Kanal herauszuarbeiten.

Die Analyse ergab zunächst, dass die semiotische Repräsentation einzelner Wissensmengen im Film diese modifiziert, indem einzelne Elemente getilgt oder die diese als Ganzes komprimiert beziehungsweise in ihrer Komplexität reduziert werden. Diese Modifikationen vereinfachen die im Text angelegten Darstellungsstrukturen zugunsten eines eher genrekonventionellen, populären Zugangs. Die Vereinfachung geht dabei so weit, dass die Literaturverfilmung »intermedial verhaftet«[60] bleibt, wohingegen der Roman »nachhaltig von anderen Medien geprägt und sogar modifiziert«[61] wird. Hierin zeigt sich der von Kretschmann postulierte, medial bedingte Transformationseffekt.

An der Adaption psychologischer Wissenselemente ließ sich verdeutlichen, dass der Film kulturelle Codes zunächst filmisch adaptiert und dann filmspezifisch aktualisiert (zum Beispiel Spezialeffekte, Schnitttechnik). Die Visualisierung gentechnischer Zusammenhänge zeigte, dass die filmspezifische Codierung durch Kanalkombination eine semantische Erweiterung nach sich zieht: Wie sich an

59 Zum Thema der Mythisierung des Genoms und des genetischen Determinismus siehe Caduff: *Reproduktion* sowie die Überlegungen zur vermeintlichen »Lesbarkeit der Genetik« in: Weigel, Sigrid: »Der Text der Genetik. Metaphorik als Symptom ungeklärter Probleme wissenschaftlicher Konzepte«. In: Dies. (Hg.): *Genealogie und Genetik.* Berlin: Akademie Verlag 2002, S. 222–246.

60 Tautz: *Blueprint*, S. 116.

61 Ebd., S. 117.

den Leitmotiven der Hände und der Komposition »Für Siri« herausstellte, codiert der Film kulturelle Wissensmengen durch die Rekombination des visuellen und akustischen Kanals mehrfach in filmspezifischer Weise.

Diese Mehrfachcodierung stellt nicht nur eine Verdichtung von Wissensmengen dar, sondern erzeugt Vernetzungsprozesse zwischen homogenen und heterogenen Wissensmengen gleichermaßen, wodurch neue Wissensansprüche emergieren und sich als Hybridwissen etablieren. Dies zeigte sich beispielhaft an der Aktivierung weitreichender Wissensnetzwerke durch visuelle Impulse. Die Funktionalisierung des visuellen Kanals dient dabei vordergründig der visuellen Beweisführung: ›Sehen‹ wird zunächst mit ›wissen‹ gleichgesetzt. Dieses Streben nach Unmittelbarkeit durch die Darstellung des eigentlich Undarstellbaren[62] schlägt sich semantisch vor allem in der visuellen Kernmetapher der Reproduktion und Spaltung/Verzerrung nieder. Die Illusion von gedoppelter Identität wird schließlich aber durch die visuelle Darstellung selbst sowie filmspezifische Bild-Ton-Kombinationen unterlaufen: Trotz der bildtechnischen Vervielfältigung und der digitalen Fiktion von Verdopplung wird der Eindruck von tatsächlicher Verdopplung durch Akustik, Schnitttechnik und Motivstrukturen zerstört.

Insbesondere biblische und mythologische ›Wissensmengen‹, deren Wissenstatus auf einer kulturellen Konvention (für wahr *gehaltene* Propositionen) besteht, werden verdichtet und dienen dem Zweck der Reinterpretation, Orientierung und Sinnstiftung. Die »Aktivierung polymythischer Relikte«[63] und die Hybridisierung von Wissensmengen für die Bedeutungskonstitution eröffnet eine ›ganzheitliche‹ beziehungsweise »konnektionistische«[64] Perspektive, die sich nicht nur einer populären und rein visuellen Sinnstiftung entzieht, sondern letztlich auch der Verifizierbarkeit: Die Scheinbeweisführung mit lediglich kulturell für wahr gehaltenen Wissensmengen und die Verlagerung der Argumentation auf eine metaphorische Ebene behauptet zwar, allgemeingültiges ›Universalwissen‹ zu produzieren, entzieht sich jedoch der Überprüfbarkeit. Nun kann dies einem fiktionalen literarischen Text beziehungsweise einem Film nicht zum Vorwurf gemacht werden. Vor dem Hintergrund der Tatsache jedoch, dass auch Hybridwissen und Wissensansprüche Teil kollektiven, für wahr gehaltenen, handlungslei-

62 Vgl. ebd., S. 131–132.

63 Bickelhaupt, Thomas; Buschmann, Gerd: »Die Erschaffung Adams in der Werbung. Michelangelos Deckenfresko in der Sixtina in einem Massenmedium, Teil 1«. In: *Medien Praktisch*, 2002, H. 1, S. 57–61, hier S. 59.

64 Lülsdorf, Laura: *Renaissance Reloaded. The Nexus Turn.* Passau: Stutz 2009.

tenden Wissens werden können, erscheint diese Taktik ambivalent. Die Schaffung eines Wissensobjektes[65] ›Menschenklon‹ mit den in Text und Film postulierten Eigenschaften (Wissensansprüchen) beschränkt zukünftig mögliche Aussagen über diesen – eine diskursive Strategie, die in der Forschungsliteratur zu Text und Film bislang nicht hinterfragt wird.

65 Im Sinne der theoretischen Ansätze der Poetologie des Wissens bei Vogl.

Andreas Jahn-Sudmann

How German Is It? – Die TV-Serie Ein Herz und eine Seele aus transnationaler Perspektive

Zusammenfassung: So selbstverständlich in Deutschland heutzutage der Import und die Adaption ausländischer Unterhaltungsformate (insbesondere aus den USA und Großbritannien) erscheint, darf man doch davon ausgehen, dass viele Zuschauer überrascht sind, wenn sie erfahren, dass es sich bei Ein Herz und eine Seele um kein genuin deutsches Erzeugnis handelt, sondern um die Adaption der britischen Serie Till Death Us Do Part. Hier soll in erster Linie einerseits erläutert werden, weshalb Ein Herz und eine Seele als spezifisch deutsche Serie wahrgenommen wurde bzw. wahrgenommen werden konnte, zugleich aber die zentralen Parallelen sowohl zur Originalserie als auch zur amerikanischen Version All in the Family herausgearbeitet werden, die insbesondere aus einer *ideologiekritischen* Perspektive noch *vor* den Differenzen von Bedeutung sind.

Als Ein Herz und eine Seele 1973 zum ersten Mal von WDR III ausgestrahlt wurde und bald darauf zum veritablen TV-Hit avancierte, lief die Originalserie bereits seit Jahren in Großbritannien. Und, Johnny Speight, Erfinder und Autor von Till Death Us Do Part, hatte das Konzept der Show angeblich jahrelang vor der Erstausstrahlung entwickelt, konnte es aber erst verwirklichen, als Frank Muir [1], die Comedy-Abteilung der BBC übernahm und grünes Licht für das Projekt gab, das zunächst als Comedy Playhouse-Pilotfolge startete.

Das grundlegende Schema der Serie sowie die zentralen Charaktere waren denkbar einfach und wurden weitestgehend auch für die amerikanische und deutsche Version übernommen: Till Death Us Do Part handelt von den Garnetts, einer im *East End* lebenden Familie zwischen Arbeiterklasse und *petty bourgeoisie*. Im Zentrum steht Alf Garnett, ein autoritärer, bigotter Patriarch, der permanent auf unflätigste Weise über Sozialisten, Schwarze und sowieso alle Andersdenkenden herzieht und im Übrigen die meiste Zeit damit beschäftigt ist,

1 Frank Muir ist vor allem ab den 1970er Jahren durch seine Rolle in der TV-Show Call My Bluff (1965) bekannt geworden.

entweder seine naiv anmutende Frau Else (Dandy Nichols), ihre Tochter Rita (Una Stubbs) und/oder deren Ehemann Mike Rawlins (Antony Booth) zu beleidigen oder seine Familie herumzukommandieren.

Till Death Us Do Part kam in kürzester Zeit so gut beim Publikum an, dass die Serie bereits nach fünf Wochen die direkte Konkurrenzsendung Coronation Street im Kampf um die Einschaltquoten übertrumpfen konnte.[2] Die Popularität sollte anhalten. Die Serie lief von 1965 bis 1968, zunächst als S/W-Programm auf BBC 1, dann nach einer Unterbrechung erneut von 1972 bis 1975 und umfasste insgesamt 53 Episoden à 30 Minuten. Zwischenzeitlich war sie Großbritanniens beliebteste Fernsehshow. Warren Mitchell, der die Rolle des Alf Garnett spielte, wurde durch Till Death Us Do Part zum Star. Außerdem lief von 1985 bis 1992 ein erfolgreiches Sequel mit dem Titel In Sickness and in Health. Zuvor hatte das ITV-Unternehmen ATV 1981 mit der Show Till Death… den Versuch gemacht, an den ursprünglichen Erfolg der BBC-Originalserie anzuknüpfen, scheiterte damit aber nach nur sechs Episoden.

Noch heute ist die Original-Serie vor allem für Alf Garnetts drastische rassistische Sprüche berühmt-berüchtigt sowie überhaupt für den Verdienst, sich im Kontext der (komischen) Fernsehunterhaltung auf das Thema Rassismus einzulassen.

Ähnliches kann man sicherlich von der amerikanischen Adaption All in the Family behaupten. Im Januar 1971 wurde die Serie erstmalig von CBS ausgestrahlt, nachdem die Produzenten Norman Lear und Alan Yorkin sie ursprünglich bei der ABC unterbringen wollten, der Sender aber nach zwei Pilotfolgen von diesem Unternehmen wieder Abstand nahm. Offenbar ein Fehler, wie sich herausstellte, denn All in the Family sollte bald zu einer der populärsten Shows im amerikanischen Fernsehen avancieren.

Trotz des großen Erfolges von Till Death Us Do Part und All in the Family in Großbritannien und in den USA war der Autor der deutschen Version Wolfgang Menge anfangs eher skeptisch, was das populäre Potenzial von Ein Herz und eine Seele in Deutschland anging. Menge hielt es für durchaus denkbar, dass »das Ekel [Alfred – AJS] wirklich als Ekel empfunden wird« und »die Reihe mit einer solchen unsympathischen Leitfigur keine lange Lebensdauer« haben würde.[3] Die Sorge sollte sich letztlich auch in diesem Fall als unbegründet erweisen. Als am 29. Oktober 1973 die Tetzlaffs »Erntedankfest« feierten, waren

2 Vgl. Ross, Karen: »Till Death Us Do Part. British Situation Comedy«. In: *mbc. The Museum of Broadcast Communications.* (http://www.museum.tv/archives/etv/T/htmlT/tilldeathus/tilldeathus.htm [13.07.2008]).

3 Menge, Wolfgang zit. n. o.V.: »Meckert für Deutschland«. In: *Der Spiegel* 12/1974, S. 54.

35 Prozent aller Geräte im Sendegebiet des WDR eingeschaltet, was als absoluter Rekord gelten konnte.[4] Aufgrund des enormen Zuspruchs wurde Ein Herz und eine Seele bald in der bundesweit empfangbaren ARD platziert und lieft dort jeweils an zehn Montagen – und auch hier mit wachsendem Erfolg, wobei der Auftakt noch am Silvesterabend 1973 mit der inzwischen als Klassiker geltenden Folge »Silvesterpunsch« gemacht wurde. »Der Programmwechsel ist so ungewöhnlich wie die ganze Serie«, kommentierte der *Spiegel* in einem ausführlichen Artikel vom 31. Dezember 1973 und lobte die Sendung für den Bruch mit bisherigen Konventionen des »Fernseh-Frohsinns«.[5] Dabei war der Produktionsaufwand – auch für damalige Verhältnisse – mit lediglich 60 000 Mark pro 45minütiger Folge recht gering.[6]

Eine Besonderheit der Serie war zweifelsohne, dass Menge noch am Tag vor der Sendung, die wiederum ein paar Stunden vor der Ausstrahlung mit Publikum aufgezeichnet wurde, aktuelle Spitzen ins Drehbuch schreiben konnte.[7] Das Spektrum reichte dabei von Ereignissen wie dem skandalumwitterten Sturz des Oppositionsführers Rainer Barzel über die Fußball-WM bis hin zur Ölkrise.

Derartige Bezüge auf das aktuelle Nachrichtengeschehen, die unmittelbar an die kollektiven Erfahrungen der deutschen Zuschauer anschlossen, haben sicherlich die Wahrnehmung von Ein Herz und eine Seele als sowohl realistische wie vor allem auch als spezifisch deutsche Serie forciert, wobei hier insbesondere die Rolle Alfred Tetzlaffs als Prototyp des deutschen Spießbürgers wie generell die vielfältigen Bezüge auf nationale Gegebenheiten (etwa die DDR-BRD-Beziehungen, das permanente ›Kanzler-Bashing‹) in Rechnung zu stellen sind.

So ungewöhnlich sich Ein Herz und eine Seele in der Fernsehlandschaft der 1970er angesichts der bisherigen Fernsehformen ausnahm, ließ doch in ästhetischer Hinsicht nichts die Vorbildserien in England oder Amerika erahnen.

Angeblich hatte Wolfgang Menge von der US-Version »höchstens mal zehn Minuten gesehen« und vom britischen Original gar nichts.[8] Der Blick in die Drehbücher der Vorläuferserien reichte jedoch für seine vorurteilsbeladene und typisch deutsche Diagnose aus, dass die Engländer »mit ihrer reinen Klassengesellschaft und dem Könighaus«, sowie die Amerikaner »mit dem ungeheuren Vorteil ihrer Neger« sich leichter täten. »Bei uns vertragen sich alle viel zu gut.«[9]

4 Laut Infratest-Analyse zit. n. o.V.: »Fernsehen: Erfolg eines Fieslings«. In: *Der Spiegel* 53/1973, S. 74.
5 Ebd.
6 Vgl. ebd.
7 Vgl. ebd., S. 75.
8 Ebd.
9 Ebd.

Dieser Eindruck einer harmonischen BRD passte im Jahr 1973 allerdings weit besser zur Realität innerhalb als außerhalb des Fernsehens. Noch Anfang der 1960er Jahren sahen die Richtlinien des ZDF für die Darstellung des Familienlebens im Fernsehen Folgendes vor:

> Die Ehe und Familie dürfen als Institution nicht in Frage gestellt, herabgewürdigt werden. In diesem Rahmen sind analytische und kritische Auseinandersetzungen mit Ehe- und Familienproblemen dann erlaubt, wenn sie nicht im Übermaß gesendet werden; künstlerisch dramatische Behandlungen, wenn die Zerrüttung von Ehe und Familie nicht als Normalfall erscheint.[10]

Und tatsächlich haben sich die deutschen Familienserien bis Ende der 1960er Jahre weitestgehend an diese Maxime gehalten. Laut Joan Kristin Bleicher »waren die Familienserien der 50er Jahre der föderalen Medienlandschaft entsprechend unterschiedlichen Regionen zugeordnet: den norddeutschen Schölermanns folgte 1954 bis 1955 die bayrische Variante ›Vater Seidl und sein Sohn‹ und ab dem 22.1.1960 die hessische Alltagschronik der hauptsächlichen Nebensächlichkeiten der Firma und Familie Hesselbach.«[11] Wie Bleicher weiter betont, »hatten [die ersten Familienserien – AJS] ihre Vorbilder in bereits erfolgreichen Rundfunkfamilien, die für ihre Stammhörer Ratgeberfunktionen erfüllten. Die Familienserie war schon im Hörfunk ›Schaubühne für die Lebensführung‹, dieses Prinzip der alltagsnahen Präsentation mit moralischem Impetus setzte sich im Fernsehen fort.«[12]

Die sozialen Veränderungen der Zeit um 1968 wirkten sich zunächst nicht sichtbar auf die Darstellung der Familie im Fernsehen und in Fernsehserien aus. Tatsächlich hatten viele stereotype Rollenmuster in Familienserien noch über die 1960er Jahre hinaus Bestand:

> der Vater als autoritäres Familienoberhaupt, der durch den Beruf Bedeutung erhält, die Mutter als Hausfrau und die in Liebesgeschichten verwickelten Kinder. Persönliche Probleme löst die Mut-

10 ZDF: »Richtlinien für die Sendungen des ZDF«. In: *ZDF-Jahrbuch* 1, 1962/64, S. 40.

11 Bleicher, Joan Kristin: »Von der Musterfamilie zur Mietshausbesatzung. Zur Geschichte deutscher Familienserien von 1950 bis 1990«. In: Irmela Schneider, Bernhard Zimmermann (Hg.): *Wege zu Fernsehgeschichten. Ein Interview mit Rolf Hädrich, Einblicke in Seriengeschichten und Ergebnisse einer Umfrage zu Serien.* Siegen: 1992, S. 25–37, hier S. 26.

12 Ebd.

> ter, für die restlichen Belange ist der Vater zuständig. Diese Rollenmuster erleichtern die ohnehin schon starke Identifikation des Zuschauers mit seinen Seriengestalten. [13]

Die Fernsehkritik Anfang der 1970er Jahre nahm das televisuelle Erscheinungsbild des Familienbildes jedoch wesentlich schärfer aufs Korn: Fernsehkritik war Ideologiekritik. So konstatierte Friedrich Knilli seinerzeit zur Unterhaltung der deutschen Fernsehfamilie: »Den Kapitalismus in Natur zu verwandeln, den Mythos der ›heilen Welt‹ und die Überlegenheit des autoritären Verhaltens immer wieder zu demonstrieren, sind die politischen Aufgaben der Unterhaltung der deutschen Fernsehfamilie.« [14]

Angesichts solcher Befunde über die Fernsehwelt der ›Vor-Tetzlaff-Ära‹ musste Ein Herz und eine Seele tatsächlich wie die direkte Übersetzung von Ideologiekritik in (kulturelle) Praxis anmuten. Dem war aber keineswegs so. Manch ein Kritiker erkannte zwar die progressiven Intentionen hinter der Serie, bezweifelten aber deren Wirksamkeit. Nicht nur bei Ein Herz und eine Seele, auch bei All in the Family sowie beim BBC-Original wurde heftig darüber debattiert, ob der sozialkritische Impetus, der *mutatis mutandis* zunehmend für Programmformen des Fernsehens Ende der 1960er und in Deutschland vor allem ab den 1970er Jahren kennzeichnend war, tatsächlich fruchtete. So berichtete *Der Spiegel* am 18. März 1974:

> Am Montagabend erscheint er zum viertenmal bundesweit auf dem Bildschirm: Alfred Tetzlaff, das Ekel der Nation, das mit seinen Schimpfkanonaden gegen alles Linke loswettert. Die Zuschauerresonanz ist enorm. Nicht nur Politiker müssen sich besorgt fragen, ob dieser neue deutsche Fernsehheld Reklame für rechts macht. [15]

Beim Start von All in the Family am 12. Januar 1971 waren die Verantwortlichen bei CBS offensichtlich sogar derart besorgt, inwieweit die Satire auf Archie Bunkers Bigotterie wirklich verstanden würde, dass sie sich zu einem höchst ungewöhnlichen Schritt entschlossen und der eigentlichen Programmausstrahlung folgenden Hinweis voranstellten: »WARNING: The program you are about to see is All in the Family. It seeks to throw a humorous spotlight on our frailties, preju-

13 Ebd., S. 29.

14 Knilli, Friedrich: *Die Unterhaltung der deutschen Fernsehfamilie. Ideologiekritische Kurzanalysen von Serien*. München: Hanser 1971, S. 15.

15 *Der Spiegel*: »Meckert für Deutschland«, S. 54.

dices, and concerns. By making them a source of laughter, we hope to show – in a mature fashion – just how absurd they are.« [16] Darüber hinaus wurde für die Erstausstrahlung zusätzliches Personal eingestellt und Telefonleitungen eingerichtet, um des erwarteten Ansturms kritischer Zuschauerreaktionen Herr zu werden.

Letztlich blieb die Aufregung aus – die erste Resonanz auf die Sendung blieb hinter den Erwartungen zurück, was aber wohl auch daran lag, dass die Serie beim Start gegen ein starkes Konkurrenzprogramm antreten musste. [17] Wenngleich die Kontroverse in den USA anfangs ausblieb, fand die Serie mit zunehmendem Erfolg gerade in den Massenmedien nicht nur Zuspruch, insofern man das Format als innovativ feierte, vielmehr wurde die Show auch immer häufiger kritisiert und als anstößig, schockierend und geschmacklos abgelehnt, wie Janet Staiger in ihrer Auswertung der Kritiken zu All in the Family konstatiert. [18]

Insbesondere dem Ideologiekritiker der 1970er musste ein dezidiert sozialkritisch gemeintes Produkt, das zugleich offensichtlich sehr populär war, zwangsläufig – allein schon wegen seiner Popularität – verdächtig erscheinen. Zweifellos gab und gibt es nicht wenige, die nicht so sehr *über* Alf, Alfred oder Archie lachten und lachen, sondern *mit* ihnen. Allein die bloße Existenz einer solchen fragwürdigen Rezeptionsweise wird man jedoch kaum unmittelbar dem ›Stimulus‹ anlasten können. Auch dann nicht, wenn man davon ausgeht, dass die Möglichkeit einer affirmativen Rezeption, die gleichsam die kritische Einschreibung umstandslos ausblendet, aufgrund der spezifischen Erscheinungsform des Textes mehr oder weniger auf der Hand liegt. Denn sicherlich werden Alfred & Co. einerseits zwar als permanent scheiternde, groteske, lächerliche Figuren ausgestellt, was deutlich machen dürfte, dass hier Anti-Helden inszeniert werden und keine Identifikationsfiguren im Sinne von Vorbildern.

Andererseits erlaubt gerade das satirische Moment der Übertreibung des Anti-Helden, die Zuspitzung all seiner schlechten Eigenschaften, seine vordeterminierte Entzauberung, eine trotzige Sympathie mit dieser unliebenswürdigen Figur zu entwickeln. Es handelt sich gewissermaßen um ein Auflehnen gegen die Ungerechtigkeit, dass dieser Charakter qua des Gesetzes der Serie nicht besser oder widersprüchlicher sein darf, als er eigentlich ist bzw. erscheinen müsste.

16 Neuwirth, Allan: *They'll Never Put That On The Air. An Oral History of Taboo-Breaking TV Comedy.* New York: Allworth Press 2006, S. 138.

17 Vgl. ebd.

18 Vgl. Staiger, Janet: *Blockbuster TV. Must-See Sitcoms in the Network Era.* New York, London: New York University Press 2000, S. 89.

Das führt nun zum eigentlichen Ansatzpunkt einer Ideologiekritik. Denn zugleich darf man davon ausgehen, dass Ekel Alfred und seine Pendants als Kunstfiguren in gewisser Weise dann doch besser dastehen, als die sozialen Charaktere, die sie ›repräsentieren‹. So sehr auch immer der Realismus von Ein Herz und eine Seele et al. durchaus zu Recht hervorgehoben wird – gerade mit Blick auf das wirklichkeitsferne Bild vorgängiger idealisierter Fernsehfamilien, das alle drei Serien satirisch invertieren und damit als Quasi-Authentisches erretten – hat dieser Realismus dort seine Grenze, wo er eine bestimmte Wirklichkeit beharrlich ausklammert – etwa die Realität der *physischen* Gewalt in Familien, die Realität der strukturellen Gewalt, die autoritäre wie autoritätsgläubige Menschen wie Alfred Tetzlaff überhaupt mit hervorbringt, die Folgen von Gewalt gegen ›Andersgläubige‹, ›Andersdenkende‹, ›Andersaussehende‹ usw. Aber all das würde wenig Anlass geben für jene ausgelassene Heiterkeit, die sich möglichst vom vermeintlichen Live-Studio-Publikum auf die Zuschauer vor dem Bildschirm übertragen soll.

»In order for a sitcom to be popular, it does not have to depict how life really is, but it does have to portray a life that the audience likes«, schreibt Lori Landay zu Recht, auch wenn sie dabei primär den Sitcom-Klassiker I Love Lucy im Sinn hat.[19] Aber diese Aussage ist ohne Weiteres übertragbar: Als in zentraler Hinsicht der Wirklichkeit enthobene Charaktere können die Tetzlaffs *der Fernsehwelt* durchaus und ohne schlechtes Gewissen als liebenswürdig empfunden werden.

Das Leid von Opfer und Ausgegrenzten kommt in den hier zur Disposition stehenden Serienwelten nicht vor. Diejenigen Minoritäten, die quasi Objekte des Spottes und der Anfeindung werden, sind stets in der Lage sich zu wehren und führen die Tetzlaffs, Garnetts, Bunkers selbstbewusst-spielerisch vor oder sind einfach nur souverän-sympathisch.

Bei Till Death Us Do Part gibt es in der 5. Staffel aus dem Jahr 1974 allerdings eine interessante Variation dieses Darstellungsmusters, insofern die Minoritätenfigur rassistische Vorurteile scheinbar zu bestätigen scheint. In der Episode »Paki Paddy« (7. Episode) muss ein Mann, der sich schlussendlich den Garnetts als irisch stämmiger Pakistaner vorstellt und dabei wie ein typisch britischer Gentleman auftritt, in einer Kneipe die rassistischen Sprüche von Alf ertragen. Letztlich entpuppt er sich aber tatsächlich als Wohlfahrtsbetrüger und Hehler und will den Garnetts gleich vor Ort offensichtlich gestohlene Ware andrehen.

19 Landy, Lori: »I Love Lucy: Television and Gender in Postwar Domestic Ideology«. In: Mary M. Dalton, Laura R. Linder (Hg.): *The Sitcom Reader. America Viewed and Scewed.* New York: State University of New York Press 2005, S. 87–98, hier S. 91.

Die besondere Pointe dieser Szene besteht indes nun darin, dass sich hinter der »Paki Paddy«-Figur offensichtlich ein angemalter weißer Darsteller verbirgt, und zwar nicht irgendein unbekannter Nebendarsteller, sondern der in Großbritannien damals weithin bekannte Komödiant Spike Milligan, der tatsächlich als Sohn eines irischen Offiziers der britischen Armee, allerdings in Indien geboren wurde. So sehr hier die Maskerade eines weißen Darstellers als dunkelhäutiger Pakistaner etwa an die rassistische Blackface-Tradition in den USA erinnert, wird nicht zuletzt durch die textuell explizite Anspielung auf den biografischen Hintergrund von Milligan, der spezifisch rassistische Konstruktionscharakter dieser Figur im buchstäblichen Sinne selbstironisch ausgestellt. [20]

Vergleicht man Ein Herz und eine Seele unter ideologiekritischen Gesichtspunkten mit den anderen (Vorläufer-)Serien, so sind die Gemeinsamkeiten bedeutsamer als die Unterschiede. Offensichtlich hat hier ein spezifisches Konzept, das als identisches quer durch alle Versionen erkennbar ist, auch deshalb Erfolg gehabt, weil zum Schema die flexible Anpassung an nationale (und historische) Spezifika gehörte und – im weitesten Sinne – die Identifikation mit der Serie sehr begünstigt haben dürfte. Auch der Ausnahmestatus der Deutschen nach ihren singulären Verbrechen in den 1930er und 40er Jahren wird eingeebnet, die Kriegserfahrungen Alfred Tetzlaffs werden mit ähnlicher Geste vorgetragen wie die Alf Garnetts und der geschichtliche Einschnitt durch den Holocaust hat hier, wie auch in der restlichen deutschen Fernsehwelt, weder verbal noch in irgendeiner anderen Form merkbare Auswirkungen gezeitigt. Am Ende seines Romans *How German Is It?* (1979) stellt Walter Abish die Frage: »Is it possible for anyone in Germany, nowadays, to raise his right hand, for whatever the reason, and not be flooded by the memory of a dream to end all dreams?«. Die Ungeheuerlichkeit des Verbrechens, so die Annahme, müsse sich doch irgendwie im Alltag aller Deutschen bemerkbar machen, zumindest Sensibilitäten und Idiosynkrasien erzeugt haben – das dem nicht so war und ist, wird in Ein Herz und eine Seele exemplarisch illustriert.

Grundsätzlich ist die Frage des spezifischen Serienerfolgs selbst aus der Ex-Post-Perspektive bekanntlich äußerst schwer zu ergründen. In vielen Fällen wird die Popularität einer Serie wie überhaupt kultureller Artefakte gerne über den besonderen zeithistorischen Kontext zu erklären versucht, nicht selten über ge-

20 Zum Konzept der Maskerade im Kontext filmischer Blackface-Inszenierungen vgl. Gotto, Lisa: *Traum und Trauma in Schwarz-Weiß. Ethnische Grenzgänge im amerikanischen Film.* Konstanz: UVK 2006, S. 239 ff.

sellschaftlich bedeutsame Krisenerscheinungen. So schreibt Harald Martenstein über die Besonderheit von Ein Herz und eine Seele in seinem Buch *Das hat Folgen*:

> ›Till death us do part‹ und ›All in the Family‹ spiegelten Ängste einer weißen Mittelschicht, die zweifellos einen realen Hintergrund hatten. Ihre wirtschaftliche Lage verschlechterte sich, und gleichzeitig tauchten in ihren Wohnquartieren peu à peu Familien auf, die anders lebten, anders aussahen und ärmer waren als sie. Eine Mehrheit hatte sich mit dem Status einer Minderheit abzufinden. [21]

Dagegen, so der Autor, ging es den Tetzlaffs eigentlich gut, zumindest wirtschaftlich gesehen. Aber:

> Für Weltuntergänge ist nicht immer eine Wirtschaftskrise erforderlich. Die Frauen und Kinder parierten nicht mehr, wie eine Seuche griff auf den Straßen und in den Familien Ungehorsam um sich. […] Tetzlaff war schlagfertig genug, um den deklassierten Vätern als Identifikationsfigur zu dienen. Tetzlaff gab nicht klein bei, er wehrte sich. [22]

Derartige zeitspezifische Deutungsversuche stoßen, unabhängig von ihrer grundsätzlich fragwürdigen Plausibilität, dort an ihre Grenzen, wo man gerade im Fall von *Kult*serien wie Ein Herz und eine Seele dazu aufgefordert ist, die Wiederholbarkeit bzw. die Aktualisierung des Erfolges zu verstehen. (Andererseits haben wirtschaftliche Krisen natürlich den immensen Vorteil, dass sie eigentlich immer bestehen und sich insofern jederzeit als Bezugspunkte anbieten.) An anderer Stelle argumentiert Martenstein zwar zu Recht, dass die Figur Alfred Tetzlaff einen Willy Brandt statt eines Helmut Schmidt als Gegenspieler für seine Anziehungskraft benötigte. Doch ist der Amtswechsel in Bonn sicherlich nicht der einzige Grund, warum die zweite Staffel, trotz des Publikumslieblings Helga Feddersen und trotz des Theatergurus Jürgen Flimm, nicht mehr funktionierte. [23] Eine ebenso naheliegende Erklärung für das Scheitern wäre, dass immerhin zwei der vier

21 Martenstein, Harald: *Das hat Folgen. Deutschland und seine Fernsehserien*. Leipzig: Reclam 1996, S. 83.
22 Ebd.
23 Vgl. ebd., S. 80.

zentralen Seriencharaktere plötzlich von anderen Darstellern gespielt wurden, was doch einen relativ deutlichen Bruch im Serienkosmos darstellte, zumal die Serie auch konzeptionell verändert und der Klamauk gesteigert wurde.[24]

Betrachtet man ausführlichere zeitgenössische Besprechungen von Ein Herz und eine Seele fällt auf, dass dort zwar sehr oft auf die Vorgänger-Serie(n) hingewiesen, ein nennenswerter Vergleich jedoch nicht stattfindet und wenn doch, allein die Differenzen betont werden, statt die Parallelen entsprechend ihrer Relevanz zu benennen. Diese Rezeption ist tatsächlich wenig verwunderlich, da jede einzelne Serie auf sehr exponierte Weise nationale und lokale Themen und Bezüge akzentuiert und jegliche Thematisierung des Auslands innerhalb der Serie nachgerade dem Gegenteil einer kosmopolitischen Perspektive entspricht. Nicht umsonst gibt es in allen drei Serienvarianten nur sehr selten nennenswerte Anzeichen für Mobilität. Die räumliche Beschränkung auf die Häuslichkeit von Wohnzimmer und Küche entspricht der geistigen Beschränkung der Protagonisten, allen voran der autoritären Vaterfigur. Es gehört zu den wiederkehrenden selbstreflexiven Momenten der Serien, dass die Unbeweglichkeit der Figuren im physischen und psychischen Sinne insbesondere durch die prominente Rolle des Fernsehens im Familienleben illustriert wird.[25]

In Ein Herz und eine Seele gibt es darüber hinaus jedoch wenig, was als ironisch doppeldeutige Einschreibung entzifferbar wäre. Die Schauspieler bleiben in der deutschen Adaption sehr ihrer Rolle verhaftet, während bei Till Death Us Do Part hin und wieder ein Lächeln von Alf Garnett mitunter auch als ein Augenzwinkern in Richtung Zuschauer gedeutet werden kann, dass er nicht der ist, der er zu sein scheint. Alfred Tetzlaff hingegen muss auch Figur bleiben, weil sein möglicher Blick in die Kamera, ein Blick hinter die Figur enthüllen würde, was hinter dem deutschen Maulhelden steckt, der dann eben nicht dem britischen Angeber Alf entspricht: der deutsche Kleinbürger, der nur wenige Jahre zuvor bis dahin unvorstellbare Verbrechen zu verantworten hatte. Dass wie in Abishs Roman die Straße vor dem Tetzlaffschen Reihenhaus aufbrechen könnte und die Skelette der Ermordeten an die Oberfläche geschwemmt werden, ist jedoch zu keiner Zeit zu befürchten.

24 Letzteres äußert sich insbesondere in der veränderten Spielweise von Helga Feddersen gegenüber ihrer Vorgängerin.

25 Vgl. exemplarisch: Ein Herz und eine Seele, Folge 1 »Der Fernseher«.

Judith Riemer

Die Funktion des Übernatürlichen in Guillermo del Toros El laberinto del fauno

Zusammenfassung: Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit dem Übernatürlichen in Guillermo del Toros' El laberinto del fauno (Pans Labyrinth, 2006). Aufgrund des kontroversen Diskurses bezüglich dieses Themas soll zunächst ein knapper Überblick über die aktuelle Diskussion wiedergegeben werden. Anschließend wird die theoretische Grundlage der Arbeit, der Ansatz Uwe Dursts, erläutert und um filmwissenschaftliche Aspekte erweitert. In einem letzten Schritt wird der vorliegende Film eingeordnet und die Funktion der übernatürlichen Elemente anhand der erworbenen Erkenntnisse herausgearbeitet. Insbesondere im Hinblick auf die unterschiedlichen Ansätze innerhalb der wissenschaftlichen Diskussion und dem realhistorischen Hintergrund des Films verspricht diese Analyse weitgehende Erkenntnisse.

Das Übernatürliche zählt zu einem der kontroversesten Begriffe in Literatur und Film, dessen Abgrenzung trotz zahlreicher Ansätze umstritten bleibt. Als einziger Grundkonsens scheint zu gelten, dass es sich hierbei um Phänomene handelt, »die es nicht gibt, die es aber auf verschiedene Art und Weise nicht gibt.«[1] Ähnlich vielschichtig ist auch die Darstellung von Geschichte und Vergangenheit im internationalen Spielfilm. Während Filme wie Der Baader-Meinhof-Komplex (2008) geradezu dokumentarische Züge annehmen, entziehen sich Filme wie Waltz with Bashir (2008) diesem Anspruch völlig. Guillermo del Toro greift in seinem zweiten Film über die spanische Diktatur sowohl auf übernatürliche Elemente als auch auf einen realhistorischen Hintergrund zurück, indem er El laberinto del fauno (Pans Labyrinth, 2006) in einem Spannungsbogen zwischen einer hoffnungslosen Realität des Jahres 1944 und einer phantastisch anmutenden Märchenwelt konstruiert.

1 Rottensteiner, Franz: »Zweifel und Gewissheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur«. In: Franz Rottensteiner (Hg.): *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 7–21, hier S. 8.

Es stellt sich somit nicht nur die Frage nach der Eingrenzung des Übernatürlichen, sondern auch nach der Funktionszuschreibung die es innerhalb dieses historischen Kontextes einnimmt. Dient es lediglich als spannungssteigerndes Element oder trägt es zu einer zusätzlichen Sinnstiftung bei? Handelt es sich hierbei um ein Märchen oder ist der Film der Phantastik zuzuordnen?[2] Dieser Frage soll in der nachfolgenden Ausführung nachgegangen werden.

1. Theoretische Grundlagen

1.1 Der Phantastikdiskurs

Zu den bedeutendsten Ansätzen innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses zählen die Theorien Roger Caillois' und Tzvetan Todorovs. Roger Caillois geht in seinem Ansatz von der ›Angst‹ des Lesers als entscheidendes Kriterium aus.[3] So definiert er das *Phantastische* als »Riss in dem universellen Zusammenhang«, welcher die Sicherheit der »realen Welt« ins Wanken bringt und so zu einer »neuen Verwirrung, einer unbekannten Panik« führe.[4] Das Märchen hingegen »spielt sich in einer Welt ab, in der Zauber etwas Alltägliches ist und Magie die Regel.«[5] Tzvetan Todorov hingegen konstruiert sein Konzept auf Grundlage eines Spektrums, das sich zwischen dem *Unheimlichen*, das übernatürlichen Elementen eine lebensweltlich plausible Erklärung zuordnet, und dem *Wunderbaren* erstreckt.[6] Das *Phantastische* liege hierbei in der Mitte und definiere sich über den Moment der ›Unschlüssigkeit‹, welchem der beiden Spektren die vorliegende ›Wirklichkeit‹ zuzuordnen sei. Als theoretische Grundlage der folgenden Ausführungen soll jedoch das Konzept Uwe Dursts dienen, das sich als eine Weiterentwicklung des Todorovschen Ansatzes sieht und durch seine systematische Eingrenzung einen geeigneten Ansatz darstellt. Da dem Film jedoch andere *Codes*[7] der Sinnvermittlung zugrunde liegen als in der Literatur,[8] soll hier nur auf die theoretischen Überlegungen zur Abgrenzung des Übernatürlichen zurückgegriffen werden, erweitert durch die Kenntnisse der Filmanalyse.

2 Weitere, mit dem Begriff des Übernatürlichen verbundene Subgenres, wie etwa die Science-Fiction, sollen hierbei aus Relevanzgründen vernachlässigt werden.

3 Vgl. Caillois, Roger: »Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction«. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaïcon 1.* Frankfurt a. M.: Insel 1974, S. 44–84.

4 Ebd., S. 46.

5 Vgl. ebd., S. 46.

6 Vgl. Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur.* München: Hanser 1972, S. 40–44.

7 Vgl. Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien-Methoden-Kritik.* Wien u. a.: Böhlau 2005, S. 93.

8 Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse.* Berlin: Erich Schmidt 2004, S. 15 f.

1.2 ›Theorie der phantastischen Literatur‹ nach Uwe Durst

Das Modell Uwe Dursts basiert auf dem Konzept eines »Spektrums narrativer Realitätssysteme«[9], das sich zwischen einem *regulären Realitätssystem* und einem entgegenstehenden *wunderbaren Realitätssystem* erstreckt. Das *reguläre System* verfügt hierbei meist über einen ›realistischen‹ Charakter.

Diese Ausführungen sollen aufgrund des filmwissenschaftlichen Kontextes erweitert werden. Als *reguläres Realitätssystem* realistischen Charakters soll im Folgenden ein innerfiktionales Wirklichkeitsmodell gelten, das innerhalb seines fiktionalen Universums der lebensweltlichen Logik nicht widerspricht. Diese Abgrenzung bezieht sich hierbei zunächst auf die inhaltliche Dimension filmischer Vermittlung und soll an die Auffassung von Borstnar/Pabst/Wulff angelehnt werden, die fiktionale Personen, Handlungen und Sachverhalte als ›realistisch‹ klassifizieren, sofern sie »mit den herrschenden Realitätskonzeptionen zu vereinbaren sind.«[10] Zudem muss die Authentizität[11] des Gezeigten über die Umsetzung filmischer Gestaltungsmittel erhalten bleiben.[12] »Folgt ein Film gewissen bekannten Darstellungsregeln, kann er das Vertrauen der Zuschauer in seine Authentizität gewinnen.«[13] Als *wunderbares Realitätssystem* soll hingegen ein innerfiktionales Wirklichkeitsmodell gelten, das der Logik des *regulären Realitätssystems* entgegensteht. Der Rückgriff auf eine konventionelle Darstellungsweise kann hierbei aufgrund der ›Wunderbarkeit‹ des Gezeigten vernachlässigt werden.

Das Phantastische situiert Durst in der Spektrumsmitte zwischen beiden Polen und definiert es als »Verfremdungsverfahren, das ein *reguläres Realitätssystem* durch ein zweites, *wunderbares Realitätssystem* infrage stellt.«[14] Die Logik, nach der das individuelle *Realitätssystem* der fiktionalen Welt funktioniert, ist nicht mehr eindeutig zuzuordnen und wird demnach von Durst auch als *Nichtsystem* bezeichnet. Diese wird durch einen so genannten »Klassifikator der Realitätsinkompatibilität«[15] markiert, der *explizit* durch z. B. eine Figur erfolgen kann, oder sich *implizit* aus einem Verstoß gegen die bisher aufgebaute innerfiktionale Logik ergibt. Ein Film lässt sich dementsprechend seiner inneren Logik nach einem

9 Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur.* Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 89.
10 Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans J.: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK 2002, S. 30.
11 Im Sinne von Hattendorfer verstanden als Glaubwürdigkeit eines bestimmten Ereignisses. Vgl. hierzu Schulte-Eversum, Kristina M.: *Zwischen Realität und Fiktion. Dogma 95 als postmoderner Wirklichkeits-Remix?*. Konstanz: UVK 2007, S. 36.
12 Vgl. Kuchenbuch: *Filmanalyse*, S.94.
13 Schulte-Eversum: *Zwischen Realität und Fiktion*, S. 49.
14 Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 101.
15 Vgl. ebd., S. 104.

der beiden Pole zurechnen oder als *Nichtsystem* klassifizieren. Im Folgenden soll zunächst das *reguläre Realitätssystem* von El laberinto del fauno identifiziert werden, um von ihm das wunderbare (Märchen-)System abzugrenzen. Abschließend soll untersucht werden, welchem Pol des narrativen Spektrums das individuelle *Realitätssystem* des Films zugeordnet werden kann – und aufgrund dessen eine Funktionszuschreibung vorgenommen werden.

2. El laberinto del fauno

2.1 Gattungszuordnung

El laberinto del fauno bildet den zweiten Teil der Trilogie über den Frankismus und konstruiert sein individuelles Wirklichkeitsmodell über die Spannung zwischen zwei *Realitätssystemen*. Das reguläre System wird hierbei bereits zu Beginn des Films über einen Prolog zeitlich und geografisch verankert und führt den Rezipienten in die Hintergründe der nachfolgenden Handlung ein. »Spanien, 1944. Der Bürgerkrieg ist zu Ende. In den Bergen setzen bewaffnete Gruppen den Kampf gegen das faschistische Regime fort, welches versucht, den Widerstand im Keim zu ersticken.« [16] Die historische Verankerung wird zudem über die Ausstattung (etwa das *Falange*-Abzeichen auf einem der Wagen) [17] und über die Figurenrede [18] gestärkt. Handlungsbestimmende Phänomene sind, neben situationsbedingten Zwängen, vor allem die Regeln des Hauptmanns Vidal sowie Motive oder Überzeugungen der Protagonisten. Die naturwissenschaftlichen und physikalischen Gesetze stimmen hierbei mit der lebensweltlichen Logik überein. Da die Ausgestaltung aller drei Kategorien der lebensweltlichen Logik somit nicht widerspricht, kann das vorliegende *Realitätssystem* als System realistischen Charakters identifiziert werden. Die ästhetische Ausgestaltung und die narrative Struktur widersprechen dieser Klassifizierung hierbei nicht.

Bereits zu Beginn des Films grenzt sich hiervon ein *wunderbares Realitätssystem* ab, das durch eine Stimme aus dem Off eingeführt wird:»Es heißt, dass vor langer, langer Zeit, im unterirdischen Reich, da, wo es weder Lüge noch Schmerz gibt, eine Prinzessin lebte, die von der Welt der Menschen träumte […].« [19] Hiermit wird nicht nur bereits die Differenz zum *regulären Realitätssystem* der Menschen betont, sondern auch eine zweite Raum/Zeit-Ebene eingeführt, die neben

16 El laberinto del fauno (Pans Labyrinth, 2006), 0'48.
17 36'47.
18 44'17.
19 01'34.

der des *regulären Realitätssystems* existiert; ein unterirdisches Reich, das scheinbar einer anderen Zeitrechnung zu folgen scheint. Auch die geltenden Regeln werden bereits über denn Anfangsprolog eingeführt und finden im Laufe des Films eine weitergehende Ausgestaltung. Im Gegensatz zum *regulären Realitätssystem* handelt es sich hierbei vor allem um eine höhere, übernatürliche Logik, die die Zusammenhänge des Systems bestimmt. Dies zeigt sich insbesondere in den Bedingungen und Aufgaben für Ofélias Rückkehr, dessen innere Logik keinem der Regelsysteme des regulären Systems zugeordnet werden kann. Der wohl deutlichste Bruch vollzieht sich jedoch auf der Ebene der physikalischen und naturwissenschaftlichen Gesetze. Die Erscheinung des Fauns, seine Anatomie, Feen, riesige Kröten und Monster, die ihre Augen in den Händen tragen – all dies widerspricht den Gesetzen des regulären Systems deutlich. Die Inkompatibilität beider *Realitätssysteme* ergibt sich hierbei implizit aus der Logik des *regulären Realitätssystems*, wird jedoch auch explizit mehrmals über die Figuren deutlich hervorgehoben. Das *wunderbare Realitätssystem* wird hierbei einer Märchenwelt zugeordnet, die nur in Büchern und der Phantasie existiert »[...] und bald wirst du verstehen, dass das Leben nicht so ist wie in deinen Märchenbüchern. […] Zauberei gibt es nicht! Die gibt es nicht für dich, nicht für mich, für niemanden!« [20]

Dieser Widerspruch der beiden *Realitätssysteme* und die damit verbundene Zuordenbarkeit des individuellen Realitätssystems zu einem der drei narrativen Pole bilden somit die Ausgangslage für die vorzunehmende Gattungszuordnung. Durch die beinahe zeitgleiche Einführung über einen Prolog/Vorgeschichte wird eine eindeutige Zuordnung des individuellen Wirklichkeitsmodells jedoch zunächst verweigert, da zwei potenzielle Wirklichkeitsmodelle als Grundlage der Handlung angeboten werden. Indem die Einführung des *wunderbaren Realitätssystems* mit einem Schnitt in das Märchenbuch Ofélias endet, werden hier zwei Lösungsansätze nahe gelegt. Das individuelle Wirklichkeitsmodell kann innerhalb eines *regulären Realitätssystems* verankert sein, wobei es sich bei der Einführung um eine Geschichte in Ofélias Märchenbuch handelt, es kann jedoch auch innerhalb eines *wunderbaren Realitätssystems* angesiedelt sein. In diesem Fall würde sich die Rückkehr der lange vermissten Prinzessin auf das Jahr 1944 datieren lassen. Eine eindeutige Zuordnung bleibt hier zunächst verweigert, da beide Prologe nicht auf ihren Aussagegehalt hin überprüft werden können – und so beide potenziell in Betracht kommen.

20 78'13.

Dementsprechend wird bereits zu Beginn ein *Nichtsystem* etabliert, das im Verlauf des Films weiter ausgebaut wird. Zunächst wird die Erscheinung sämtlicher wunderbarer Elemente an die Wahrnehmung Ofélias gebunden. Über eine Topik-Reihe[21] wird hierbei vermehrt auf die Märchenaffinität des Mädchens hingewiesen,[22] welches – in Zusammenhang mit ihrer deutlichen Abneigung gegen die momentane Situation – eine Flucht in eine wunderbare Phantasiewelt nahe legt. Zudem scheinen die ›wunderbaren‹ Ereignisse kaum Auswirkungen innerhalb der ›regulären Wirklichkeit‹ zu haben, da sie sich vorwiegend innerhalb ihrer eigenen Handlungsräume ereignen. Die angeführten Indizien deuten dementsprechend zunächst auf eine Lösung innerhalb der regulären Logik hin, welche die scheinbar übernatürlichen Phänomene Ofélias Phantasie zurechnen würde. Allerdings handelt es sich hierbei jedoch nur um Hinweise, die eine Lösung im Sinne des regulären Systems nicht eindeutig festigen. Zugleich lassen sich einige wenige Ereignisse innerhalb des *regulären Realitätssystems* ausmachen, die scheinbar wunderbarer Natur sind und dessen Logik damit brechen, jedoch auch anhand regulärer Maßstäbe erklärt werden könnten. Die plötzliche Heilung und der folgende Tod der Mutter sowie die Flucht Ofélias aus ihrem verschlossenen Zimmer; beides sind Ereignisse, die zunächst über das *wunderbare Realitätssystem* erklärt werden. Dies wird jedoch nicht endgültig bestätigt, da eine weitergehende Informationsvermittlung durch die Inszenierung verweigert wird. Sowohl die Heilung als auch der Tod der Mutter lassen sich dementsprechend ›wunderbar‹ in Zusammenhang mit der Alraune erklären, wofür die Kohärenz zwischen den Ereignissen (Alraune wird unter das Bett gestellt – Zustand der Mutter bessert sich) sprechen würde. Sie könnten sich jedoch auch innerhalb der regulären Logik als Zufall und als Folge der großen Aufregung erklären lassen. Gestärkt wird dieser Zweifel dadurch, das durch die Schnittfolge unklar bleibt ob nur Ofélia den Schrei der Alraune hören kann, oder auch ihre Mutter.[23] Auch Ofélias Flucht kann, durch die Auslassung des tatsächlichen Hergangs, keiner der beiden Logiken eindeutig zugeordnet werden.

Das zu Beginn initiierte *Nichtsystem* wird dementsprechend über den gesamten Film aufrechterhalten, wobei sich der Konflikt gegen Ende hin verdichtet. Eine Kamerafahrt in Ofélias Auge deutet darauf hin, dass es sich bei der unterirdischen Welt um die Einbildung eines sterbenden Mädchens handelt, ein folgender, kurzer Kommentar aus dem Off widerspricht dem jedoch erneut. Eine eindeutige

21 Vgl. Wuss, Peter: *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess.* Berlin: Ed. Sigma ²1999, S. 97–209.

22 02'24.

23 79'10.

Zuordnung des *individuellen Realitätssystems* ist dementsprechend über die Länge des gesamten Films nicht möglich, sodass ein *Nichtsystem* erhalten bleibt. El laberinto del fauno ist daher der Phantastik zuzurechnen.

2.2 Die Funktion des Übernatürlichen

Anhand der in 2.1 vorgenommenen Analyse, konnte El laberinto del fauno als phantastisch im Sinne Dursts klassifiziert werden. Das Übernatürliche kann dementsprechend nicht ausschließlich isoliert betrachtet werden, sondern muss stets auch im Kontext eines unvereinbaren Spannungsverhältnisses zweier *Realitätssysteme* untersucht werden. Die folgende Analyse soll daher in drei Schritten erfolgen. Zunächst sollen die Plotlinien, die das Übernatürliche thematisieren, identifiziert werden, um ihre Struktur zunächst isoliert zu betrachten. Hierbei soll gegebenenfalls auch auf ästhetische Gestaltungsmittel und Motivik eingegangen werden. In einem zweiten Schritt soll die Verknüpfung und Gegenüberstellung beider *Realitätssysteme* analysiert werden, um schließlich den Aspekt der Unvereinbarkeit herauszuarbeiten. Die Erkenntnisse dieser drei Analyseschritte werden abschließend in einer umfassenden Betrachtung zusammengefasst, um eine integrierte Funktionszuschreibung vorzunehmen.

Eine erste Analyse der Plotstruktur ergibt, dass sich El laberinto del fauno insgesamt in drei dominante Plotlinien unterteilen lässt, welche sich anhand ihrer Thematik und ihrer vorwiegenden Charakteristika[24] jeweils einem der beiden *Realitätssysteme* zuordnen lassen. Die erste Plotlinie thematisiert hierbei den Kampf Ofélias um ihre Rückkehr in das unterirdische Reich und folgt vorwiegend den Regeln eines *wunderbaren Realitätssystems*. Das Übernatürliche nimmt hierbei eine starke Stellung ein, während es kaum zu Geschehnissen auf Ebene des *regulären Realitätssystems* kommt. Im Gegensatz hierzu lassen sich die anderen beiden Plotlinien vor allem innerhalb der regulären Logik verankern. Übernatürliche Ereignisse werden hierbei nicht thematisiert und die Regeln eines regulären Systems befolgt.

Entsprechend des Analyserahmens soll hier zunächst die erste Plotlinie untersucht werden. Diese zeichnet sich vor allem durch einen weitgehend schematischen Aufbau aus, der sich an die Struktur eines Märchens annähert. »Das Zaubermärchen ist eine Erzählung, die auf einer regelmäßigen Aufeinanderfolge der angeführten Funktionen in verschiedener Form beruht, wobei [...] andere

24 Vgl. Abschnitt 2.1.

mehrmals wiederholt werden können.«[25] Innerhalb des ersten Erzählstrangs lassen sich hierbei folgende, von Vladimir Propp definierte,[26] Funktionen identifizieren: Eine Ausgangssituation wird geschildert, innerhalb der ein Verbot verletzt wird (die Flucht der Prinzessin), woraufhin eine Mangelsituation entsteht. Der Held (Ofélia) gelangt durch einen Schenker (Faun) in den Besitz eines Zaubermittels (Buch der Scheidewege). Hierdurch sind die nachfolgenden Aufgaben für ihn lösbar. Der Held tritt einem Gegner (Kröte, Menschenfresser) entgegen und entwendet ein gesuchtes Objekt (Schlüssel, Dolch) durch Gewaltanwendung oder List. Schließlich kehrt der Held zurück.

Zwar wird die von Propp angeführte Struktur eines Zaubermärchens nicht vollkommen erfüllt (so muss Ofélia z. B. keine Aufgabe lösen, um das Buch der Scheidewege zu erlangen), die Grundstruktur bleibt jedoch erhalten und wird durch den Rückgriff auf weitere typische Märchenmotive gestärkt. Hierzu zählen etwa die Anwendung des Dreierrhythmus[27] oder die Helferfiguren in Gestalt der Feen.[28] Die hier erläuterte Struktur wird dabei zwar partiell unterbrochen, es handelt sich jedoch aufgrund ihres relativen Gewichts um die dominante Struktur des Erzählstrangs. Dementsprechend wird die erste Plotlinie vor allem anhand eines stereotypengeleiteten Story-Schematas konstruiert, für welches das »Signalement der intertextuellen Wiederholung«[29] gilt und dessen Struktur daher weitgehend bekannt ist. Die Sinnvermittlung wird hierdurch entscheidend erleichtert und der Zugang zu etwaigen Bedeutungsstrukturen ermöglicht. »Die dahinter stehenden Erzählkonventionen, die sich aufgrund intertextueller Wiederholung narrativer Strukturen herausgebildet haben, erleichtern die Informationsverarbeitung und kanalisieren den Rezeptionsprozess.«[30] Innerhalb des Erzählstrangs wird zudem auf Kausalketten zurückgegriffen, um einen Spannungsaufbau zu realisieren. Dieser ergibt sich hierbei aus dem Lösungsprozess eines Konflikts oder Problems, dessen Ausgang nicht bekannt ist.[31]

Zusammenfassend lässt sich demnach festhalten, dass die isolierte Betrachtung des Übernatürlichen zwei Funktionszuschreibungen erkennen lässt. Zum einen erleichtert der schematische Aufbau des ›wunderbaren‹ Erzählstrangs die Sinnvermittlung, zum anderen lässt sich eine spannungsgenerierende Funktion

25 Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens.* München: Hanser 1972, S. 98.
26 Vgl. ebd., S. 31–67.
27 Lüthi, Max: *Märchen.* Stuttgart: Metzler 1979, S. 25.
28 Vgl. ebd., S.27.
29 Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S.147.
30 Vgl. ebd., S. 147.
31 Vgl. Wuss, Peter: »Grundformen filmischer Spannung«. In: *montage AV*, 2, 1993, H. 2, S. 101–116, hier S. 110.

feststellen. Da diese jedoch auch auf Ebene der zweiten Plotlinie sehr stark ausgeprägt ist und es sich hierbei nicht um die dominante Funktion des Übernatürlichen handelt, sondern nur einige Szenen betrifft, ist dies hier zu vernachlässigen.

Eine weiterreichende Untersuchung der Zusammenhänge zwischen den drei Plotlinien lässt zudem eine deutliche Parallelisierung der ersten beiden Erzählstränge, der Geschichte Ofélias und der Geschichte von Carmen, auf mehreren Ebenen erkennen.[32] Sowohl in ihrem übergreifenden Handlungsaufbau als auch in der Wahl ihrer Motive weisen beide auffällige Ähnlichkeiten auf. Der Handlungsverlauf folgt hierbei relativ schematischen Mustern. Nach einer einführenden Exposition kommt es zu einem ersten Spannungsaufbau, der bereits Andeutungen auf den Schlusskonflikt beinhaltet. Dem schließt sich zunächst eine Unterbrechung des eigentlichen Kampfes an, bevor ein entscheidendes Ereignis eine schwerwiegende Konsequenz nach sich zieht und es somit zu einer Wendung innerhalb der Handlung kommt. In beiden Erzählsträngen ermöglicht eine zweite Chance jedoch die Umkehrung der Verhältnisse und führt jeweils zu einem vordergründigen Happy End. Unterstützt wird dieser parallele Aufbau über die Wiederholung der gleichen Motive in beiden Plotlinien. Medizin und Krankheit, Essen, der Schlüssel und das Messer/der Dolch spielen in beiden Erzählsträngen in ähnlichem Zusammenhang eine wichtige Rolle und werden denselben Abschnitten des vorher erläuterten Aufbaus zugeordnet.

Neben dieser Parallelisierung des Handlungsaufbaus lässt sich zudem eine zeitliche Verknüpfung der jeweiligen Abschnitte über die Montage feststellen. Indem die Einstellungen beider Handlungsstränge nacheinander im Wechsel montiert werden, wird der Eindruck der Gleichzeitigkeit erzeugt und somit eine zeitliche und inhaltliche Verbindung hergestellt.[33] Hierbei wird der »Zuschauer Bedeutungen evozieren, die im tatsächlich Abgebildeten *keine* Entsprechung haben.«[34] Peter Wuss bezeichnet dies in seinen Ausführungen über die Basisformen narrativer Strukturen auch als *semantische Kooperation*.[35] »Aufgrund der Bemühungen einer Form um einen der benachbarten Form gleichen inhaltlichen Ausdruck, wird eine regelrechte Verschmelzung zwischen den unterschiedlichen Abstraktionsleistungen gefördert.«[36] Durch die spezifische Ausgestaltung der bei-

32 Die dritte Plotlinie wird hier aus Relevanzgründen vernachlässigt.
33 Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 135.
34 Vgl. ebd., S. 140.
35 Wuss: *Filmanalyse und Psychologie*, S. 192.
36 Vgl. ebd., S. 192.

den Erzählstränge, die sie einem der beiden *Realitätssysteme* zuordenbar machen, erfolgt hierdurch demnach nicht nur eine Verknüpfung des Übernatürlichen mit dem regulären System, sondern es wird zugleich eine Verbindung mit dem realhistorischen Hintergrund des zweiten Erzählstrangs hergestellt.

Diese Verbindungsstruktur unterhöhlt gleichzeitig die filmisch evozierte Unvereinbarkeit der beiden Plotlinien und damit auch ihren Einfluss auf Ebene der Bedeutungsvermittlung. Nichtsdestotrotz bleibt die Unvereinbarkeit beider Systeme ein wichtiger Bestandteil, um die Abgrenzung beider Systeme voneinander zu gewährleisten. Eine Vermischung beider *Realitätssysteme* oder die eindeutige Zuordnung des individuellen Wirklichkeitsmodells zu einem der beiden Pole würde den beschriebenen Bedeutungstransfer obsolet werden lassen. Durch das Verschwimmen der Grenzen würde entweder der Bezugspunkt zu einem historischen Ereignis oder die vermittelte Funktion der Märchenstruktur geschwächt. Die Unvereinbarkeit bildet demnach einen wichtigen Aspekt zur Abgrenzung der beiden *Realitätssysteme* und zur Aufrechterhaltung der erläuterten Beziehung. Erst am Ende des Films gewinnt ihr Auftreten innerhalb des Sinnvermittlungsprozesses an Bedeutung. Hier kommt es zu einer direkten Konfrontation der beiden *Realitätssysteme* inmitten des ersten Erzählstrangs, welche hiermit eine doppelte Interpretationsmöglichkeit von Ofélias Handeln eröffnet. Je nach Zuordnung des individuellen Wirklichkeitsmodells ergeben sich hieraus unterschiedliche Konsequenzen: Innerhalb des *wunderbaren Realitätssystems* wird Ofélia für ihr richtiges Handeln belohnt, auf Ebene des *realistischen Realitätssystems* hingegen muss sie für ihre Tat sterben. Durch die Nichtzuordenbarkeit des individuellen *Realitätssystems* wird eine Lösung über den Film jedoch verwehrt.

3. Zusammenfassung

Fasst man die Erkenntnisse der drei Untersuchungen nun zusammen, ergibt sich ein komplexes Beziehungsnetz zwischen den einzelnen Aspekten.

Die Verknüpfung der beiden *Realitätssysteme* und die märchenhafte Ausgestaltung der narrativen Strukturen der ersten Plotlinie führen zu zwei Konsequenzen: Einerseits, dass die Geschehnisse innerhalb der wunderbaren Plotlinie als übertragenes Abbild ähnlicher Vorgänge auf Ebene des regulären Erzählstrangs verstanden werden – andererseits, dass die Bedeutungsinhalte, die anhand dieser Strukturen vermittelt werden, über das Übernatürliche leichter fassbar sind. Durch den historischen Hintergrund des regulären Erzählstrangs werden

die somit vermittelten Bedeutungsinhalte hierbei jedoch gleichzeitig innerhalb dieses historischen Kontextes bewertet. Das Übernatürliche dient dementsprechend als vermittelndes Sinnbild eines auf historische Ereignisse bezogenen Bedeutungszusammenhangs.

Im Hinblick auf die aufgeworfene Fragstellung lässt sich festhalten, dass das Übernatürliche die übergeordnete Funktion des Films, als »Allegorie des Faschismus«[37] zu dienen, unterstützt und diese wesentlich prägt. Zwar lassen sich durchaus spannungsgenerierende Elemente feststellen, diese treten jedoch als sekundäre Struktur des Übernatürlichen zurück. Durch seinen schematischen Aufbau dient dies vor allem zur erleichterten Sinnvermittlung und wird über den Aufbau der zugrunde liegenden Plotlinien mit dem historischen Hintergrund – dem faschistischen Regime Spaniens und seinen Grausamkeiten und Konsequenzen – verknüpft.

37 Roschy, Birgit: »Pans Labyrinth«. In: *epd Film. Das Kino-Magazin* 24/2007, hier S. 47.

Ingold Zeisberger

»Vom mythischen Kampf Gut gegen Böse, zu den Schrecken der Realität«

Ein Vergleich des Romans *Einer flog über das Kuckucksnest* von Ken Kesey mit der filmischen Adaption durch Milos Forman

Zusammenfassung: Der folgende Aufsatz stellt einen Vergleich zwischen dem 1962 erschienenen Roman *Einer flog übers Kuckucksnest* von Ken Kesey und der gleichnamigen Verfilmung durch Milos Forman zehn Jahre später an. Dabei konzentrieren sich die Ausführungen in erster Linie auf die vorhandene Raumorganisation und die Hauptfiguren Schwester Ratched und McMurphy.

Wobei in einem ersten Teil der Text analysiert wird, woran sich ein Vergleich der Thematiken in beiden Medien anschließt. Das abschließende Fazit beruht auf einer breiteren Untersuchung meinerseits und soll darlegen, inwieweit eine scheinbar »gleiche« Geschichte, doch völlig anders sein kann, auch aufgrund unterschiedlicher sozialer und gesellschaftlicher Rahmenbedingungen zur Entstehungszeit.

Methodisch basiert die Arbeit vor allem auf der Grenzüberschreitungstheorie von Lotman.

Ken Keseys 1962 erschienenes Erstlingswerk *Einer flog über das Kuckucksnest* gehört heute zu den Klassikern der modernen amerikanischen Literatur und ist zudem ein Roman, der immer noch ein großes Leserpublikum anspricht. Auch Milos Formans gleichnamige Literaturverfilmung war höchst erfolgreich, gewann fünf Oskars und ist bis in unsere Tage unvergessen. Beide Adaptionen des Stoffes teilen nicht nur den kommerziellen Erfolg, sondern auch die große Bandbreite an Rezeptionen, Analysen und Interpretationen, sowohl was Deutungen, als auch was die Bewertung betrifft. Die Skala reicht von Lob bis hin zur Verdammung (besonders was das Bild der Frau angeht). Vor allem Keseys Roman beinhaltet eine Vielzahl von Aspekten, die in ihrer Gesamtheit nicht im Rahmen dieses Aufsatzes behandelt werden können. Deshalb möchte ich mich hier auf bestimmte

Bereiche konzentrieren, die – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – auf ihre unterschiedliche oder ähnliche Handhabung in Buch und Film untersucht werden sollen.

Die Räume in Keseys *Einer flog über das Kuckucksnest* sind stark semantisiert, dabei ist die bedeutendste Trennlinie jene zwischen innerhalb und außerhalb der Anstalt. Deshalb ist der Wechsel, von einem dieser semantisierten Räume in den anderen, immer auch eine Grenzüberschreitung im Lotmanschen Sinne [1].

Drinnen, das ist vor allem die Station, ein Raum geprägt von Ordnung und Routine, dessen Aufgabe es ist, als eine Art Reparaturwerkstatt für gesellschaftliche Abweichler zu fungieren und diese, wenn möglich zu rejustieren, auch wenn dabei das Individuum zerstört wird. Aufrechterhalten wird dieses System von zwei mächtigen Prinzipien: Künstlichkeit und Matriarchat. Die Station ist eine »Maschinerie« [2], nicht nur gut geölt, sondern auch kalt und steril. Diese Künstlichkeit beschränkt sich nicht auf einen effizienten Ablauf des Stationsalltags (geregelte Zeitpläne, computergesteuerte Abläufe, Uhrenkontrolle), sondern erstreckt sich auf alle Bereiche des Lebens dort. So erfolgreich ist diese Umgebung, dass die Patienten selbst »wie Figuren aus einem Trickfilm – wie Puppen, mechanische Puppen aus dem Kasperletheater« [3] geworden sind. Die Maschinerie und ihre Methoden haben eine Atmosphäre der Hoffnungslosigkeit, der Angst und der gegenseitigen Beschuldigung erschaffen. In diesem Umfeld erleben die Insassen, ohne Ziele zu haben, obgleich immer zur Gemeinsamkeit gezwungen, keine Gemeinschaft. Sie durchleben, machtlos ihrer Männlichkeit beraubt, beinahe identische Tage. Für das Entmannen steht das zweite Prinzip, das Matriarchat, dessen wichtigster Vertreter Schwester Ratched ist. Auch andere Schwestern wie Pillbow gehören dazu, aber vor allem die Schatten der Frauen, die die Männer selbst mit sich herumtragen: Hardings Frau, die Mütter von Billy und Bromden. Zentrum der Macht ist der Raum, der beide Prinzipien in sich vereinigt: der Glaskasten der Schwesternstation. Von ihm aus wird die Station geleitet, organisiert und kontrolliert. Dort thront die große Schwester, umgeben von Wänden, die vorgeben, nicht da zu sein.

Trotzdem ist die Station nicht nur eine albtraumhafte Szenerie, sondern auch ein Rückzugsort für die, die von der Gesellschaft ausgestoßen wurden – nicht zu vergessen, dass die meisten Akuten freiwillig hier sind.

1 Vgl. Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink [4]1993.
2 Kesey, Ken: *Einer flog über das Kuckucksnest.* Reinbek: Rowohlt 2004, hier S. 43.
3 Ebd., S. 44.

Die Welt draußen – außerhalb der Anstalt – ist jedoch auch kein Hort der Freiheit, hier kontrolliert die »Genossenschaft« (deren Ableger Ratched ist) die Menschen. Auch hier prägen Einschüchterung, Vereinheitlichung, Routine und Entmenschlichung den Alltag, wie Bromden es bei dem Ausflug wahrnimmt:

> Die ganze Küste entlang sah ich Zeichen davon, was die Genossenschaft erreicht hatte, seit ich zum letzten Mal hier durchgefahren war, solche Dinge wie etwa – ein Zug, der in einen Bahnhof einfährt und eine Schnur ausgewachsener Männer in völlig gleichen Anzügen und maschinell hergestellten Hüten ausspuckt, sie ausspuckt wie eine Brut identischer Insekten, halbtote Dinge kommen ft – ft – ft aus dem letzten Wagen, dann ertönt die Pfeife, bewegt sich wieder durch das verdorbene Land, um ein Stückchen weiter die nächste Brut auszuspucken.
> Oder Dinge wie fünftausend Häuser, identisch, von einer Maschine ausgestanzt und über die Hügel vor der Stadt aufgereiht, so frisch von der Fabrik, daß sie noch zusammenhängen, wie Würste […]
> Die Häuser sahen sich dermaßen gleich, dass die Kinder, wenn sie nach Hause gingen, immer wieder in die falschen Häuser und falschen Familien gerieten. Niemand merkte das. [4]

Trotzdem gibt es Räume der Freiheit, in denen der Mensch sein kann, was er ist: Kanada, das Indianerreservat, das Meer, etc. Auf den ersten Blick könnte man meinen, desto größer die Distanz zur Anstalt, desto höher der Grad an positiver Unabhängigkeit von der Genossenschaft. In manchen Bereichen mag dies zutreffen, vor allem aber ist »Freiheit« nicht an einen topografischen Ort gebunden, sondern an die innere Bereitschaft, »dass das Leben um mich her auch seine guten Seiten haben konnte.« [5]

Die Grenzüberschreitung unfrei – frei ist in der äußeren Welt vor allem semantischer Natur, deshalb ist auch Bromden vom ersten Moment seiner Flucht an frei, egal wohin sein Weg ihn führen wird.

Sowohl in der Anstalt als auch in der äußeren Welt gibt es jeweils einen Extremraum: Der der Unfreiheit ist der sogenannte »Schockschuppen«, der der Freiheit das Angelboot auf dem Ozean. Beiden gemeinsam ist, dass Hindernisse überwunden werden müssen, um zu ihnen zu gelangen. Der Schockschuppen ist

4 Ebd., S. 253.
5 Ebd., S. 270.

hinter einer mit Nieten besetzten Metalltür ohne Aufschrift verborgen,[6] die Opfer versuchen ihm zu entgehen und auch die große Schwester kann nur mit ausreichender Begründung Patienten dorthin senden. Genauso sind auch die Patienten nicht sofort bereit, das Fischerboot aufzusuchen, es bedarf erst McMurphys ganzer Überredungskunst seine Liste voll zu bekommen. Probleme pflastern auch den Weg dorthin: Eines der beiden Mädchen ist nicht erschienen, also fehlt ein Wagen, der Aufenthalt an der Tankstelle und schließlich muss das schon bezahlte Boot entführt werden.

Außerdem sind beide Räum in der Lage Individuen in ihrem Sinne zu beeinflussen. Der Raum für die EST-Behandlung passt die Menschen an das bestehende System an, der Angelausflug ermöglicht den Weg in die Freiheit.

Wenn man den Gedanken aus dem vorherigen Erörterungen zugrunde legt, dass die Grenzüberschreitung frei – unfrei bewusst und semantisch ist, bedeutet dies, dass beide Räume in der Lage sind, diese Grenzüberschreitung am Individuum zu vollziehen, der eine mit Gewalt, der andere durch Stärkung der Selbstakzeptanz.

Wenn McMurphy die Station betritt, ist er von Anfang an ein Fremdkörper, er lacht und singt, Dinge, die man dort schon seit Jahren nicht gehört hat.[7] Hier hergeschickt wurde er von der Besserungsanstalt in Pendelton zur Diagnose, weil er seiner eigenen Aussage nach »zu viel streite und vögle«[8].Wahrscheinlich hat er sich aber bewusst einweisen lassen, um die Schwerarbeit im Straflager gegen das scheinbar angenehme Leben in der Psychiatrie zu vertauschen. Randle Patrick McMurphy ist 35, ein ehemaliger Kriegsheld – er führte eine Flucht aus einem Gefangenenlager an – jedoch wegen Insubordination unehrenhaft aus der Armee entlassen. Er ist ein Spieler, nicht nur ein verurteilter Glücksspieler, wie in seiner Akte vermerkt, sondern von seinem Charakter her: Er wettet, strebt nach Gewinn, wenn auch nur um den Schein zu wahren. Dass die Gründe für seine Einlieferung nicht aus der Luft gegriffen sind, zeigt auch sein Vorstrafenregister, das mehrere Einträge wegen Schlägereien und Körperverletzung aufweist und nicht zuletzt seine frische weinrote Narbe über der Nase.[9] McMurphy »sieht gut aus«[10] wie sogar eine der kleinen Schwestern bemerkt, ist potent; im Gegensatz zu den meisten Patienten ist sein »Rums – Bums« völlig in Ordnung. Dafür stehen auch seine mitgeführten Pornospielkarten und seine Eintragung wegen Notzucht (die

6 Vgl. ebd., S. 197.
7 Vgl. ebd., S. 102.
8 Ebd., S. 53.
9 Vgl. ebd., S. 30.
10 Ebd., S. 33.

nicht negativ konnotiert ist). Schon bei seinem Antritt bringt er mit seinen »roten Haaren und der schwarzen Vergangenheit«[11] das bestehende Gefüge in Unordnung. So schafft er es, den analen Begrüßungsattacken der schwarzen Pfleger zu entgehen und setzt sich über die ungeschriebene Trennlinie zwischen Akuten und Chronischen hinweg, indem er einfach jeden per Handschlag begrüßt. Er ist auch der Einzige, der sich nicht von Bromdens Taubstummheit täuschen lässt. »Wenn ich meine Rolle auch noch so gewieft spiele, er durchschaut mich und lacht und zwinkert mit den Augen, um mich das wissen zu lassen.«[12] Er hat schon immer unstet gelebt, war nie verheiratet und das ist für Bromden der Grund, warum er so unabhängig ist, die Genossenschaft hatte nie genug Zeit, ihm ein Kontrollgerät einzubauen.[13] R.P.M. »revolutions per minute«, sein Name ist Programm und mit seiner beständigen Rebellion des Außenseiters steht er in der Tradition der amerikanischen Western- und Comichelden. Aber er ist nicht nur der Cowboyheld, er spielt ihn auch (wie sich schon bei seinem ersten Gespräch aus der verwendeten Metaphorik ablesen lässt). Dies und seine Fähigkeit zur Veränderung erheben ihn über das Stereotyp. McMurphy durchläuft im Laufe des Romans eine Entwicklung, ausgehend vom selbstsicheren Helden, der gegen die große Schwester kämpft, hin zum Kämpfer für die Patienten, einen Weg, den er bewusst wählt, auch unter Einkalkulation des eigenen Opfers.

Die Figur der Großen Schwester bleibt konstant, anders als McMurphy, entwickelt sie sich nicht weiter, bleibt, was sie von Anfang an war: der böse Gegenpol zum Helden. Wie die ganze Station ist sie semantisch dem Bereich der Künstlichkeit zugeordnet, immer wieder wird sie als Puppe bezeichnet: »Baby-Puppe«[14], »Lippen einer Puppe«[15], »Puppenlächeln«[16], »puppenweiße Farbe«[17] etc. Das bedeutet nicht, dass sie die Harmlosigkeit eines Spielzeuges besäße, sondern dass ihr Menschsein, ihre Menschlichkeit nur noch Fassade, sie selbst in Wahrheit technischer Bestandteil der Station geworden ist. Seit über 20 Jahren ist sie schon Oberschwester und hat nun als 50jährige ihre Methoden vervollkommnet. Sie sitzt »im Zentrum dieses Netzes aus Drähten, wie ein wachsamer Roboter, von wo sie mit der mechanischen Geschicklichkeit eines Insekts ihr Netzwerk überwacht«[18]. *Miss* Ratched mag biologisch eine Frau sein, weigert sich jedoch, ihre

11 Ebd., S. 83.
12 Ebd., S. 30.
13 Vgl. ebd., S. 103.
14 Ebd., S. 12.
15 Ebd., S. 32.
16 Ebd., S. 34.
17 Ebd., S. 36.
18 Ebd., S. 35.

von der Natur gegebene Rolle als Frau auszufüllen. So verbirgt sie auch das sichtbare Zeichen ihrer Weiblichkeit – den übergroßen Busen – mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln. Weder nimmt sie die Position einer möglichen Sexualpartnerin ein (sie wird sogar als »Sackabschneiderin«[19] bezeichnet), noch zeigt sie mütterliches Verhalten gegenüber ihren Patienten. Stattdessen kontrolliert sie die Insassen mit strengen Zeitplänen, Medikamenten, dem Tagebuch als Spitzeleinrichtung, Gruppentherapie und Elektroschocks. Anstatt ihre Strafmaßnahmen als solche offenzulegen, tarnt sie sie vielmehr als sozial notwendiges Korrekturverhalten, denn mangelnde Zucht und Ordnung führen zur Krankheit:

> Zu irgendeinem Zeitpunkt – vielleicht in ihrer Kindheit – hat man wahrscheinlich zugelassen, dass sie die Regeln der Gesellschaft verspotten. Wenn sie gegen eine Vorschrift verstießen, dann wussten sie das. Sie wollten, dass man sich mit ihnen befasste, sie *brauchten* das, doch die Bestrafung kam nicht. Diese törichte Nachsicht ihrer Eltern könnte der Keim für ihre gegenwärtige Krankheit gewesen sein.[20]

Dieses von ihr errichtete System wird nun von McMurphy infrage gestellt. Auch hier dienen die von ihr ergriffenen Gegenmaßnahmen nicht der mentalen Gesundheit, sondern der Aufrechterhaltung ihrer Macht. Denn sie ist die Machtinstanz – nicht die Ärzte – der Station und gleichzeitig Mitarbeiterin der Genossenschaft.

McMurphy und die Große Schwester sind eigenständige Charaktere, aber gleichzeitig auch die Personifikation oppositioneller Prinzipien. Sie ist eine Frau (auch wenn sie es zu verbergen sucht), er ein Mann. Sie ist asexuell und sucht die ihr Anvertrauten mental zu kastrieren (»Sackabschneiderin«), er ist potent und fördert die Potenz und die Auslebung der Triebe bei den anderen (er setzt es zum Beispiel durch, dass der »Playboy« abonniert wird). Ihr wird die Semantik des Künstlichen zugeordnet; sie ist Teil und Zentrum eines Weltentwurfes, in dem sogar die Besenstiele aus Metall sind.[21] McMurphy hingegen bringt das Prinzip des Natürlichen auf die Station, »diesen männlichen Geruch von Staub und Erde der weiten Felder, von Schweiß und Arbeit«[22]. Diese Opposition findet sich so-

19 Ebd., z. B. S. 73.
20 Ebd., S. 208 f.
21 Vgl. ebd., S. 132. Trotzdem wird kein grundsätzlich negatives Technikbild vermittelt, Bromdens Erinnerungen an sein Studium sind durchaus positiv.
22 Ebd., S. 112.

gar bei dem Namen: Ratched bedeutet gezahnte Sperrstange, murphy hingegen ist das irische Wort für Kartoffel. Auch beim Lachen zeigt sich der Gegensatz: Während sie ein künstliches Lächeln zur Schau stellt, ist er zu einem »gewaltigen Gelächter«[23] fähig. Grundsätzlich wird die Opposition zwischen »the mechanical sterility of Big Nurse and the fertile animality of McMurphy«[24] dargestellt.

Forman wechselt die Erzählerperspektive radikal, wenn er die subjektive Schilderung Bromdens, wie sie bei Kesey zu finden ist, durch eine auktoriale Erzählweise und Kameraführung ersetzt. Im Roman folgt der Leser den teilweise schizophrenen Ausführungen des Häuptlings und erlebt seine subjektive, aber dennoch glaubhafte Sicht der Geschehnisse mit, die gerade dadurch an Intensität gewinnen. Denn das Motto lautet: »Es ist jedoch die Wahrheit, auch wenn es gar nicht passiert ist.«[25] Im Film herrscht eine auktoriale Sicht der Dinge vor (auch wenn mitunter subjektive Kamerabilder eingefügt sind, um den Seher zu reaktivieren), was zu einer objektiveren und realistischeren Darstellung führt. Während der Leser im Buch direkt in die Station integriert ist und praktisch das Geschehen aus Sicht der Patienten wahrnimmt, nimmt der Zuseher im Film die Position eines gesunden Beobachters ein. Das Buch gleicht in seinem Aufbau einem Theaterstück in vier Akten, die jeweils nach dem gleichen Prinzip aufgebaut sind: Am Beginn hat die Große Schwester die Machtposition inne oder unternimmt erfolgreich Anstrengungen sie wiederzuerlangen, am Schluss endet jeder Teil mit einem Sieg McMurphys. Der Film hingegen präsentiert das Geschehen in einem Block, es ist kompakter und komprimierter.

Wie im Buch so ist auch im Film die Grenze zwischen innerhalb und außerhalb der Anstalt am dominantesten. Sie ist aber nicht identisch semantisiert, besonders was ihre Durchlässigkeit anbelangt. Im Film scheint sie zum einen undurchlässig zu sein – es gibt keine Besuche – zum anderen aber ist sie knackbar, wie McMurphys gelungener Ausreißversuch zum Angeln beweist. Im Buch wird hingegen die Möglichkeit einer Flucht von Anfang an als irreal dargestellt oder derartige Versuche scheitern, wie der Plan McMurphys, nach der Orgie zu türmen. Nur eine übermenschliche Leistung wie das Anheben des Transformators durch Bromden am Schluss, ist zu solch einer Grenzüberschreitung ausreichend, ansonsten sind Grenzüberschreitungen zwischen Innen und Außen nur im Rahmen des bestehenden Systems möglich.

23 Ebd., S. 277.
24 Leeds, Barry H: *Ken Kesey.* New York: Ungar Pub Co 1981, S. 26.
25 Kesey: *Einer flog über das Kuckucksnest*, S. 14.

Zudem ist auch das Verhältnis Innen – Außen im Buch und im Film unterschiedlich. Bei Forman »heißt das Innen Stumpfsinn, Einengung, Abhängigkeit; draußen sein bedeutet uneingeschränkt, eigenständig, frei sein.« [26] Das zeigt sich auch in den Anfangs- und Endsequenzen, wenn die Kamera eine nächtliche Landschaft zeigt, die Freiheit und Unbegrenztheit impliziert und dazu eine indianisch angehauchte Musik aus dem Off erklingt. Die flötenspielenden Hippies und das Eichhörnchen, die McMurphy bei seinem ersten Besuch des Basketballplatzes auf der anderen Seite des Zaunes sieht, verstärken diesen Eindruck. [27] Der bei Kesey sehr bedeutende Aspekt, dass auch die Welt außerhalb für die Freiheit des Individuums zur Gefahr werden kann, eine Gefahr, die in der »Genossenschaft« ihre Personifizierung gefunden hat, wird hier völlig ausgeblendet. Nur das alte Pärchen, das bei der Fahrt zum Meer vor einem Schaufenster mit laufenden Fernsehern sitzt und so die Welt konsumiert, anstatt das eigene Dasein zu erleben, [28] impliziert, dass auch der Bereich außerhalb der Anstalt nicht nur Erstrebenswertes beinhaltet. Einen Raum, der in Keseys Roman nicht vorhanden ist, [29] stellt der bereits erwähnte Basketballplatz dar: Noch im Bereich der Anstalt gelegen, aber unter freiem Himmel, ist er ein Grenzbereich zwischen den Extremen. Diese Sonderstellung führt dazu, dass »Ausbruchsversuche« hier möglich sind: McMurphy gelangt von dort mithilfe Bromdens über den Zaun und organisiert die Fahrt zum Meer und Bromden gelingt es, zu sich selbst, zum Bewusstsein seines eigenen Wertes, zurückzufinden.

Neu ist auch das Doktorzimmer, in dem McMurphy und der leitende Arzt Gespräche führen. So wird auch die Erstkonsultation hier und nicht im Gesprächskreis unter Leitung der Schwester Ratched abgehalten. Dies und der Umstand, dass auch die Krisensitzung über McMurphys weiteren Werdegang nach der Angeltour (bei der die Schwester nur ein hinzugezogenes Mitglied des Personals und nicht die eigentliche Vorsitzende ist) dort stattfindet, machen deutlich, dass Ratched im Film nur ein Rädchen im Getriebe der Anstalt ist, ihre Macht ist auf die Station beschränkt. [30] Nicht sie beherrscht den Arzt, sondern sie ist Untergebene.

In diesen Kontext passt auch, dass die Schwesternstation im Film nicht die uneinnehmbare Festung darstellt, die sie im Buch als Machtzentrum einnimmt. So betritt McMurphy den Glaskasten, um die Musik auszuschalten und bei der Orgie versteckt sich die ganze Station in diesem Raum. Dadurch wird das Zer-

26 *Reclam Filmklassiker.* Stuttgart: Reclam 2001, S. 380.
27 One Flew Over The Cuckoo's Nest (Einer flog über das Kuckucksnest, 1975), hier 20'40.
28 52'04.
29 Hier wird zwar Basketball gespielt, dies geschieht aber in der Sporthalle oder auf der Station.
30 Auf der sich kaum jemals ein Arzt blicken lässt.

schlagen der Scheibe zu einer normativ geringerwertigen Grenzverletzung als im Buch. Einen höherwertigen Grenzübertritt stellt jedoch die Filmszene während der Orgie dar, in der Sandy, die sexuell Aktive, die richtige Frau, die Position der »neutralen« Schwestern einnimmt: Im Glaskasten sitzend weckt sie die Männer, indem sie über das Mikrophon – mit dem die Schwestern sonst ihre Durchsagen machen – singt. [31]

Auffällig, und meines Erachtens nach nicht ins Konzept passend, ist der Umstand, dass im Film der Wannenraum den Patienten von vornherein *un*bewacht zur Verfügung steht. Es wird zwar später von Ratched erwähnt, dass er geschlossen werden musste, weil McMurphy ihn zu einem Casino umfunktioniert hat, dennoch wirkt dieser Freiraum in einer Welt der Kontrolle, die der Film sonst betont, irgendwie unmotiviert.

Auch die Figurencharakterisierungen sind teilweise gravierend verändert. So ist der McMurphy des Films nicht der cowboyhafte Held der Vorlage, sondern wirkt streckenweise wie ein großer Junge, der Streiche ausheckt. Er genießt die unangreifbare Position des Verrückten, obgleich nie ein Zweifel (anders als im Buch) an seiner mentalen Gesundheit besteht. So ist der Angeltrip keine mythische Fahrt, sondern eine abenteuerliche Aktion, die man ausführen kann, weil uns als Irren sowieso nichts geschehen kann. [32] Auch seine Vorstrafe wegen Notzucht wird anders bewertet: Wurde er im Buch verführt, konnte er im Film nicht widerstehen, was aber in keiner Weise negativ konnotiert ist. In beiden Medien beschäftigt sich McMurphy von Anfang an mit Bromden, im Film aber erkennt er nicht von Beginn an, dass dessen Taubstummheit nur vorgetäuscht ist. Dies ist ein weiteres Zeichen dafür, dass Formans McMurphy nie wirklich in die Gruppe der Patienten integriert ist und ihnen in ihrer Gesamtheit nicht nahe steht. Er ist der einzige Rebell: Szenen früheren Widerstands, wie die Weigerung Tabers seine Medikamente zu nehmen, werden auf ihn übertragen und er trägt zumeist andere Kleidung als die restlichen Insassen. Auch in seinen Fähigkeiten wirkt er den anderen überlegen: Nimmt er im Buch noch den ehemaligen Fischereikapitän Georg mit zum Angeln, der dort die Leitung über Schiff und Fischen übernimmt, weil McMurphy nichts davon versteht, ist es im Film selbstverständlich, dass McMurphy alles über Boote und Angeln weiß und dieses Wissen an die anderen weitergibt – wobei man sich manchmal im Film des Eindrucks nicht erwehren kann, dass McMurphy sich für etwas Besseres hält. Deshalb ist auch die Entwicklung seiner Rebellion, vom Kampf gegen das System zum Kampf für die

31 93'19.
32 55'06.

Gemeinschaft, nur marginal. Die Phase, in der er eine »mit mir nicht« – Haltung einnimmt, nachdem er erfahren hat, dass die Länge seines Aufenthalts von seinem Verhalten und seiner Beurteilung abhängen wird und sich deshalb konform verhält, ist überraschend kurz. Eigentlich dauert sie keine ganze Therapiesitzung lang, wohingegen McMurphy im Buch einen Prozess der Erkenntnis durchläuft, in dessen Verlauf Cheswick sich umbringt – weil er ihm nicht beigestanden hat – er am Beispiel der Epileptiker sieht, dass es keine einfachen Lösungen gibt (egal was sie tun, ob sie ihre Medikamente nehmen oder nicht, sie werden immer Nachteile in Kauf nehmen müssen) und er erfährt, dass die meisten Patienten freiwillig in der Anstalt sind. Das Ergebnis dieses Prozesses ist die Einsicht, dass nicht nur das System und die große Schwester das Problem sind, sondern dass die innere Einstellung der Patienten selbst revidiert werden muss, um eine Veränderung herbeizuführen. Dies führt dann zu dem bewussten Entschluss weiterzumachen und diese notwendige Entwicklung zu fördern, durchaus unter Akzeptanz des eigenen Opfers, eine Haltung, die in dem bewussten Einschlagen der Scheibe des Schwesternzimmers ihre Manifestation findet. Wohingegen dies im Film eine spontane Aktion ist, der (wie bei allen Rebellionen McMurphys) kein fester Plan innewohnt, erst recht nicht der bewusste Schritt zur Selbstaufopferung. Schließlich ist es hier McMurphy, der Fluchtpläne schmiedet und nicht die Patienten, die ihn zu retten versuchen, wie in der Vorlage.

Wenn man im Film von so etwas wie einer Entwicklung McMurphys sprechen will, so geschieht diese nach der Orgie, bei der Verabschiedung von Billy, wenn er seinen Aufbruch verzögert um diesem eine Liebesnacht mit Candy zu ermöglichen. Insgesamt ist Formans McMurphy realistischer, entmythologisiert, aber auch egoistischer und in seiner Persönlichkeit starrer als Keseys. Der rebellische Retter des Romans wird zu einem Aufrührer und Aufwiegler. Er verkörpert das Bild des ideenreichen Manipulators, als den ihn die Große Schwester im Buch fälschlicherweise sieht, der das Arbeitslager gegen die Anstalt austauscht und die unfähigen Insassen lenkt, trotzdem aber mitfühlend und wohlwollend ist. »He is a *machismo* hero, but not a mythic one.« [33]

Der McMurphy des Romans mag zwar ein Vagabund, ein Glücksspieler und Schläger ohne festen sozialen Hintergrund sein, aber er ist keiner, der versucht, immer den für ihn leichteren Weg zu gehen, das ist weder auf der Station so, noch trifft es auf sein Leben davor zu. Dass er in seinem Leben hart gearbeitet hat,

33 Safer, E. B.: »›It's the Truth Even If It Didn't Happen‹: Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*«. In: Georg J.Searles (Hg.): *A Casebook on Ken Kesey's »One Flew Over the Cuckoo's Nest«.* Albuquerque: University of Mexico Press 1992, S. 151–162, hier S. 154.

zeigen seine Hände, schmutzig »von einem Job in einer Reparaturwerkstätte«[34], voller Narben und Abschürfungen, »die Handflächen glatt und hart […] vom Umgang mit den Holzstielen der Äxte und Hacken« (ebd.), mit Schwielen übersät. Im Film hingegen war McMurphy jemand »dessen Einstellung zur Arbeit negativ«[35] ist, der faul ist, jemand, dessen Bewertung durch den Gefängnispsychologen durchaus auch auf einen ungezogenen Schüler passen könnte, was er in gewisser Weise auch die ganze Zeit bleibt. »In a way Forman's McMurphy simply has less character than Kesey's hero.«[36]

Auch die Oberschwester ist im Film realistischer geworden, das zeigt sich schon daran, dass sie nicht als Große Schwester bezeichnet wird, sondern sogar einen Vornamen: Mildred[37] hat. Sie ist attraktiver, aber ohne den großen Busen. Von ihrer Haltung her ist sie extrem ruhig, spielt aber wie McMurphy es ausdrückt, ein falsches Spiel. Anders als im Roman, ist ihr Einfluss limitiert und beschränkt sich auf die Station, diese jedoch wird von ihr dominiert. Körperlich ist sie die größte der Schwestern und wenn sie auch nicht Große Schwester genannt wird, so drängt sich der Name im Orwellschen Sinne förmlich auf – was im Buch nicht der Fall ist. Mildred Ratched sieht alles, weiß alles und kontrolliert alles. Nur durch ihre Anwesenheit in der Ferne – sie blickt durch ein Fenster auf den Basketballplatz – vermag sie Bromden so zu beeinflussen, dass er in der ersten Basketballszene eben nicht McMurphys Aufforderungen Folge leistet. Eine Einrichtung wie das Tagebuch des Buches, das die Große Schwester vor den Sitzungen zu Rate zieht, um auf dem neuesten Stand zu sein, denn »niemand ist den ganzen Tag über jeden einzelnen informiert«[38], hat Mildred nicht nötig.

Keseys Große Schwester ist eine Allegorie der Bedrohung durch das weibliche Prinzip und durch unnatürliche Systeme. Als der böse Gegenspieler, den der Held besiegen muss, stellt sie eine scheinbar unüberwindliche Macht dar. Sie ist ein Roboter, eine Puppe, kein Mensch. Aber sie ist zumindest des Gefühls der Wut fähig, sie explodiert, sofern sie nur genug gereizt wird und ist dadurch angreif- und überwindbar. Mildred Ratched hingegen wirkt auf den ersten Blick wie eine kompetente Schwester, schon bald aber wird dem Betrachter bewusst, dass gerade hinter dem sachlich-freundlichen Ton, der emotionalen Kälte – deren la-

34 Kesey: *Einer flog über das Kuckucksnest*, S. 31.

35 10'12.

36 Mc Donald, G.B.: »Control by Camera: Milos Forman as Subjective Narrator«. In: Georg J.Searles (Hg.): *A Casebook on Ken Kesey's »One Flew Over the Cuckoo's Nest«*. Albuquerque: University of Mexico Press 1992, S. 163–172, hier S. 164.

37 Was übersetzt in etwa »gütige Ratgeberin« heißt.

38 Kesey: *Einer flog über das Kuckucksnest*, S. 119.

tent vorhandene Grausamkeit nur am Ende kurz wirklich hervorblitzt – die wahre Bedrohung lauert. Der Vorname macht sie menschlicher, humaner macht er sie nicht. Denn gerade ihr kontrolliertes Wesen, ihre unterkühlte Berechnung, die unflexible Handhabung der Regeln und die mangelnde emotionale Hinwendung zu ihren Patienten beinhalten den Schrecken, den unreflektierte Anwendung von Systemen mit sich bringen kann. Formans Schwester verkörpert eine Bedrohung, die »monstrous but not a monster, hateful but not grotesque, the very model of the good citizen doing the job, disastrously« [39] ist.

Schon optisch weichen die Charaktere von ihrer literarischen Vorlage ab. McMurphy ist nicht mehr rothaarig, sondern brünett, genau wie Ratched, die außerdem durchaus attraktiv wirkt. Auch altersmäßig heben sich die Unterschiede auf, McMurphy ist 38, nicht 35 und Louise Fletcher, die Darstellerin der Ratched, war während der Dreharbeiten 40. Durch das Aufheben des Altersunterschieds von 15 Jahren und durch die optischen Vorzüge Ratcheds kommt es zu einer sexuellen Spannung zwischen den Gegnern, die in der Szene gipfelt, in der McMurphy auf der von ihm strangulierten Ratched liegt. [40] Beide Figuren haben ihre mythischen Dimensionen, sowohl optisch als auch von ihrer Charakterisierung her, verloren. Ist McMurphy ein Revoluzzer mit durchaus egoistischen Motiven geworden, so ist die Oberschwester »a misguided person who believes in her own good intentions.« [41] Deshalb ist ihre Auseinandersetzung auch kein Ringen zwischen oppositionellen Prinzipien, sondern einfach ein Machtkampf. Dieser nimmt seinen Anfang, wenn am Ende der ersten Gruppensitzung, [42] nachdem die Schwester es mit wenigen einleitenden Worten geschafft hat, dass sich die Patienten selbst zerfleischen, die Kamera zwischen Ratched und McMurphy im Schuss-Gegenschussverfahren hin und her wechselt. Die in Großaufnahme gezeigten Gesichter sind die einzig ruhigen/normalen und die aufeinander gerichteten Augen machen deutlich, dass sie sich dessen vollends bewusst sind.

Der realistische Charakter dieses Kräftemessens liegt auch daran, dass die Grenze zwischen Gut und Böse nicht so klar definiert ist wie bei Kesey. Weder ist Ratched ein Ungeheuer, noch McMurphy ein edler Ritter, beide manipulieren und darin liegt auch immer eine gewisse Gefahr.

Dennoch gibt es auch im Film eine feste Opposition, die meines Erachtens der Farbsymbolik des Romans entspricht, die des Zeigens von Emotionen. Ratched wirkt die ganze Zeit kontrolliert, ihr Gesicht wirkt emotionslos, McMurphy hin-

39 Champlin zitiert nach Safer: »›It's the Truth Even If It Didn't Happen‹«, S. 158.
40 116'54.
41 Leeds: *Kesey*, S. 49.
42 14'50.

gegen ist unkontrolliert, in seinem Gesicht spiegeln sich ständig seine Empfindungen und Gedanken. Aber wenn er von der Lobotomie zurückkehrt, ist sein Gesicht emotionslos, genau wie McMurphys Gesicht im Buch weiß ist. Beide haben ihr eigenes Selbst verloren.

Beide Medien erzählen grundsätzlich die gleiche Geschichte, beschreiben aber unterschiedliche Systeme und Welten. Das Buch ist geprägt von der subjektiven, bisweilen ins Irreale abdriftenden Perspektive des Erzählers. Es schildert den letztendlich erfolgreichen Kampf des Helden, der wachsen muss, um sich schließlich zu opfern, damit er seinen bösen, übermächtigen Gegner besiegen kann. Dieser mythisch anmutende Handlungsverlauf wird durch das Spielen mit Stereotypen noch betont. Forman hingegen holt das Geschehen zurück in die Realität, die Symbolik wird minimiert, die Perspektive ist objektiv und auktorial und die Hauptfiguren werden menschlich. Zwar sind sie ähnlich bewertet: McMurphy als Sympathie- und Mildred als Antipathieträger, dennoch ist eine Zuordnung in oppositionelle Kategorien wie Gut und Böse, Natur und Künstlichkeit, wie bei Kesey nicht möglich. Es kommt zu einer semantischen Annäherung der zentralen Handlungsträger.

Die Station ist im Roman beides, zum einen ein zentraler Ort der Machtverdichtung, über den die Große Schwester mit, auch für die Anstalt brutalen, Methoden herrscht und zugleich aber auch Teil der, von der Genossenschaft, die die Außenwelt dominiert, zur Umerziehung genützten Einrichtung. Deshalb verläuft McMurphys Kampf auf zwei Ebenen, dem greifbaren Ringen mit der Großen Schwester steht ein »Aufbauprogramm« der Patienten gegenüber. Da die Grenzen außerhalb der Anstalt zwischen Freiheit und Unfreiheit nur semantischer Natur sind und zudem von jedem Einzelnen selbst definiert werden, ist eine erfolgreiche Grenzüberschreitung nur dann möglich, wenn man »dazu bereit ist«. Im Film hingegen ist die Anstalt ein Mikrokosmos mit fester Grenze, in dem das System selbst dominant und für den Einzelnen bedrohlich ist, wobei es sich des Mantels des guten Zwecks bedient. Auswüchse, wie das Regiment Ratcheds, sind nur die Folgen einer überkorrekten, unhinterfragten Anwendung dieser Prinzipien.

Beide Versionen haben auch einen anderen zeitlichen Hintergrund. Keseys Roman entstand an einer Zeitenwende zwischen den von der Bevölkerung als positiv gesehenen 50ern unter der Präsidentschaft Eisenhowers, geprägt vom Nachkriegsaufschwung, einer starken Wirtschaft und Erfolg durch Anpassung, einer Zeit, in der Kalter Krieg und McCarthy als notwendige und vertretbare Übel nur von wenigen Intellektuellen kritisiert wurden und andererseits den gesellschaft-

lichen Umwälzungen und Protesten der 60er. Kesey beschreibt eine Gesellschaft, die im Argen liegt, die aber verändert werden kann, indem das Individuum seine Eigenarten akzeptiert und auslebt, aber zugleich Teil einer Gemeinschaft wird.

Diesen positiven Farbton hat Formans zehn Jahre später entstandener Film verloren. Forman hat Deutungen, der Film sei sowjetisch geprägt, immer zurückgewiesen, aber der Film schildert mit seiner Anstalt ein autoritäres System, gleich welcher Couleur, das unter dem Verweiß, nur das Beste zu wollen und auch zu wissen, wie man dieses erreicht, den Einzelnen seinen Zwängen unterordnet. Bei Kesey ist das freiwillige Bleiben in der Station nachvollziehbar, sie ist Schutzraum gegen die Gesellschaft – bei Forman ist sie das nicht. Er präsentiert auch nicht den möglichen Sieg durch Veränderung, das System ist stärker als der Einzelne. Die Lösung heißt Flucht und diese ist nur exemplarisch möglich. Zurück bleibt ein unerschüttertes Regime, das in Ratched einen Aufseher gefunden hat, der den Plan übererfüllt und die Hoffnung, der von McMurphy gelegte Samen möge aufgehen und eines Tages stark genug sein.

Daniel Hornuff

Wüstenfestung und Miniaturplanet

Über das Ende der Kulturkritik

Zusammenfassung: Kulturkritiker kämpfen seit jeher gegen einen inhärenten Widerspruch: Ihr Weltschmerz lässt sie an die Peripherie hinausziehen und dennoch sollen ihre Zeitdiagnosen im Zentrum gehört werden. In der aktuellen Musikvideokultur keimen – in geradezu analoger Mentalität zu großen Erzählungen des Niedergangs – kulturpessimistische Einspruchsenergien auf, die aus einer exzentrischen Position heraus allgemeine Verfallssymptome anzumahnen suchen. Der Essay beleuchtet die bildstrategischen Argumentationsverfahren einer in die Kanäle der Massenmedien geschleusten Kulturkritik exemplarisch an zwei besonders engagierten Musikvideos, die zu den Randbezirken aufbrachen und dabei von allen wahrgenommen werden wollen.

Einleitung

»Die Zeit der großen kulturkritischen Einwürfe mag vorbei sein.« Schnörkellos konkludiert der Germanist und Kulturwissenschaftler Georg Bollenbeck die *Geschichte der Kulturkritik* (2007). Ein kulturpessimistisches Denken – jener »unterschätzte Reflexionsmodus der Moderne« – habe es nach seinem Dafürhalten heute schwerer, da eine demokratisch strukturierte Gesellschaftsform bereits aus sich heraus eine »Dauerkritik« geradezu fördere. In pluralisierten sozialen Systemen und liberalisierten institutionellen Strukturen steige der pessimistische Einwand sogar zur inhärenten Bedingung auf, ja erlange mitunter ein selbstverständliches Ansehen. Folglich erscheine das »einzeln Kritisierte« nicht mehr als Symptom eines allgemeinen Niedergangs, sondern wende sich zum »reformfähigen Einzelphänomen«. Eine »ubiquitäre Partialkritik« trete so an die Stelle deutungsmächtiger Universalkritiken.[1]

1 Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders.* München: C.H. Beck 2007, S. 273–275.

Wenn also im Sinne Bollenbecks gemeinhin vom Ende der großen kulturkritisch-wehklagenden Erzählungen und schonungslosen, allumspannenden Verlustrechnungen gesprochen und folglich Günther Anders als der letzte schillernde Theoretiker des universellen Wertezerfalls postuliert wird – so kann dennoch entgegengehalten werden, dass sich der hyperreflexive Pessimismus von mehr oder weniger akademisch orientierten Kommentatoren auf erweiterte Ausdrucksformen auslagerte. Etwa untermauert der Philosoph Ralf Konersmann in seinem Essay zur *Kulturkritik* (2008) die Verschiebung der Präsentationsfläche, da Kulturkritik nach seiner Auffassung lediglich »das Erscheinungsbild« änderte: »Statt exklusiv auf das gesprochene Wort zu setzen, erweitert sie das Ausdrucksrepertoire um gestische, ikonische und rituelle Formen«.

Der Abgesang auf kulturelle Blütezeiten, soziale Bindungskräfte und ökologische Nachhaltigkeit schmettert heute tatsächlich weniger aus theoretischer Brust. Man hört ihn stärker aus dem gut gefüllten Konzertsaal der Massenmedien herauspoltern: »Längst haben [sie] das Repertoire der Kulturkritik entdeckt und für jedermann verfügbar gemacht«, so Konersmann weiter.[2] Was einst im allgemeinverbindlichen Fokus vor allem der Medienkritik stand, wandelte sich demnach vom Beschuldigten zum Ankläger. Das Musikvideo, dem seit seinem Bestehen in pauschalisierter Ablehnung immer wieder Zerstreuung, Verkümmerung kreativer Potenziale, Dumpfheit und Verblödung, Fragmentarisierung und Kulturferne, ja bis heute grassierende Entfremdung und gar Förderung asozialer Lebenszustände attestiert wird, befreit sich damit aus der Umklammerungshaltung eines vorverurteilenden Verdachts. Etwa sah die Filmemacherin und Autorin Veruschka Bódy bereits 1987 »die Geschichte des Clips als Enzyklopädie der Krisenmomente unserer Zeit« und erkannte im Videoclip »unsere Welt in ihrer ganzen Mittelmäßigkeit, Oberflächlichkeit und Tragik« in »schlechter« und »einförmiger Eindeutigkeit« repräsentiert.[3] Indem nun weite Teile der politisch engagierten Musikvideokultur ihre Einspruchsenergien in reale Lebensverhältnisse zu mobilisieren suchen, im Duktus des Hinweisens, Aufdeckens und Entlarvens argumentieren und den Kern des Tatsächlichen freilegen wollen, errichten sie Tribunale, in denen die Realität zum Nachverhandlungstermin vorgeladen wird.

2 Konersmann, Ralf: *Kulturkritik.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008, S. 8.

3 Bódy, Veruschka: »Eine kleine Clipthomathie«. In: Peter Weibel (Hg.): *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo.* Köln: DuMont 1987, S. 4–23, hier S. 12 f.

Die Allegorien des Zerfalls

Obwohl Konersmann die Clipkultur nicht eigens im Blick hat, scheinen dennoch seine Kategorien der veränderten Präsentationslage kulturkritischer Einwände wie darauf zugeschnitten: Einzelne, reich bebilderte Anklageschriften werden im Rahmen gestischer, ikonischer und nicht zuletzt ritueller Clip-Möglichkeiten vorgetragen, die nun ihrerseits eine vermeintlich wahre und von weitaus grundsätzlicherer Dringlichkeit sprudelnde Quelle allen Übels ausfindig gemacht haben wollen. Sie spielen auf der kulturkritischen Klaviatur die Allegorien des Zerfalls – und spiegeln den Untergang des Abendlandes in ihren Bildern wider. Ein Video der Rockgruppe *Linkin Park* will in geradezu exemplarisch bildstrategischer Signifikanz die Welt und den Menschen als durchsetzt von defizitären Gemengelagen offenbaren:

What I've Done (2007) trägt bereits im Titel ein Schuldbekenntnis und entwirft ein hypergeneralisierendes Zerfallsstadium gegenwärtigen Lebens. Im Video zum Song zog man sich an einen Unort zurück. Dort soll es laut Regisseur Joseph Hahn und dem »Making Of« um das große Ganze gehen: »The concept is a little bit abstract, it's kind oft the idea of chaos and order«. Eher rätselhaft wirken seine knappen Ausführungen zur Inszenierungsidee, vor allem, als er während der Dreharbeiten mit vielsagendem Blick bemerkt: »You know the time we live in …«. Er wiederholt einen Seufzer, der zum Toposarsenal der Kulturkritik gehört, die zur gegenseitigen Verständigung über den erkrankten Zustand der Jetztzeit häufig nur einzelne Satzfragmente – wie etwa »Die Zeit, in der wir mittlerweile leben …« – fallen lassen muss.

In zerklüfteter Wüstenlandschaft spielt die Band bei gleißendem Sonnenlicht gegen einsetzenden und um sich greifenden Werteverlust an. Man feuert mit akustischen Salven aus einer Wüstenfestung, anstelle von Mauern und Zinnen trotzen mächtige Boxentürme den anstürmenden Gefahren. Unweit davon steht ein Helikopter – offensichtlich gelang mit ihm die Flucht vor dem Niedergang; gleichsam suggeriert er die Bedingung der Möglichkeit, wieder zurückkehren, an den Ursprung gelangen und alles in der Zwischenzeit kulturell Darbende und zivilisatorisch Darniederliegende im Überflug betrachten zu können. Im Hubschrauber findet der Kulturkritiker sein Mobilitätsideal, das ihn von festgelegten Ortsbindungen lossagt, ja die totale Unabhängigkeit in Aussicht stellt, und den schon immer vermuteten, überlegenen Höhenstatus – den Blick herab – buchstäblich werden lässt. Die urbanferne Umgebung der Wüste erinnert zusätzlich an jene Distanzierungsbestrebung, die vielen Kulturkritikern ein genuines Bedürfnis ist: Schon Jean-Jacques Rousseau sah sich wohl als über, jedenfalls abseits

der Dinge stehend, schließlich sicherte das ihm und seinem belehrenden Denken die Existenz: »Es hat Sokrates das Leben gekostet, daß er genau dasselbe sagte wie ich.«[4]

Der Rückzug an die Außenbereiche, das Einüben eines Exzentrizitätsgestus scheint konstitutiv für die Abrechnenden an der Gegenwart. Wenn schon nicht aus erhöhter Position, so lässt sich doch auch von den Rändern her das im Verfall begriffene Zentrum beobachten, ohne dabei Teil von ihm sein zu müssen. *Linkin Parks* Wüstenlandschaft ist die plakative Einsamkeit, über der sich noch keine Wolken vor die Sonne schoben – die ihrerseits allerdings längst im Untergehen begriffen ist und bereits lange, dunkle Schattenwürfe auf die trockene und aufgerissene Erde zeichnet. Folglich findet eine geradezu postromantische Sehnsucht ihre visuelle Erfüllung: Abseits jeglichen Beschleunigungsdrangs, sogar fern der entfremdenden Großstadt, ihrer Hektik und Anonymisierung, dort, wo Natur und Ursprungkräfte Zeugnis über wiedererersehnte Beständigkeit ablegen, kann Gewissheit und Verbindlichkeit erfahren werden. Trotzdem bietet die Natur dem Rückzug keine Idylle mehr an – vielmehr spricht auch aus ihr bereits eine Desertifikation der Lebenswelt: Als zu Beginn des Clips ein Skorpion auf die Band zuläuft, scheint der Tod nicht mehr weit und befällt nun auch bald die von beschallender Umrandung Geschützten. Er trägt den zersetzenden Stachel – einmal eingestochen, werden wohl rasch und unerbittlich kulturtoxische Stoffe injiziert. Folglich ist ihm mit höchster Skepsis und mahnender Vorsicht zu begegnen, ja auch in diesem Bild äußern sich Verletzungsängste des Kulturkritikers. Denn stets scheint ihm die Ausweichbewegung vor drohendem Absterben notwendig, das, so schleichend es auch ankriechen mag, nur er alleine kraft ungewöhnlicher Sensibilitäten zu antizipieren vermag.

Ein tickendes Uhrlaufwerk wird mehrmals in detailgenauer Großaufnahme zwischengeschaltet – ein mechanisierter, auf reine Kausalität vertrauender Fortschrittsglaube wirkt unaufhaltsam, zudem technoid, monoton, rational-berechnet, operational- und funktional-effiziert. Oder gewährt die Band einen Blick in das bald abgelaufene Räderwerk eines historisch herausgebildeten Niedergangs der Moderne? In das innere Konstruktionsprinzip eines Zeitverlaufs, den man einst in technikbegeisterter Euphorie aufzog, und dessen Programm in Kürze abgespult sein wird? Jedenfalls brechen die Zwischenschnitte Erinnerungen an Joseph von Eichendorffs verletzte Empfindsamkeit auf, der auch seinerzeit dem

4 Rousseau, Jean-Jacques: »Letzte Antwort des Genfer Jean-Jacques Rousseau«. In: Martin Fontius (Hg.): *Jean-Jacques Rousseau. Kulturkritische und politische Schriften in zwei Bänden. Bd. 1.* Berlin: Rütten und Loening, S. 116–137, hier S. 126.

Eindruck nachhing, man habe »[…] die Welt wie ein mechanisches, von selbst fortlaufendes Uhrwerk sich gehörig zurechtgestellt.« Der überbordenden, alles funktionalisierenden Rationalität werde nun blind gefrönt, mittlerweile hätten schon erkaltete Gemüter den »alten gewaltigen Strom in ihre Maschinen und Räder aufgefangen, daß er nur immer schneller und schneller fließe, bis er gar abfließt.«[5]

Eine Kulturkritik, die ihre Anliegen visualisiert, gerät in ein Dilemma. Sie will die generelle Entzweiung beklagen und muss sie dennoch – das gewählte Medium bedingt es – an einzelnen Aspekten beweisen. Wie aber lässt sich ein übergeordneter Allgemeinheitsanspruch mit der visuellen Verpflichtung zum Speziellen vereinbaren? Schon zu Beginn des Songs und Videos erkalten mental-klimatische Verhältnisse: Saftige, von erquicktem Grün gezeichnete Grashalme verkümmern in den Boden zurück, werden der Sichtbarkeit entzogen und lassen die Erdfläche als nackte, unbelebte zurück. Nach drei Sekunden scheint die atmosphärische Großwetterlage klar bestimmt. Im melodramatischen Affekt schluchzt die nostalgische Trauer um eine vom Leben erfüllte Vergangenheit, die man heute als gerodete Fauna, als trockenes Relikt verstauben lässt.

Der Fortlauf des Videos weitet das Bildverfahren aus. Die fiktionale Spielebene der Bandprobe wird in regelmäßiger Folge durch authentizitätssuggerierendes Bildmaterial unterbrochen, wobei die Topoi des Niedergangs so gewählt wurden, dass sie stets als Symptome einer generellen Werte- und Ordnungszerrüttung gelten könnten. Opfer und Täter, Verlierer und Gewinner werden antagonistisch gegeneinander geschnitten. Ein auf dem Boden kauernder, bis auf Haut und Knochen ausgezehrter Schwarzafrikaner sieht sich mit einem vom überbordenden Wohlstand kugelrund gefressenen und unbehelligt Maxiburger stopfenden Kapitalismusweißen konfrontiert. Stalin, Hitler, Mussolini sind nur durch kurze Schnittsequenzen von Mutter Theresa, Mahatma Gandhi und Abraham Lincoln getrennt. Bildsequenzen der Umweltzerstörung, Kriegslust, Bombendetonationen, außer Rand und Band geratener Massenschlägereien durchziehen den weiteren Verlauf. Im Gesamten verschweißt sich eine grassierende und ideologisch verblendete Brutalisierung der menschlichen Gattung mit einer latenten Infantilisierung des allgemeinen Weltzustands, dessen depravierende Gemengelage

5 Eichendorff, Joseph von: »Ahnung und Gegenwart. Zweites Buch«. In: Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach (Hg.): *Joseph von Eichendorff. Sämtliche Erzählungen. Bd. 2.* Frankfurt a. M.: Dt. Klassiker-Verlag, S. 53–382, hier S. 229.

eine zeitdiagnostische Bestandsaufnahme behauptet. Es dröhnt ein bildmächtig orchestrierter Abgesang auf eine schuldbeladene Gegenwart, die trotz standhafter Einzelner zugrunde gerichtet wurde.

Wer das Video sieht, meint Oswald Spenglers Weltanschauung verfilmt zu sehen – eine aufgepoppte Kulturkritikadaption, die vor allem in struktureller Hinsicht Werktreue beweist. Denn auch Spengler fuhr einst eine Symphonie der Referenzen auf, um seine Deutungen zu legitimieren: Platon, Rembrandt, Leibniz, Kant, Goethe, Beethoven und Nietzsche sind nur einige der schwergewichtigen kulturhistorischen Ankerpunkte, die von einem den Leser schier überrollenden Apparat aus Analogien, Verweisen, Anmerkungen und Erwähnungen geistesgeschichtlicher Wegweiser flankiert und in das brachliegende Nachkriegsdeutschland gesetzt wurden. Die Gemeinsamkeit ruht im Wunsch, eine generalabrechnende Gemütslage durch die Inklusion externer Autoritäten zu legitimieren. Allerdings bedarf es keines ausgeprägten kultur- oder ideengeschichtlichen Wissens, um omnipräsente Bildikonen eines gefühlten Zeitgeists als Verdringlichungsinstanzen eigener Anliegen einzusetzen. Und dennoch artikulieren sich gerade in den Zugriffen auf zertifizierende Bildoberflächen tiefer liegende Denkschemata, die eine argumentative Verfahrensnähe zwischen Spengler und *Linkin Park* vermuten lassen: Offenbar sehen beide die Oberflächenerscheinungen der Moderne als historisch herausgebildete Physiognomien, die sichtbaren Ausdruck eines darbenden Innenlebens, einer erkrankten Mentalität verkörpern. Beide wollen für das umfassende Ganze die endgültige Diagnose stellen, den Kulturkorpus durchleuchten, ihn nach Verhärtungen palpieren und ihm die deutungswirksame Medizin einer generalverbindlichen Welt- und Kulturerkenntnis verschreiben. Ja Spengler schwebte gar

> eine rein abendländische Art, Geschichte im höchsten Sinne zu erforschen, vor, die bisher noch nie aufgetaucht ist und die der antiken und jeder anderen Seele fremd bleiben musste. Eine umfassende Physiognomie des gesamten Daseins, eine Morphologie des Werdens *aller* Menschlichkeit, die auf ihrem Wege bis zu den letzten und höchsten Ideen vordringt; die Aufgabe, das Weltgefühl nicht nur der eigenen, sondern das *aller* Seelen zu durchdringen.[6]

6 Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte.* Düsseldorf: Albatros 2007, S. 207 f.

Kulturen und Zivilisationen erscheinen als Organismen, die von ihrer Ausdifferenzierung an Entwicklungsstadien durchlaufen und folglich auch sterben können. Spengler will von einer die Antike, Mittelalter und Neuzeit umfassenden, linearen Geschichtskonstante nichts wissen. Vielmehr bildeten sich acht verschiedene, synchron geordnete Hochkulturen aus, die von Geburt – dem »Ursymbol« – über Reife- und Differenzierungsphasen in Spätstadien gelangten und schließlich einem welkenden Zerfallsprozess anheimfielen. Spengler folgt einem organologischen Denkmuster, das sich der Autorität naturwissenschaftlicher Erkenntnisbestimmungen bedient und sie teilweise auf ideen-, vor allem aber zivilisations- und kulturhistorische Felder ausweitet.

Linkin Park inszeniert in diesem Sinne eine Art visuell-organologische Morphologie. Die integrierten Bilder einer im Untergang begriffenen Lebensrealität sind die Oberflächenerscheinungen eines kulturellen Organismus, der seinem Ende entgegen blickt. Nicht von ungefähr schnitt man nach den Bildikonen des 11. Septembers im Zeitraffer und mikroskopisch-scharf gefilmte Zellteilungen, eine Ultraschallaufnahme und schließlich einen schreienden Säugling in das Handlungsgefüge. Eine clipästhetisierte Organologie, die im Niedergang nach den Grundbausteinen des Lebens forscht, um – so ihre Hoffnung – in zyklisch wiederkehrenden Gesetzmäßigkeiten auch Wiedergutmachungen zu finden. Schließlich liegt ein Alterungsprozess hinter dem Weltkörper und fast alle Bilder geben Auskunft über die tiefen Einschnitte, Verletzungen und Versehrtheiten, die zu seinem Tod führen werden. Die Allegorien des Zerfalls sind die apokalyptischen Vorboten des Unaufhaltsamen. »So let mercy come/and wash away/what i've done« – Frontsänger Chester Bennington bleibt nur ein letztes Gnadengesuch zu reimen, eine finale Bitte um Vergebung.

Sollte dennoch – trotz allem – ein Weiterleben nach dem Ende der Geschichte möglich sein, müssen bereits während des Untergangs die Weichen zurück in Richtung Ursprung gestellt werden. Angerufen wird eine höhere, vielleicht gar übersinnliche Macht, die richten, aber auch freisprechen kann. Am Ende des Clips schimmert Hoffnung auf; es scheint, als habe ein übergeordnetes Prinzip die Schuld bereits vergeben: Die anfangs im theatralischen Gestus gestorbenen Grashalme schieben sich wieder aus dem lehmigen Boden, Leben keimt, der Kultur- und Zivilisationsorganismus sieht seiner Wiedergeburt entgegen. Im Sinne Spenglers zeigt er sich nun ganz augenscheinlich als Lebenszyklus, dessen Zerfall die Selbsterneuerung bereits eingeschrieben ist. Oswald Spengler und *Linkin Park* müssen sich jedoch eine süffisante Spitze gefallen lassen, die sich Robert Musil 1921 in einer Rezension zum *Untergang des Abendlandes* nicht verkneifen

konnte: »Es gibt zitronengelbe Falter, es gibt zitronengelbe Chinesen; in gewissem Sinne kann man also sagen: Falter sind der mitteleuropäische Zwergchinese. […] Daß der Falter Flügel hat und der Chinese keine, ist nur ein Oberflächenphänomen.«[7]

Die Leiden des alten Meine

Offenbar erfreuten sich gerade im Jahr 2007 die Allegorien des Zerfalls in popkulturellen Sphären herausragender Beliebtheit. Mit Detailfragen wollte man sich nicht länger herumplagen müssen, ahnte man doch, dass aus dem Kleingestrüpp des Partikulären die alles umspannende Zeitdiagnose kaum herauszufischen war: *Humanity* (2007) überschreiben die *Scorpions* einen Song, dessen visuelle Umsetzung vor allem gegenüber *Linkin Park* eine nochmalige Verschärfung des hyperreflexiven, restaurationsgewillten Pessimismus und des generalbetrauerten Entfremdungsprogramms bedeutet. Folglich genügte es nicht, die letzten, vom Niedergang verschonten Bastionen der Gewissheit auf dem Globus ausfindig zu machen – nun zieht im Orbit ein halbszenografisches, feuerumlodertes Miniaturtribunal seine Runden, vorbei am Erdball, dessen harmonisch konturierte Land- und Meeresstruktur wohl kaum über seine marode, faulende Verfassung hinwegtäuschen kann.

»Wahlheim« nannte der von Sturm und Drang erhitzte Goethe treffend solch ein allem entsagendes, selbst gewähltes Exil, das Schutz vor defizitären Verhältnissen bot und gleichsam das neue – wahre – Glück bereithielt. »Wie froh bin ich, daß ich weg bin!« frohlockte sein berühmtester literarischer Zivilisationskritiker, der junge *Werther*, gleich im ersten Brief an seinen Freund *Wilhelm*. »Die Einsamkeit« nach seiner Stadtflucht und dem Ausbruch aus beengend empfundenen bürgerlichen Zuständen »wärmt« nun sein »oft schauderndes Herz«; *Werther* wähnt sich als Außenstehender, als Zurückblickender, der in »paradiesischer Gegend [die] Gegenwart des Allmächtigen«, ja am Ursprung selbst fühlen darf.[8] Und Jakob Michael Reinhold Lenz' beim *Werther* abgeschaute Figur *Herz* konnte nach seiner Stadt- und damit Zentrumsflucht lediglich noch ein restlos überwäl-

7 Musil, Robert: »Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind«. In: Adolf Frisé (Hg.): *Robert Musil. Gesammelte Werke. Bd. 8.* Reinbek: Rowohlt 1978, S. 1042–1059, hier S. 1044.

8 Goethe, Johann Wolfgang von: »Die Leiden des jungen Werther«. In: Ders: *Werke. Bd. 6. Romane und Novellen 1.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998, S. 7–124, hier S. 7 f.

tigtes »Ich bin glücklich. Ich bin ganz glücklich«[9] im dritten Brief an den treuen Verbündeten *Rothen* stammeln. Lenz ließ es sich nicht nehmen, in die Namensgebung seiner Hauptfigur den programmatischen Leitbegriff einer ganzen Epoche zu versenken. Denen im äußeren Sturm Geflohenen, von innerem Drang Gehetzten und in der Empfindsamkeit Aufblühenden verschlug es im Moment des Entrinnens reihenweise die Sprache, hatte man sich doch in entbehrenden Qualen dorthin gelitten, wohin man sich schon immer sehnte: Man war – Gott sei's gedankt! – endlich bei sich.

Leadsänger Klaus Meine ist eine popkulturell gemixte *Werther-Herz*-Figur, ein Garant sensualistischer Wahrhaftigkeit, der breitbeinig standhaft, sichtlich ohne vergleichbare Selbstzweifel den grassierenden Entfremdungen trotzt und gleich mehrfach anprangernd zur großen Geste ansetzt. Die hermetisch verspiegelte Sonnenbrille entrückt ihn externer Zugänglichkeit: In seine interne Welt lässt er niemanden schauen, und wer dennoch in direkter Begegnung seinen Blick erhaschen will, sieht sich wohl in doppelter Ausführung auf sich selbst zurückgeworfen. Meine ist der figurale Prototyp eines Kulturkritikers, dem das Leben derb mitspielte, der alles und fast jeden distanzierend hinter sich ließ, nur Auserwählte, Ebenbürtige, ja Eingeweihte um sich scharte und sich als Heilslehrender mit dem auratischen Schein restaurierender Erkenntniskräfte veredelt. Tatsächlich sendet im Video Klaus Meines Körper hin und wieder Strahlen aus, womöglich dann, wenn der letzte wache Geist seine stark sensibilisierten Deutungspotenzen auszuspielen beginnt. Aus der Ferne schreibt er keine Briefe an die Daheim- und damit Zurückgebliebenen: Meine packt seine Botschaften des gefühlten Leids in Bilder. Als Drummer James Kottak in Folge des Intros angriffslustig ausholt und gleich darauf exaltiert ins Schlaginstrument hämmert, erheben sich aus dem Hintergrund zwei Bildflügel, deren Darstellungen die Allegorien des Zerfalls durchdeklinieren.

Die zwei Wände deuten in ihrer szenografischen Verortung eine bildpolitisch-diptychonale Dialektik an, die jedoch sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene keine konsequente Anwendung findet. Meist doppeln sie ein Sujet, nur hin und wieder spielen sie ihre thetisch-antithetischen Visualisierungsoptionen aus. Auch in formaler Hinsicht scheinen sie unschlüssig inszeniert, da je nach Einstellung nur eine Wand als Hintergrund suggeriert wird und in dessen Folge vor allem der Schnittmoment von der Totalen zum Detail bildinhärente Kausalitätsbrüche aufdeckt.

9 Lenz, Jakob Michael Reinhold: »Der Waldbruder. Ein Pendant zu Werthers Leiden«. In: Friedrich Voit (Hg.): *Jakob Michael Reinhold Lenz. Werke.* Stuttgart: Reclam 1992, S. 293–330, hier S. 295.

»At the end of the day/You're a needle in the hay […] You're a drop in the rain/ Just a number not a name« – ächzend und knarrend, mehr mühsam als geschmeidig reimt Klaus Meine gegen einen Subjektverlust an, der ihm die logische Folge eines globalen Zerwürfnisses scheint. Die Nadel im Heuhaufen, der Tropfen im Regen – die *Scorpions* reaktivieren im metrischen Versmaß Entfremdungs-, Vermassungs- und Zerstückelungsängste, die ebenfalls bereits den Stürmer und Dränger befielen, als er vor lauter Fortschrittsgläubigkeit und effizienzbedachter Rationalität, Nützlichkeitskult und Funktionalitätsbestrebungen akut das eigene Ich von Zerteilung bedroht empfand. Die lancierte Universalkritik zeigt sich dabei konzentriert auf die zentralen Bildtopoi ›Krieg‹ und ›Kind‹. Versuchte *Linkin Park* mit einer ganzen Palette visueller Klagen die allegorische Spannweite der Gegenwartsdepravation auszuloten, zeichnen ihnen gegenüber die *Scorpions* lediglich äußerste Ränder und damit die größtmöglichen, wirkungsintensivsten Antagonismen scharf. So steht ein explodierender Panzer einem von Hunger ermatteten Kinderblick gegenüber. Auch hier verunklaren indexikalische Spuren, da weder die gezeigten Kinder noch die Kampfeinsätze in historische Kontexte einzubetten sind. Die antagonistische Grundstruktur einer von Menschenhand im Fortschrittsglauben geschaffenen und ins Bild gesetzten, hoch technisierten Welt, die nichts weiter als Leid und Elend verbreitet, muss auf konkrete Zuweisungen verzichten, will sie das allegorische Prinzip eines generellen Hinausweisens wahren. So sucht die Kulturkritik ein inneres Konstruktionsgerüst zu visualisieren, an das ein Wohlergehen des Menschen und seiner Kultur gekoppelt ist. Die Verlustgeschichte der Humanität führt in gleicher Weise zu martialischen Kriegshandlungen wie zur Ausbeutung der Dritten Welt. In diesem Sinne kulminieren die *Scorpions* die Mangelerscheinungen der Moderne in den Terroranschlägen vom 11. September 2001. Über eine halbe Minute bespielen die einstürzenden Twin-Towers von New York die Bildwände. Mit dem Rücken zum Betrachter doppelt Klaus Meine dessen Blickrichtung auf einen Zerfallsmoment, den nach Dafürhalten insbesondere weiter Teile der Globalisierungskritik die westliche Moderne selbst verursachte. Im Zusammenbruch der Türme offenbart ein Weltzustand seine echte Verfassung, die man schon lange befürchtete, aber bisher kaum einmal zu Gesicht bekam. »Da wir immer das Schlimmste erwarten,« gab der Philosoph und Kulturtheoretiker Boris Groys in einem Interview einmal zu bedenken, »ist solch ein Terrorakt tatsächlich ein Moment der Evidenz. Der 11. September wurde ja rezipiert als eine wahre Einsicht in die wahre Beschaffenheit der Welt.« [10]

10 »Religion spielt hier überhaupt keine Rolle. Vitus H. Weh im Gespräch mit Boris Groys«. In: *Die Tageszeitung*, 17.10.2001, S. 14.

Mehrmals schmettert Klaus Meine ein höhnisch-trotziges »Goodbye« der verlustig gegangenen Werteordnung nach und damit jenem Bindungsgefüge, das »die Welt/im Innersten zusammenhält.«[11] Nicht von ungefähr sah Oswald Spengler den kulturellen Idealtypus im »faustischen Menschen«[12] verankert, in jener abendländischen Gestalt also, die allzeit dem deutschen und wertorientierten Bildungsbürgertum ein leuchtendes Vorbild sein sollte. Die Bildpolitik der *Scorpions* erscheint im Kern als wertkonservativ, sollen doch an den geschändeten Oberflächen die zerbrochenen, inneren Bindungskategorien und bewährten, nun aber gesplitterten Ordnungssysteme sichtbar werden. Die visualisierte Kulturkritik verrät zugleich die sie drängende Sehnsucht: Obwohl sich die Band an die Peripherie zurückzog, sich den Gestus des Anderen, Nicht-Involvierten, ja des buchstäblich global Überblickenden aneignete und trotz tobender Feuersbrünste unumstößliche Standfestigkeit behauptet, zieht es sie zum Zentrum, an den getakteten Pulsschlag tradierter Ordnungsschemata zurück. Ein »Verlust der Mitte«[13] mobilisiert ihre Kritik und treibt sie zur wertheresken Exzentrizität an. Dennoch bleibt ganz im Sinne Hans Sedlmayrs die Mitte als erhofftes Idyll nachlebend – und wird in mahnender Theatralität zurückgefordert: Am Ende des Clips steht ein unschuldblondes, im Wortsinne naives Kind in paradiesischer, von Bächen durchzogener und vom Vogelgezwitscher erheiterter Landschaft. Es scheint die erwünschte Mitte zu sein, ein heterotopischer Ort des Ursprungs, an dem noch alles so ist, wie es einst war. »It's time …« haucht es dem Betrachter entgegen und unweigerlich fühlt er sich zum Blick auf das CD-Cover der Band gezogen.

Dort wird er einem weiblichen Rücken gewahr, dessen Innenleben aus Zahnrädern, Keilriemen, Schrauben und sonstigen ästhetisch-mechanistischen Elementen besteht, einer Menschenmaschine, die bereits den bodenlosen Abgrund im Blick hat. Der Weg zurück scheint der auf fortschrittlichen Ehrgeiz Geeichten und der Empfindsamkeit Beraubten unmöglich, schließlich verdrängte ihre technoide Reifung die zerbrechliche Humanität. Wie rief doch gleich der Wegbereiter des Sturm und Drang, Gottfried Herder, aus einer von der Aufklärung tief verletzten Brust gegen die individualisierende Erkaltung der Gesellschaft, gegen ihre Tendenz zur Verbildung und abstrakten Rationalisierung an: »Herz! Wärme!

11 Goethe, Johann Wolfgang von: »Faust. Der Tragödie erster Teil«. In: Ders.: *Werke. Bd. 3. Dramatische Dichtungen 1.* München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998, S. 9–145, hier S. 20.

12 Spengler: *Untergang*, S. 87.

13 Sedlmayr, Hans: »*Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*«. Salzburg, Wien: Müller 1998, vgl. S. 145–167.

Blut! Menschheit! Leben!« [14] sollten wieder und endgültig zu neuen Leitbegriffen aufsteigen und die Axiomatik menschlichen Daseins in Erinnerung rufen, das vom willenslähmenden Gähnen eines vereinheitlichenden Nützlichkeitsprinzips bereits merklich angesteckt wurde. Entgegen *Linkin Park*, so bleibt zu konstatieren, schöpfen die *Scorpions* aus ihrer konservatistischen Sehnsucht keine Hoffnung. Der ›faustische Mensch‹ scheint längst einem mephistophelischen Pakt verfallen.

Die angewandte Bildpolitik folgt dem Gedanken eines Reifungsprozesses, den schon die früheste Kulturkritik als Entfremdungsprogramm verstand. Die immer wiederkehrenden, tiefen Kinderblicke erinnern an *Linkin Park's* Verklärung des Ursprungsmoments, in dem man eine reine, ja in geistiger, seelischer und körperlicher Hinsicht unbefleckte Seinsphase vermutet. Als »Naturzustand« umschrieb Rousseau die in sich geschlossene, ganzheitliche Kindheit. Sie galt es unter allen Umständen zu schützen und nur in größter Behutsamkeit an die Verhärtungen des Erwachsenwerdens – und damit in den Zustand einer Division von Empfinden und Denken – heranzuführen. Rousseau plädierte als einer der Ersten für eine Pädagogik der Ganzheitlichkeit, die möglichst viele Qualitäten des Kindseins auf den Weg zur einsetzenden Verbildung bewahren wollte. Denn schließlich wusste er im dogmatischen Ton zu verkünden: »Alles, was aus den Händen des Schöpfers kommt, ist gut; alles entartet unter den Händen des Menschen.« [15] Kulturkritische Gemüter berufen sich gerne auf eine gemeinsame Denkbasis mit Rousseau – und übertragen die Vorstellung eines dreistufigen Entwicklungsschritts auf den Geschichtsverlauf, dessen stets und alles verschlimmernden Herausbildung entgegengewirkt werden muss. Folglich beklagt die Sorge um die Annullierung des Naturzustands die geschundene Gegenwart und sehnt zugleich die zukünftige Wiederherstellung einer austarierten, auf das wahre Zentrum fokussierten Ganzheitlichkeit herbei. Beide Videos lassen Bildelemente dieses Denkschemas aufschimmern. So, wie sich die sprachlich verankerte Kulturkritik lediglich mit andeutenden, häufig fragmentarisch-zerbröselten Bruchstücken der gemeinsamen, betrauernden Gemütsstimmung versichern kann, agieren beide Videos entsprechend mit einer Strategie der visuellen Hülsen. Sie können nach Belieben mit Assoziations- und Referenzbemühungen gefüllt werden – und gliedern sich dennoch passgenau in den vorgezeichneten mentalen Rahmen ein. Welchen Sinn man auch immer in die Bildkapseln hineinlegen mag: von außen betrachtet

14 Herder, Johann Gottfried von: »Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit«. In: Carl Redlich (Hg.): *Johann Gottfried von Herder. Sämtliche Werke. Bd. 5.* Hildesheim: Olms-Weidmann 1994, S. 591–686, hier S. 642.

15 Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung.* Paderborn: Schöningh 1998, S. 107.

schimmert er trüb und konturverunklarend durch die Umhüllung. Es scheint, als ergraue die Semantik der Bilder unter ihrer intendierten Aussage. Vor allem scheint jedoch offensichtlich: Kulturkritik will verkauft werden – die Popkultur stellt demnach die idealen Vermittlungs- und Artikulationsoptionen bereit, unter deren Zuhilfenahme die Aufrechnung einer Verlustgeschichte mit erhöhten Attraktivitätsboni auszustatten ist.

Das Engagement beider Videoclips beweist: Kulturkritik heute will grell, laut, kitschig und gefällig sein, um wahrgenommen zu werden – sie affirmiert in der Form, was sie im Inhalt anzuprangern sucht. Damit brüllt sie sich um Kopf und Kragen und letztlich zu Tode. Georg Bollenbeck hat Recht: Ihre Zeit ist vorbei.

Lisa Gotto

Vervielfältigen

Zum Pluralitätsprinzip des Videoclips

Zusammenfassung: Das Gestaltungsprinzip der Vervielfältigung kann als besondere Reflexionsfigur des Videoclips gelten, in der und durch die er die Basis seiner Form sichtbar macht. Dazu gehört beispielsweise die innere Organisation des Clips, die an die Wiederholungsstruktur der Musik gebunden ist. Weiterhin können ästhetische Elemente in gewandelter Form wiederkehren, und es können Versatzstücke, Zitate oder Übernahmen anderer Medienprodukte als medial transformierte Vervielfältigungen erscheinen. Der Beitrag stellt diese unterschiedlichen Formen der Referentialität und Pluralität vor und untersucht sie als mediales Prinzip. Als Beispiel dient ein Clip, der die Meisterin der Vervielfältigung innerhalb eines Mediums der Vervielfältigung präsentiert: Madonna, Die Another Day (2002).

Davor

Jedes Medium sucht auf der Grundlage seiner spezifischen Bedingungen und Möglichkeiten nach ästhetischen Lösungen, um seine Aussagen in bestimmten Mustern, Formen und Figuren zu artikulieren. Ein Gestaltungsprinzip, das der Videoclip als Medium in spezieller Weise heraus und hervor bringt, ist das der Vervielfältigung. Dieses Prinzip der Vervielfältigung erscheint nicht einfach so auf der Bildfläche und im Hörkanal, sondern konstituiert sich im Rahmen der dispositiven Verfasstheit des Fernsehens. Es existiert also nicht voraussetzungslos, sondern als abhängige Variable von fernsehspezifischen Verfahren der Pluralität und Referentialität. Dem entspricht etwa die komprimierte Organisationsform des Clips, der die Segmentstruktur des Fernsehens als eigenes ästhetisches Prinzip offensichtlich werden lässt. Auch weitere fernsehspezifische Charakteristika wie Expansion und Repetition werden im Videoclip nicht nur bedient, sondern auch anschaulich gemacht. Das, was das Fernsehen immer schon kann und immer schon tut – das wird im Videoclip gleichsam komprimiert und verdichtet. Mehr noch: Der Videoclip kann fernsehtypische Merkmale nicht nur zusam-

men ziehen, er kann sie sogar mit einer eigenen Systematik versehen und auf Grundlage dieser Systematik neue Reflexionsfiguren entwerfen. Dieses Gefüge soll im Folgenden exemplarisch erläutert werden. Als Beispiel dient ein Clip, der die medienspezifische Logik der Vervielfältigung als Absage an die Geschlossenheit, als Absage an das Original und als Absage an das Ende zu inszenieren weiß: Madonna, Die Another Day (2002).

Darin

Der Einstieg: Violinen-Vibrato, rhythmisches Geklapper, technoide Beats – und Eintauchen in ein Setting, das nicht eins ist, sondern zwei. Die erste Form der Pluralität lässt sich als ein Verfahren verstehen, das sich innerhalb der Bilder ausbreitet – als eine Vervielfältigung von Inszenierungsräumen, deren Charakteristika hier kurz vorgestellt seien.

Die Bildästhetik des ersten Raums zeichnet sich durch dunkle Farben, grobe, raue Texturen und eine diffuse Düsternis aus. Wir scheinen uns in einer Art unterirdischem Verlies zu befinden, in einem Raum, der deutlich an einen Folterkeller erinnert. In dieser Welt sehen wir zunächst eine weibliche Figur als Gefangene einer Gruppe von uniformierten Männern, deren Gewalt sie ausgesetzt ist. Die Männer zerren die Frau einen Gang entlang und schleifen sie in einen Verhörraum, wo ein grelles Neonlicht auf sie gerichtet wird. Schon hier wird deutlich: Das ist kein wehrloses Opfer, das ist Madonna. Und für Madonna ist jedes Licht immer auch Rampenlicht. So sind es nicht wir, die der Geblendeten ins Gesicht schauen, sondern sie selbst schaut uns an – und zwar frontal, mittels eines direkten Blicks in die Kamera (vgl. Abb. 1).

Aus der brutalen Verhörszene macht Madonna sogleich einen Auftritt, in dem sie von der Peripherie ins Zentrum tritt – also vom Boden auf den Tisch springt und zu tanzen beginnt. Dieser Tanz ist schnell, kraftvoll, wild – und eindeutig sexuell konnotiert. Madonna bewegt sich geschmeidig, sie räkelt sich lasziv-herausfordernd, sie lässt eine herunterhängende Eisenkette wie die Stange einer Table-Dance-Bar wirken: Madonna ist das sich zur Schau stellende Weibliche, und sie ist mittels dieser Inszenierung in der Lage, die bedrohliche Unterwerfung in eine selbstbestimmte, erotische Pose zu überführen. Doch nicht nur das. Sobald der Refrain beginnt, legt sich das Erkennungs- und Markenzeichen James Bonds, die Kreisblende, über Madonnas Gesicht. Madonna ist nicht nur das verführerisch Weibliche – sie ist Bond.

Das Setting des ersten Inszenierungsraums zitiert recht deutlich den finsteren Folter- und Exekutionskeller des Films Die Another Day (James Bond 007 – Stirb an einem anderen Tag, 2002). Dies ist der erste Bond-Film, in dem der Agent leidend als Opfer gezeichnet und gezeigt wird. Und doch wird erst in Madonnas Videoclip die Brutalität der Folter in all ihrer Drastik inszeniert. Madonna muss mehr aushalten als ihr männliches Vor-Bild. Mehr als alle Bonds zuvor. Denn der Clip zitiert nicht nur den gleichnamigen Film, sondern die ganze Bond-Reihe. Das beginnt schon in den ersten Einstellungen. Einer der Verfolger trägt ein stählernes Gebiss und zitiert damit den »Beißer« aus The Spy Who Loves Me (James Bond 007 – Der Spion, der mich liebte, 1976) und Moonraker (James Bond 007 – Moonraker – Streng geheim, 1979). Doch das ist erst der Anfang. Gesteigert und auf die Spitze getrieben wird dieses Zitatverfahren nämlich im weiteren Verlauf des Clips – innerhalb des zweiten Inszenierungsraums.

Nachdem die Bondsche Kreisblende (vgl. Abb. 2) zu sehen war, gelangen wir vom Kellerraum in einen weiteren, anderen Raum. Dieser ist, im Gegensatz zum vorher gesehenen, hell ausgeleuchtet. Es handelt sich um einen Saal mit Kristalllüstern und Ritterrüstungen, in dem eine weiße und eine schwarze Figur auf einer blutroten Fechtbahn miteinander kämpfen. Dieser Raum ist, wie im Folgenden deutlich wird, ein Ausstellungsraum, der zahlreiche Requisiten aus den Bond-Filmen als Exponate darbietet. Zu sehen ist etwa eine Puppe mit Bikini-Outfit, eine deutliche Reminiszenz an Ursula Andres in Dr. No (James Bond 007 jagt Dr. No, 1962). Bemerkenswert ist weiterhin die Waffe, mit der die Puppe ausgestattet ist. Es handelt sich um eine Harpune, also um die Bond-Waffe aus Thunderball (James Bond 007 – Feuerball, 1965), die Madonna – ganz in James Bond-Manier – nach dem Abfeuern wie einen Colt auspustet. Die nächste Referenz führt uns zu dem Film Goldfinger (James Bond 007 – Goldfinger, 1964). Ausgestellt ist neben der ersten nämlich noch eine zweite Puppe, deren Körper mit Gold überzogen wird – genau so war es dem unglücklichen Opfer in Goldfinger ergangen. Und es gibt noch weitere Zitate dieses Films, etwa die Präsentation der Figur »Oddjob«, also des Asiaten mit dem tödlichen Hut, unter dessen Krempe eine scharfe Klinge verborgen ist. Diese Klinge wird, sobald man sie frisbee-gleich losschleudert, zur rotierenden Waffe. Eben so wird der Hut im Clip in Bewegung gebracht – nur ist es nicht der Koreaner, sondern Madonna, die sich der Requisite bedient und uns über den Gleitflug der Messermelone zum nächsten Zitat führt: der weißen Katze. Eine solche streichelt schon Ernst Stavro Blofeld in dem Film From Russia

with Love (James Bond 007 – Liebesgrüsse aus Moskau, 1963). Außerdem präsentiert der Clip, als auffällig drapiertes Ausstellungsstück, den goldenen Colt aus The Man with the Golden Gun (James Bond 007 – Der Mann mit dem goldenen Colt, 1974) – auch im Film wurde die Waffe als Prototyp in ähnlicher Weise ausgestellt und vorgeführt. In unmittelbarer Nähe dieses Exponats findet sich dann ein weiteres, nämlich der Astronautenanzug aus Moonraker. Und schließlich gibt es die Referenz auf den Film, für den Madonna den Titelsong liefert, nämlich das gemalte Portrait von Pierce Brosnan, also James Bond in Die Another Day. In diesem Film ist Madonna auch als Darstellerin zu sehen: Sie mimt eine Fechtlehrerin, die Bond noch einiges beibringen kann.

Sämtliche Requisiten scheinen hier nur einem Zweck zu dienen: nämlich Madonna zur Verfügung zu stehen, also von ihr an- und abgelegt zu werden. Auffällig ist in diesem Zusammenhang die Opposition von Statik und Bewegung. Alle ausgestellten Stücke und Referenzen wirken starr und musealisiert, wohingegen Madonna agil und beweglich erscheint. Die Waffen sind zunächst nichts anderes als Museumsstücke, erst in und durch Madonnas Hand werden sie in Bewegung gebracht. Die Figuren sind und bleiben nichts anderes als regungslose Gestalten. Sie sind Puppen oder puppenähnlich (wie der Koreaner, der seine starre Position vor der Vitrine nie verlässt), und sie bleiben ihrem statischen Ausstellungscharakter verpflichtet (wie der Gemälde gewordene Bond, dessen passive Wehrlosigkeit den vielleicht deutlichsten Kontrast zur beweglichen Madonna bildet). Als bewegliche Figur ist Madonna keine ehrfürchtige Museumsbesucherin, die, im kontemplativen Blick versenkt, vor den Exponaten verweilt, um sie zu betrachten und zu bewundern. Tatsächlich zerstört sie sowohl die Objekte der Ausstellung (z. B. die Katze, die durch den Messerhut den Kopf verliert) als auch die Instrumente der Ausstellung (die Glasvitrinen, die ständig zu Bruch gehen). Übrig bleibt ein eigenes, höchst bewegliches System der Ausstellung – ein System, das die Frage nach Vorgängigem und Nachgängigem bzw. nach Original und Kopie gar nicht mehr stellt. Hier scheint es nicht um Anfang und Ende zu gehen, sondern um eine Form der Rekursion, die sich sehr deutlich an dem fernsehspezifischen Prinzip des »flow« orientiert. Dieses Prinzip soll im Folgenden nicht nur als Bewegung im Bild, sondern auch als Bewegung zwischen Bildern vorgestellt werden.

Dazwischen

Zunächst ist festzustellen, dass die beiden angesprochenen Inszenierungsebenen sich nicht als distinkte Räume gegenüber stehen, sondern dass sie ineinander verschränkt sind. Es findet eine Transposition des einen in den anderen statt, wobei das Raumübergreifende (also dasjenige, was das eine an das andere vermittelt) der Clip selbst ist. Dabei sieht es zuerst so aus, als könnten die beiden Räume klar voneinander unterschieden werden. Der Verhör-, Folter- und Exekutionsraum scheint ein unterirdisches, fensterloses Verlies zu sein, eine düstere Finsternis. Der Fechtraum hingegen ist gleißend-grell ausgeleuchtet, er scheint vor Helligkeit selbst zu strahlen. Zwischen den beiden Ebenen besteht also ein deutlicher Qualitäts- und Bildkontrast. Dieser Kontrast allerdings ist komplementär angelegt: Die beiden Räume kommentieren sich wechselseitig, sie existieren nicht als ein Nebeneinander, sondern als ein Ineinander.

Deutlich wird das z. B. daran, dass die Verletzungen, die sich die beiden Fecht-Madonnas gegenseitig beibringen, auf dem Körper der Madonna im Folterkeller sichtbar werden – und zwar mittels einer einzigen fließenden Bewegung. Weiterhin scheinen sich die Fecht-Madonnas zeitweilig im Raum der gefolterten Madonna zu befinden, zumindest können sie mittels visueller Konstruktionen in ihn hinein gelangen. Deutlich wird dies in dem Moment, da wir die kämpfenden Fechterinnen als Reflexionen auf den Scherben der zerborstenen Scheibe des Verhörraums sehen (und gleichzeitig ist dort auch der Oberkörper der gefangenen Madonna als Spiegelbild sichtbar, vgl. Abb. 3). Hier vermittelt sich ein Raum an den anderen – und die Kopplung ist dermaßen eng, dass das Geschehen nicht mehr diachron, sondern synchron erscheint. Wie kann das sein?

Eine Aufforderung zur Klärung artikuliert Madonna selbst, wenn sie an einer Stelle des Songs haucht: »Sigmund Freud, analysize this!« Im direkten Anschluss an diesen Appell erfolgt die Demaskierung der Fechterinnen, sie nehmen ihren Helm ab und offenbaren ihre Identitäten. Doch auf das erste Rätsel (was ist unter der Maske?) folgt keine Auflösung, sondern ein zweites: In beiden Fällen handelt es sich um Madonna, um eine weiße und eine schwarze, die auf dem berühmten roten Teppich miteinander kämpfen. Der zur Analyse aufgeforderte Freud hätte dazu vielleicht Folgendes zu sagen: Eine weiße Figur kämpft gegen eine schwarze Figur, und dieser Kampf wird wiederum auf einer darüber stehenden oder dem Ganzen zugrunde liegenden Figur ausgetragen – die Sache ist klar. Hier kämpfen ›Es‹ und ›Über-Ich‹ und das ›Ich‹ muss es erleiden. Die schwarze Madonna, das ist das ›Es‹ (denn das ›Es‹ ist dasjenige, das die aggressiven Triebimpulse verkörpert).

Die weiße Madonna, das ist das ›Über-Ich‹ (denn das ›Über-Ich‹ ist der Gegenpart zum ›Es‹, es ist dasjenige, das die verinnerlichten Handlungsanforderungen und Normen steuert). Und die Madonna im Folterkeller, das ist das ›Ich‹ oder das ›Ego‹ (denn das ›Ich‹ steht zwischen ›Es‹ und ›Über-Ich‹, es unterliegt beiden Ansprüchen und bestimmt so das Verhalten. Dieses Verhalten resultiert dann aus dem Konflikt der verschiedenen, einander entgegengesetzten Forderungen).

Das erscheint auf den ersten Blick schlüssig. Eine solche Analyse funktioniert, solange man sie auf die Ebene des narrativen Gehalts beschränkt. Eine andere Richtung erhält das Ganze, wenn man das Medium, also das Vermittelnde, in den Blick nimmt. Diese Blickrichtung könnte sogar von der Psychoanalyse inspiriert sein – insofern sie voraussetzt, dass »der psychische Apparat selbst durch ein Verhältnis von materiellen Trägern und immateriellen Effekten qualifiziert«[1] wird. Mit der Einführung eines Konzepts des Unbewussten verweist die Psychoanalyse auf eine Instanz, die Symptome hinterlässt, deren Sinn zunächst rätselhaft erscheint. Anhand dieses Modells, darauf hat Sybille Krämer hingewiesen, lässt sich dann der Unterschied von Zeichen und Medien erklären. Krämer konstatiert:

> Die Prägekraft eines Mediums […] entfaltet sich in der Dimension einer Bedeutsamkeit jenseits der Strukturen einer konventionellen Semantik. Und es ist die Materialität des Mediums, welche die Grundlage abgibt für diesen ›Überschuss‹ an Sinn, für diesen ›Mehrwert‹ an Bedeutung, der von den Zeichenbenutzern keineswegs intendiert und ihrer Kontrolle auch gar nicht unterworfen ist.[2]

Ähnlich wie das Unbewusste lassen sich Medien also über die Spuren erschließen, die sie zurücklassen – ohne dass diese auf eine bestimmte Intention zurückgeführt werden könnten. Krämer betont: »Das Medium verhält sich zur Botschaft, wie die unbeabsichtigte Spur sich zum absichtsvoll gebrauchten Zeichen verhält. […] Das Medium ist nicht einfach die Botschaft; vielmehr bewahrt sich an der Botschaft die Spur des Mediums.«[3]

1 Vogl, Joseph: »Technologien des Unbewussten: Zur Einführung«. In: Claus Pias et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard.* Stuttgart: DVA 1999, S. 373.

2 Krämer, Sybille: »Das Medium als Spur und Apparat«. In: Dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 78–79.

3 Ebd., S. 81.

Die von Krämer explizierte Relation von Medium und Botschaft regt dazu an, dem ersten Blick einen zweiten folgen zu lassen. Während die beiden fechtenden Madonnas sich im Kampf bewegen, wird die gefolterte Madonna auf einen elektrischen Stuhl gezerrt und auf diesem fixiert: Sie soll exekutiert werden. Nach der Inbetriebnahme des elektrischen Stuhls bleibt jedoch keine verkohlte Leiche, sondern nur ein Brandmal zurück. Es ist dasselbe Zeichen, das Madonna auch als Tattoo auf ihrem Oberarm trägt. Dort steht in hebräischer Schrift »Elohim«, und das bedeutet übersetzt: »Macht, strenges Gericht« – ein Name Gottes, der für Schöpfung und Zerstörung zugleich steht, für ein Prinzip der Dualität, das noch einmal an die Vervielfältigung Madonnas erinnert. Versucht man nun, nicht nur das absichtsvoll gebrauchte Zeichen zu betrachten, sondern auch Ausschau nach der unbeabsichtigten Spur zu halten – dann gelangt man von der Botschaft zum Medium.

Das Medium erscheint hier gleich zweimal als diejenige Bedingung, die das Zeichen erst sichtbar und lesbar macht. Da wäre als erstes Madonnas Körper, genauer: die Haut dieses Körpers. Die Haut als begrenzende Fläche zwischen Innen und Außen ist dabei der Ort von Diskursen, Bildern, Phantasien und Begehren. Dazu gehört beispielsweise die Darbietung der nackten Haut, die durch die disziplinierenden Praktiken des Verhörs noch einmal gesteigert wird – etwa in dem Moment, in dem die Gefangene durch das Eintauchen in das Wasser den Schutz der Kleidungshülle verliert (das Tanktop wird nass und dadurch transparent) und so die darunter liegende Hülle (die Hülle unter der Hülle, also die Haut) den Blicken der Peiniger darbieten muss. Weiterhin wird die Haut mehrfach verletzt, also ein weiteres Mal ihrer Schutzfunktion beraubt – dies jedoch als ungleich gewaltvollerer Eingriff, da die Begrenzung von Innen und Außen zerstört wird und das Körperinnere (das Blut) nach Außen tritt. Auch diese Bewegung spielt bei der Wasserfolter eine Rolle, denn durch den Entzug des Außen (der Luftzufuhr) soll die Gefangene dazu gebracht werden, ihr Innerstes nach Außen zu kehren und preiszugeben. Diesen Gewalteinwirkungen scheint Madonna etwas entgegen setzen zu können: »I'm gonna close my body now«. Ihr Körper scheint einer zu sein, der dem Willen Einzelner widersteht, der sich auch der gewaltsamen Öffnung zu entziehen vermag. Es wurde bereits bemerkt, dass Madonna durch die Tanzbewegungen einen lustvollen und machtvollen Umgang mit ihrem Körper in Szene setzt. Sie zeigt damit, dass sie nicht nur ihren Körper beherrschen, sondern zugleich auch Herrscherin über das Geschehen sein kann. Madonna demonstriert ihre Macht also als Macht über sich selbst und über andere, sie ermächtigt sich der Macht selbst. In diesem Sinne wird die Hülle des Körpers – also die Haut – auch

zur Einschreibefläche, zu einer Ebene, die dazu in der Lage ist, das Signum von Madonnas Macht (die Tätowierung »Elohim«) zu tragen. Dieses Verfahren wird im Folgenden gleich doppelt präsentiert und so noch einmal gesteigert. Denn gezeigt wird nicht nur das Einschreiben in die Haut als Körperoberfläche, sondern auch das Einbrennen in eine zweite Haut, nämlich das Leder an der Rückenlehne des elektrischen Stuhls. Es geht also offensichtlich weniger um das Zeichen (die Bedeutung, die Botschaft), sondern vielmehr um dasjenige, das das Zeichen wahrnehmbar macht und in Bewegung hält. Es geht also um etwas, das nicht allein auf eine Ebene beschränkt ist, sondern das sich über mehrere Ebenen auszubreiten vermag, das zwischen diesen Ebenen vermittelt und somit als Medium gelten kann.

Die Spur des Mediums lässt sich in die Botschaft selbst ein – das gilt auch für den Videoclip. Denn die dimensionale Vielfalt der clipspezifischen Gestaltungsästhetik bildet besondere Inszenierungsräume aus. Das, was der Videoclip ins Blickfeld rückt und zu Gehör bringt, lässt sich beschreiben als eine Verdichtung von phonetischen, graphischen, syntaktischen und morphologischen Strukturen, die über Bild und Schrift sowie Geräusch, Musik und Sprache zu einer Kondensierung von ikonisch-visuellen und tonal-auditiven Elementen führt. Von besonderer Bedeutung ist dabei die wechselseitige Einflussnahme formalästhetischer Charakteristika, die sich aus unterschiedlichen Kompositionstraditionen herleiten.

Das wird besonders deutlich an der bereits angesprochenen Form der Rhythmik, die sich nicht nur als Bewegung im Bild, sondern auch als Bewegung des Bildes begreifen lässt. Zu nennen wären Madonnas Tanzbewegungen zur Musik, aber auch die Bewegung der einzelnen Einstellungen zueinander, also ein Schnittrhythmus, der sich streckenweise synchron zum Rhythmus der Musik abspielt. Der schnelle Beat des Tracks choreografiert die hohe Schnittfrequenz des Clips – und gleichzeitig scheint die extrem kurze Einstellungsdauer (keine Einstellung ist länger als zwei Sekunden) auf die pulsierende Bewegung des Geschehens selbst zurückzuwirken. Weiterhin bildet der Clip an einigen Stellen visuelle Äquivalente zu akustischen Abläufen, die bereits auf der Ebene des Tracks angelegt sind. Beispielsweise findet zu Beginn des Clips das Ausspucken auf der visuellen Ebene gleichzeitig mit einem ansteigenden Zischlaut auf der auditiven statt; ein weiteres Beispiel ist das Rutschen der weiß gekleideten Fechterin, das von einem Scratch-Sound mit ähnlicher Dynamik begleitet wird.

Die beiden Bereiche Bild und Ton werden also vermittelt durch eine Affinität zu musikalischen Elementen wie Rhythmik und Metrik, die strukturbildende Funktionen übernehmen können. In der Verdichtung dieser Kopula bilden sich komplexe Ton-Bild-Relationen, die sowohl korrespondierende als auch divergierende Elemente der auditiven und visuellen Ebene zum Schwingen bringen. Zu beachten ist dabei, dass sich diese rhythmisierenden Formen nicht allein über die temporale Dimension (also etwa die Dauer einer einzelnen Einstellung oder die zeitliche Relation der Einstellungen in ihrer Verknüpfung) erschließen lassen. Vielmehr handelt es sich um audiovisuelle Impulse, die innerhalb einer Einstellung oder über mehrere Einstellungen hinweg das Tempo bestimmen und regelmäßige oder unregelmäßige Strukturen erzeugen können, wobei die sich reziprok potenzierende Relation von Ton und Bild ein weitläufiges Ausdruckspotenzial eröffnet. Klangliche und bildliche Qualitäten verdichten sich zu ambivalenten audiovisuellen Spannungen, die sich wechselseitig animieren und affizieren.

Darüber

Videoclips sind ein zentraler Bestandteil von Populärkultur und Massenkonsum. Die Formen der Pluralität, die der Videoclip entwickelt hat, bestätigen einerseits die Zugehörigkeit zu dem genannten Feld; sie sind überdies aber auch in der Lage, sich aus sich selbst heraus zu beobachten und ihren medialen Formcharakter sichtbar zu machen – sich also selbst zu reflektieren. Sie folgen damit nicht nur den sie konstituierenden Bedingungen, sondern sie machen sie bewusst und erkennbar.

Deutlich wird dieses Reflexionsvermögen in unterschiedlichen Systematiken, die der Videoclip in Auseinandersetzung mit und in Abgrenzung von anderen medialen Praktiken ausgebildet hat. Dazu gehört beispielsweise die Bezugnahme auf die sich reziprok potenzierende Relation von Ton und Bild, die der Videoclip als audiovisuelle Rhythmusfigur entwirft, weiterhin auch der Verweis auf das rekursive Wesen des Popdiskurses, der durch unterschiedliche Verfahren der Vervielfältigung visualisiert wird. Sie seien abschließend noch einmal zusammengefasst.

Das Prinzip der Vervielfältigung kann als besondere Reflexionsfigur des Videoclips gelten, in der und durch die er die Basis seiner Form in sich selbst sichtbar macht. Der Videoclip ist insofern an das Wesen der Vervielfältigung gebunden, als sein Ort die Vervielfältigung selbst ist: Das Multikanalfernsehen hat eine hoch differentielle und komplexe Struktur ausgebildet, die das Fernsehbild nur noch

im Zusammenhang mit anderen Fernsehbildern denk- und wahrnehmbar macht. Zudem sendet das Musikfernsehen Videoclips nicht einmalig, sondern mehrfach und vermag diese Vervielfältigung bis zur *heavy rotation* zu steigern. Weiterhin ist auch die innere Organisation des Clips an die Wiederholungsstruktur der Musik (z. B. die Abfolge von Strophen und Refrain im Song, die darin verwendeten Reimschemata oder die repetierten Samples und Loops im Bereich des Elektronischen) gebunden. Außerdem können ästhetische Elemente in unterschiedlichen Clips wiederkehren (etwa wenn sie denselben Star präsentieren), und es können Versatzstücke, Zitate oder Übernahmen anderer Medienprodukte als medial transformierte Vervielfältigungen erscheinen (bereits das Sample wäre ein Beispiel für diesen Prozess; weiterhin auch die Produktion von unterschiedlichen Coverversionen eines Songs, ebenso die Clipversionen von filmischen Soundtrack-Beiträgen wie im gewählten Beispiel). Schließlich ist jeder Clip immer schon in sich eine Reproduktion, inszeniert er doch einen bereits produzierten Popsong, den er als modulierte und stilisierte Vervielfältigung seiner selbst in Umlauf bringt.

All dies bringt der Clip Die Another Day höchst augenfällig zur Anschauung. Als Erstes kann die bereits angesprochene Vervielfältigung der Settings genannt werden. Wir befinden uns nicht in einem Raum, sondern in mehreren – und innerhalb dieser Räume finden dann noch einmal Vervielfältigungen statt. Für den ersten Raum ist zunächst auf die mehrfache Wiederholung von Abläufen hinzuweisen. Dazu gehören beispielsweise das mehrmalige Untertauchen der Gefangenen ins Wasser (es wird fünfmal wiederholt) oder auch die wiederkehrenden Tanzbewegungen Madonnas (das gleichförmige Biegen des wehrhaften Körpers, der sich dadurch als unbeugsamer ins Bild setzt). Im zweiten Raum geht es dann sehr deutlich um die Vervielfältigung von Figuren. Das beginnt schon mit der ersten Ansicht des Fechtsaals, in dem nicht nur zwei ähnlich aussehende Gestalten miteinander kämpfen, sondern der darüber hinaus selbst schon mit mehrfachen Duplikationen ausgestattet ist, nämlich mit einer Reihe von gleichförmigen Ritterrüstungen und zahlreichen gleichartigen Kristalllüstern. Darüber hinaus ist die Reproduktion der Farbe Rot auffällig: Das Rot der Fechtbahn, das das Bild als Horizontale durchzieht, findet sich auch in den Leuchten wieder, außerdem in der Auslage einer Vitrine, und schließlich auch im Schlussbild des Clips.

Eine weitere Form der Vervielfältigung scheint in den zahlreichen Bond-Requisiten auf. Sie werden als Vielzahl von Exponaten vorgeführt, erscheinen aber auch in sich selbst schon gedoppelt, etwa dadurch, dass gleich zwei Puppen (die in Gold und die mit Bikini) zu sehen sind. Eine andere Art der Vermehrung be-

trifft nicht die Reproduktion im Bild, sondern die Reproduktion des Bildes selbst. Das Prinzip der Vervielfältigung erstreckt sich also auch über die Bilder, es zeigt sich als Reproduktionen einzelner Einstellungen. Anders gesagt: Wir sehen häufig fast dasselbe, aber nicht ganz – wir sehen also Einstellungen, die wir bereits zuvor gesehen haben, jedoch in leichter Variation. Dazu gehört beispielsweise die Ansicht des schreienden Uniformierten, der mit ausgestrecktem Arm auf Madonna zeigt, und, noch deutlicher, die mehrfache Wiederholung der Großaufnahme von Madonnas Gesicht, das direkt in die Kamera blickt.

Weiterhin können wir im Clip nicht nur das Ergebnis der Vervielfältigung beobachten, sondern den Vorgang der Vervielfältigung selbst. Dieses Verfahren zeigt sich sehr klar in der leitmotivisch wiederholten Präsentation der Scherben und Fragmente (vgl. Abb. 4). Es geht hier um die Zertrümmerung des Einzelnen, das sich durch den Bruch zu vermehren vermag und als Effekt eine Vielzahl von Splittern zurücklässt. Dieser Vorgang kann als durchgängige Bewegung des Clips angesehen werden, der sich über alle Bereiche und Ebenen erstreckt. Im Verlaufe des Kampfs gehen nicht nur diverse Gefäße zu Bruch. Auch stürzen die Fechterinnen immer wieder in Glasvitrinen, deren Scherben dann zu Reflexionsflächen werden, die den Kampf erneut, nämlich als wiederholtes Geschehen visualisieren.

Weiterhin hat es auch die Madonna im Verhörraum mit dem Vorgang des Bruchs zu tun – wieder geht es um den Bruch einer Scheibe, und wieder hängt dieser Bruch mit der Vervielfältigung von Blickpositionen zusammen. Das Geschehen wird als ein von Madonna initiierter Ausbruch inszeniert, in dessen Verlauf sie die Scheibe des Verhörraums zerbersten lässt. Damit durchbricht sie die Opposition von Sehen und Gesehen werden – denn die Scheibe ist (wie in Verhörsituationen üblich) semi-transparent bzw. einseitig durchlässig, d. h. der dahinter befindliche Aufseher kann Madonna beobachten, ohne selbst beobachtet zu werden. Das Machtgefüge des monodirektionalen Blicks wird nun durch Madonna nicht nur erschüttert, sondern vollständig zerstört. Zurück bleiben Splitter und Scherben – keine einseitige Blickrichtung mehr, sondern die Vervielfältigung der Blickweise selbst.

Dass der Eindruck des Einzelnen und Einheitlichen als Prinzip ausgedient hat, das zeigt sich dann auch in kürzeren Einstellungen, etwa am Beispiel der Kachelwand, vor der Madonna tanzt: Denn dieser Hintergrund besteht selbst schon aus einer Ansammlung von Teilstücken (eben den Kacheln), aus einer Anordnung von Fragmenten, aus denen ein jedes Ganzes (oder das, was als Ganzes erscheinen will) zusammen gesetzt ist.

Als die zentrale Figur der Vervielfältigung erscheint – wenig überraschend – Madonna selbst. Es war bereits die Rede von beiden Fechterinnen als oppositionell ausgerichteter Madonna-Duplikation. Auffällig ist nun, dass diese Reproduktion nicht von außen initiiert wird, sondern gleichsam aus sich selbst heraus geschieht: Die beiden Gestalten erscheinen als Vervielfältigung eines in sich schon Vervielfältigten; ihre duplizierten Identitäten lassen keinen Rückschluss auf Ursprung oder Anfang zu. Deutlich wird das auch daran, dass die Opposition der Fecht-Madonnas als Schwarz-Weiß-Prinzip wiederum in der Gefangenen-Madonna zurückkehrt – etwa in ihrer Kleidung, die ein weißes Tanktop mit einem darunter getragenen schwarzen BH kombiniert. Der Clip reflektiert damit das anfangs- und endlose Wesen des Fernsehens, dessen Bilder nur in Relation zu anderen Bildern existieren – ebenso wie das rekursive Wesen des Stardiskurses, dessen Figurationen an die Pluralität medialer Facettenbildung gebunden sind.

Das, was der Clip auf der Ebene der Figureninszenierung als gestaltästhetische Form der Subjektbrechung entwickelt, das führt er auch in Bezug auf die Medialität des Bildes fort. Denn die Bilder, mit denen wir es hier zu tun haben, sind als solche schon divers, sie haben nicht eine Form, sondern mehrere Formen. Es handelt sich um Zelluloid-Aufnahmen (die Szenen im Verlies), um DV-Bilder (die Tanzszenen der Fechtmadonnas, die digital bearbeitet sind) und schließlich um flächige Trickaufnahmen (die Schlusseinstellung, die den Clip vom dreidimensionalen Bild auf die Ebene des zweidimensionalen überführt und das Geschehen in einer scherenschnittartigen Silhouettenanimation enden lässt). Das Prinzip der Pluralität medialer Formen wird damit zum Anfangs- und Zielpunkt der Gestaltung selbst. Anders gesagt: Das Verfahren der Vermehrung betrifft die Interaktion mehrerer Ebenen, es erstreckt sich über die immanente und die transversale Figuration von Vervielfältigungen. Das heißt: Der Clip entwickelt eine bildästhetische Operation, die das Wesen der Vervielfältigung an die dispositive Verfasstheit des Medialen rückbindet, sie durch diesen Prozess sichtbar macht und sie in einer spezifischen Form in sich selbst zur Anschauung bringt.



Abb. 1



Abb. 2

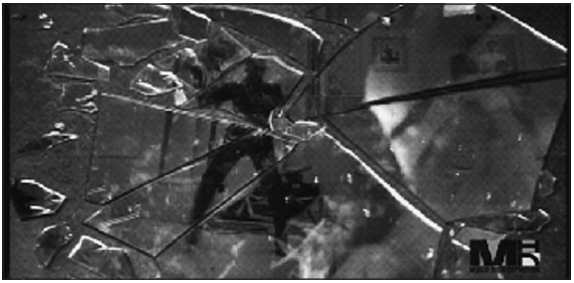


Abb. 3



Abb. 4

ABBILDUNGSNACHWEISE

Benedikt Kuhnen
Abb. 1–3: Eigene Darstellungen (nach Lewis, Robert A. und Graham B. Spanier: »Marital Quality, Marital Stability, and Social Exchange«. In: Ivan F. Nye (Hg.): *Family Relationships. Rewards and Costs.* Beverly Hills, London, New Delhi: Sage Publications 1982, S. 49–65, hier S. 52 ff).

Laila Nissen
Abb. 1: Eigene Darstellung.

Verena Schmöller
Abb. 1: Eigene Darstellung.
Abb. 2–4: Vantage Point (USA 2008), R: Pete Travis. Videostill aus der deutschen Kauf-DVD *8 Blickwinkel* (Sony Pictures Home Entertainment 2008).

Simon Frisch
Abb. 1: The Birds (USA 1963), R: Alfred Hitchcock. Videostill aus der deutschen Kauf-DVD *Die Vögel* (Universal/DVD 2001).
Abb. 2: Plein Soleil (F, I 1960), R: René Clément. Videostill aus der deutschen Kauf-DVD *Nur die Sonne war Zeuge* (Kinowelt/Arthaus 2000).
Abb. 3: Riso Amaro (I 1949), R: Giuseppe De Santis. Videostill aus der Kauf-DVD *Riso Amaro* (Cristaldi Film o. J.).
Abb. 4: Gilda (USA 1946), R: Charles Vidor. Videostill aus der deutschen Kauf-DVD *Gilda* (Columbia TriStar DVD 1999).
Abb. 5: Romolo e Remo (1963), R: Sergio Corbucci. Szenenfoto in Marcus Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom*. Mainz: Philipp von Zabern 2004, S. 143.
Abb. 6: The Game (USA 1997), R: David Fincher. Videostill aus der deutschen Kauf-DVD *The Game* (Polygram/Universal 1998).
Abb. 7: North by Northwest (USA 1959), R: Alfred Hitchcock. Videostill aus der deutschen Kauf-DVD *Der unsichtbare Dritte* (Warner 2001).
Abb. 8: La Belle Noiseuse (F 1991), R: Jacques Rivette. Videostill aus der deutschen Kauf-DVD *Die schöne Querulantin* (Alive 2006).
Abb. 9: http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/cuadros/2133.htm (13. Dezember 2009).
Abb. 10: http://62.193.218.250/peintres_impressionnistes/grandes_images/affiche_grand.php?image=degas/morning_bath.jpg&title=Bain%20du%20matin%20-%201883 (13. Dezember 2009).
Abb. 11: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Goltzius_Ikarus.jpg&filetimestamp=20060625062200 (13. Dezember 2009).
Abb. 12: http://www.artnet.com/Magazine/news/ntm3/ntm6-2-23a.asp (13. Dezember 2009).
Abb. 13: http://www.ballet-tanz.de/de/archiv/05-08/titel.html (13. Dezember 2009).

Abb. 14: Lee, Stan und Steve Ditko: Spider-Man. Klassiker der Comic-Literatur. Bd. 15. Frankfurt a. M.: Frankfurter Allgemeine Zeitung 2005, S. 133.
Abb. 15: http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Hokusai_Manga_02.jpg (13. Dezember 2009).

Guido Kirsten
Abb. 1: Moretti, Franco [ital. 2005]: *Kurven, Karten, Stammbäume. Abstrakte Modelle für die Literaturgeschichte.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 24.
Abb. 2–3: Eigene Darstellungen.

Julia Zons & Hendrik Ziezold
Abb. 1: Eigene Darstellung.
Abb. 2: Giovanni Caselli: Improvement in Telegraphic Aparatus. Specification forming part of letters patent No. 37,563. February 3, 1863, S. 3.
Abb. 3: http://www.openstreetmap.de (31. Dezember 2007).

Sonja Czekaj
Abb. 1 und 5: Scénario du film PASSION (F, CH 1981), R: Jean-Luc Godard. (Mitschnitt des Instituts für Medienwissenschaft o. A. des Ausstrahlungstermins).
Abb. 2 und 3: Das Kino und der Tod (D 1988), R: Hartmut Bitomsky. (West 3, 7. Dezember 1988).
Abb. 4 und 6: Schnittstelle/Section (D 1995), R: Harun Farocki. (3sat, 25. Juni 1995).

Lisa Gotto
Abb. 1–4: http://filesbay.net/search/madonna-die-another-day.html (5. Februar 2008).

HERAUSGEBERIN UND HERAUSGEBER

Stephanie Großmann, geb. 1979, Dipl. Kulturwirtin, Studium der »Sprachen, Wirtschafts- und Kulturraumstudien« mit italienischem Schwerpunkt in Passau und Verona, Italien. Dissertationsprojekt zum Thema »Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik«, Stipendiatin der Deutschen Graduierten Förderung. Seit 2006 Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und seit 2009 für Medienkultur an der Hochschule der Medien (HdM) Stuttgart. Seit 2009 Referentin des fakultätsübergreifenden Graduiertenzentrums der Universität Passau. Forschungsschwerpunkte: Inszenierungsanalyse von Opern / Musiktheater, Intermedialitätsphänomene (Literatur, Musik, Visualisierung), Librettologie (v. a. Modelle der Raumkonzeption) und Filmmusik. Aktuelle Publikationen: »Musik im Film«. In: Jan-Oliver Decker, Hans Krah (Hg.): Zeichen(-Systeme) im Film. Zeitschrift für Semiotik 30, H. 3–4 2008, S. 293–320; »Lost in Prostitution. Sexualität und Gewalt in den Operninszenierungen von Calixto Bieito«. In: Jan-Oliver Decker (Hg.): *K/konkretes Erzählen. KODIKAS/CODE. Ars Semeiotica* (im Erscheinen).
E-Mail: stephanie.grossmann@googlemail.com

Peter Klimczak, geb. 1982, M.A., Studium der Germanistik (Schwerpunkt auf Audiovisuelle Medien), Geschichte und Psychologie an der Universität Passau. Dort z. Zt. wiss. Mitarbeiter. Seit 2008 auch Lehrbeauftragter für Mediensemiotik an der Hochschule der Medien (HdM) Stuttgart. Dissertationsprojekt zum Thema »Bedeutungsorganisation. Vermittlung und Verarbeitung von Informationen im (narrativen) Werbespot «. Forschungsschwerpunkte: Theorie und Methodologie der Text/Film-Analyse, Narrativik, Serialität, Argumentationstheorie und historische Kommunikation. Aktuelle Publikationen: *40 Jahre ›Planet der Affen‹. Reihen- und Zeitgeistkompatibilität – über Erfolg und Misserfolg von Adaptionen.* Stuttgart: Ibidem 2009; *Grundlagen der Mediensemiotik/Einführung in die Filmanalyse.* (zusammen mit Stephanie Großmann, Dennis Gräf und Hans Krah; im Erscheinen).
E-Mail: peter.klimczak@yahoo.de

AUTORINNEN UND AUTOREN

Cordia Baumann, geb. 1981, M.A., Magister in Mittlerer und Neuerer Geschichte und Politikwissenschaft, seit Januar 2008 Stipendiatin der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg, Lehrbeauftragte des Historischen Seminars der Universität Heidelberg, Schwerpunkte: Geschichte der Bundesrepublik nach 1945, Terrorismus in der Bundesrepublik.
E-Mail: cordia.baumann@gmx.de

Markus Brunner, M.A., Mitglied im Koordinationsteam der *Arbeitsgemeinschaft Politische Psychologie* an der Leibniz Universität Hannover, Arbeitsschwerpunkte: Kritische Theorie, Psychoanalyse, Politische Psychologie, Kritische Medientheorien, Verhältnis von Gesellschaftstheorie, Kunst und politischer Praxis. Z. Zt. Doktorand in Wien und Gießen. Homepage: www.agpolpsy.de/brunner.
E-Mail: markusbrunner@soziologie.ch

Michael Burg, Dipl.-Ing. (FH), 1999 bis 2004 Studium der Audiovisuellen Medien an der Hochschule der Medien (HdM) Stuttgart, Diplomarbeit zum britischen Heritage Film. Seit 2007 wiss. Mitarbeiter im Studiengang Medienwirtschaft und Lehrbeauftragter an der HdM.
E-Mail: burg@hdm-stuttgart.de

Lena Christolova, Dr. phil., wiss. Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Medienwissenschaft an der Universität Konstanz; Forschungsschwerpunkte: Fotografie, Film, Avantgarde. Aktuelle Publikationen: »Stéphane Mallarmé. ›*Un mot total*‹ und zwei Einzelfälle: Die Installation ›Un Coup de Dés‹ von Marcel Broodthaers (1969) und der Film ›Les Mystères du Chateau du Dé‹ von Man Ray (Frankreich 1929)«. In: Joachim Paech, Jens Schröter (Hg.): *Intermedialität. Analog/Digital.* München: Fink 2008, S. 193–209; »Gaze und Glance. Alfred Hitchcock's ›Phallic Blot‹ zwischen zwei Spielarten des Blicks«. In: Mald Denana et al. (Hg.): *BlickSpielFeld.* Königshausen & Neumann 2008, S.297–316.
E-Mail: Lena.Christolova@uni-konstanz.de

Sonja Czekaj, M.A., 2007 bis 2009 wiss. Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg sowie verantwortliche Redakteurin der Zeitschrift MEDIENwissenschaft: Rezensionen/Reviews von 2007 bis 2009. Z. Zt. Promotion zum Thema »Kontinuität deutscher Geschichte und mediale Selbstreflexion in jüngeren deutschen Non-Fiction Filmen«.
E-Mail: SonjaCzekaj@gmx.de

Simon Frisch, geb. 1969, Dr. phil., Studium der Bildenden Kunst in Freiburg und Barcelona und der Kulturpädagogik an der Universität Hildesheim, lehrt dort Filmwissenschaften. Promotion: *Mythos Nouvelle Vague.* (Marburg: Schüren, 2007). Tätig als Filmforscher, Künstler, Ausstellungsmacher. Mitbegründer der Online-Zeitschrift Rabbiteye.
E-Mail: simon.frisch@gmx.de

Lisa Gotto, geb. 1976, Dr. phil., von 2001 bis 2007 wiss. Mitarbeiterin an der Bauhaus-Universität Weimar, 2007–2008 wiss. Angestellte an der Universität Mannheim, 2008 Akademische Rätin an der Universität Regensburg, 2009 Vertretungsprofessorin für Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Mannheim. Forschungsschwerpunkte: Filmtheorie, Filmgeschichte, Ästhetik populärer Medienkulturen. Publikation: *Traum und Trauma in Schwarz-Weiß. Ethnische Grenzgänge im amerikanischen Film.* Konstanz: UVK 2006.
E-Mail: lgotto@rumms.uni-mannheim.de

Alexander Gropper, Dipl.-Kulturwirt, Berufsausbildung bei Siemens in Madrid, Spanien. Studium der »Sprachen, Wirtschafts- und Kulturraumstudien« mit iberoromanischem Schwerpunkt in Passau und Salvador da Bahia, Brasilien. Wiss. Mitarbeiter an der Universität Passau, Stipendiat der Deutschen Graduiertenförderung, Lehrbeauftragter am Lehrstuhl für Romanische Literaturen und Kulturen, unterrichtet Spanisch an einem Gymnasium. Forschungsinteressen: Romanistische Kulturwissenschaft, Kirche und Religiosität in Spanien und Lateinamerika, afrobrasilianische Religionen, brasilianische Pfingstbewegung. Aktuelle Publikation: »Grenzgänger im Namen des Heiligen Geistes. Pfingstkirchen und ihre Beziehung zu afrobrasilianischen Religionen«. In: Dennis Gräf, Verena Schmöller: *Grenzen. Konstruktionen und Bedeutungen.* Passau: Stutz 2009, S. 111–133.
E-Mail: alexander.gropper@gmail.com

Stefan Halft, Dipl.-Kulturwirt, Stipendiat der Eliteförderung der Univ. Bayern, Studium an den Universitäten Passau, Cardiff und Paris. Derzeit Promotion bei Michael Titzmann. Seit 2007 Lehrbeauftragter und von März bis August 2009 wiss. Projektmitarbeiter am Lehrstuhl für neuere deutsche Literaturwissenschaft (Hans Krah). Forschung: Wissenspopularisierung, Literatur/Film und Wissen, Klondiskurs in Literatur und Film, Migrationsfilm, Privatheitssemantik. Publikationen: *Literarische Aspekte Kulturellen Wandels.* VDM 2008, »Kultureller Wandel als Entgrenzung«. In: Dennis Gräf, Verena Schmöller (Hg.): *Grenzen. Konstruktionen und Bedeutungen.* Passau: Stutz 2009, S. 259–283, »Strukturwandel des filmischen Migrationsdiskurses«. In: Martin Nies (Hg.): *Deutsche Selbstbilder in den Medien von 1945 bis zur Gegenwart* (im Erscheinen).
E-Mail: s.halft@gmx.net

Franziska Heller, geb. 1979, Dr. des., Studium der Film- und Fernsehwissenschaft, der Theaterwissenschaft und der Komparatistik an der Ruhr-Universität Bochum, Stipendiatin der Ruhr-University Research School, im Februar 2009 Promotion mit der Dissertation *Filmisches Erzählen im Fluss der Bilder. Das Fluide als ästhetisches Strukturelement*, ausgezeichnet mit dem Dr.-Klaus-Marquardt Preis. Autorin bei diversen Sammelbänden und Zeitschriften. Seit November 2008 Mitarbeiterin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich im Projekt AFRESA. Aktuelle Publikation: »Fluidité audiovisuelle dans le cinéma contemporain. Remarques sur des dispositifs perceptifs dynamiques«. In: Dubois, Philippe et al. (Hg.): *Oui, c'est du cinéma.* Pasian di Prato: Campanotto Editore 2009. S. 121–130.
E-Mail: franziska.heller@fiwi.uzh.ch

Christian Hißnauer, geb. 1973, M.A., Studium der Soziologie, Theater- und Filmwissenschaft in Mainz. 4 ½ Jahre als Projektleiter in der angewandten Medien- und Kommunikationsforschung tätig. 2004 bis 2009 wiss. Mitarbeiter am Zentrum für interdisziplinäre Medienwissenschaft in Göttingen. Seit 2009 wiss. Hilfskraft am Lehrstuhl Deutsche Philologie/Neuere deutsche Literatur mit Nebenschwerpunkt Mediengeschichte. Schwerpunkte: Fernsehgeschichte, Theorie, Geschichte und Ästhetik des Fernsehdokumentarismus, Popularisierung von Zeitgeschichte und die mediale Verhandlung gesellschaftlicher Themen. Aktuelle Veröffentlichungen (Auswahl): »Geschichtsspiele im Fernsehen: Das Dokumentarspiel als Form des hybriden Histotainments der 1960er und 1970er Jahre«. In: Klaus Arnold et al. (Hg.): *Geschichtsjournalismus.* Münster: Lit 2009 (im Erscheinen); »Auf der Suche nach dem Warum. Suizid und Suizidalität in bundesdeutschen Fernsehdokumentationen seit den 1970er Jahren«. In: Arno Herberth et al. (Hg.): *Suizidalität in den Medien. Interdisziplinäre Betrachtungen. Suicidality in the Media. Interdisciplinary Contributions.* Münster: Lit 2008, S. 95–106; »Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive«. In: *MEDIENwissenschaft* 3/2008, S. 256–265.
E-Mail: christian.hissnauer@web.de

Daniel Hornuff, geb. 1981, Dr. phil, 2003–2005 Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Komparatistik in Leipzig und 2005–2007 der Kunstwissenschaft/Medientheorie und Philosophie/Ästhetik an der HfG Karlsruhe. Seit 2007 Lehraufträge für Kunstwissenschaft ebendort und seit 2009 zusätzlich an der LMU München für Theaterwissenschaft. Homepage: www.bildfaehig.de.
E-Mail: dhornuff@bildfaehig.de

Steffen Hornung, geb. 1982, Studium der Audiovisuellen Medien an der Hochschule der Medien (HdM) Stuttgart, Abschluss mit einer Diplomarbeit zum Thema »Subjektive Erzählperspektive im Film«. Mehrere Auszeichnungen für Kurzfilme, einige Jahre Freelancer als Cutter, Kameramann, Autor und Regisseur. Seit 2009 Geschäftsführer und Head of Development bei der Stuttgarter Dualfilm GmbH.
E-Mail: hornung@dualfilm.de

Andreas Jahn-Sudmann, Dr. disc. pol., Leiter der Abteilung Medienwissenschaft des Zentrums für interdisziplinäre Medienwissenschaft (ZiM) an der Georg-August-Universität Göttingen. Forschungsschwerpunkte: Film- und Fernsehwissenschaft, Medientheorie- und Mediengeschichte, Populärkulturforschung. Ausgewählte Publikationen: *Der Widerspenstigen Zähmung? Zur Politik der Repräsentation im gegenwärtigen US-amerikanischen Independent-Film.* Bielefeld: transcript 2006. Als Herausgeber (zusammen mit Christian Hißnauer): *Medien – Zeit – Zeichen.* Marburg: Schüren 2007; (zusammen mit Ralf Stockmann) *Computer Games as a Sociocultural Phenomenon. Games Without Frontiers – War Without Tears.* Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan 2008; (zusammen mit Ricarda Strobel) *Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven.* Paderborn: Fink 2009.
E-Mail: ajahn2@uni-goettingen.de

Guido Kirsten, geb. 1979, M.A., Studium der Filmwissenschaft an der FU Berlin, danach wiss. Mitarbeiter im Forschungsprojekt »Zurück zur Leinwand« an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, seit Oktober 2009 Mitarbeiter am Projekt »Ostentation« des *NCCR Mediality* an der Universität Zürich, Dissertationsprojekt zur Theorie und Geschichte des filmischen Realismus. Aktuelle Publikation: »Die Liebe zum Detail. Bazin und der ›Wirklichkeitseffekt‹ im Film«. In: *montage AV* 18, H. 1 (2009), S. 141–162.
E-Mail: gdkrstn@googlemail.com

Julia Kloppenburg, geb. 1980, Dipl.-Sozialwirtin mit den Schwerpunkten Medien- und Kommunikationswissenschaft und Politikwissenschaft.
E-Mail: juliakloppenburg@web.de

Benedikt Kuhnen, Dipl.-Kulturwirt, Studium an der Universität Passau und am Institut d'études politiques de Strasbourg. Seit 2007 Lehrbeauftragter an der Universität Passau im Bereich Kulturwissenschaft/Medien und Kommunikation, Stipendiat der Deutschen Graduiertenförderung, Dissertationsprojekt: *Kinder erwünscht? Vom gegenwärtigen generativen Verhalten der Franzosen, Spanier und Deutschen.* Arbeitsschwerpunkte: romanistische Kulturwissenschaft, Kulturtheorien, Ritualtheorien, generatives Verhalten, Sport. Aktuelle Publikation: »Emmas Dilemma auf dem Fußballplatz – Eine kulturwissenschaftliche Analyse der Konstruktion und Auflösung von Geschlechtergrenzen im Fußball«. In: Dennis Gräf, Verena Schmöller (Hg.), *Grenzen. Konstruktionen und Bedeutungen.* Passau: Stutz, 2009, S. 21–43.
E-Mail: benediktkuhnen@hotmail.com

Dennis Maciuszek, geb. 1973, M.A., Dipl.-Informatiker, Lic., Medienautor (Hochschule der Medien Stuttgart) und Informatiker (Nebenfach Psychologie; TU Braunschweig und Universität Linköping, Schweden), wiss. Mitarbeiter an der Universität Linköping von 2002 bis 2005, seit 2008 an der Universität Rostock. Interessen: Kreatives Schreiben, Film- und Computerspiel-Dramaturgie. Masterarbeit im Bereich Filmwissenschaft; Forschung über digitale Lernspiele. Aktuelle Publikation: »Story Patterns for the Design of Game-based Learning Experiences« im Tagungsband der 3rd European Conference on Games Based Learning, Graz 2009 (zusammen mit Alke Martens).
E-Mail: info@storyautor.de

Silke Martin, Dipl.-Kulturwissenschaftlerin (Medien), seit 2000 bei Film- und Fernsehproduktionen tätig, Studium der Medienkultur an der Bauhaus-Universität Weimar, Hochschulpreis 2003. Seit 2004 Dissertation an der Bauhaus-Universität Weimar, Forschungsschwerpunkt: Das Verhältnis von Bild und Ton im Film, finanziert durch die Graduiertenförderung des Landes Thüringen. Publikationen (Auswahl): *Bilder der Farbe*, Bd. 2 serie moderner film, Weimar: VDG 2003 , (damals noch Silke Egner). »Vom klassischen Film zur Zweiten Moderne – Überlegungen zur Differenz von Bild und Ton im Film«. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2/2008.
E-Mail: mail@silkemartin.com

Laila Nissen, geb. 1981, Dipl.-Kulturwirtin, Diplomarbeit über den Roman *Rayuela* von Julio Cortázar (*Brücken aus der Krise. Überlebensstrategien von Horacio Oliveira in Julio Cortázars »Rayuela«*. Saarbrücken: VDM 2008). 2006–2008 wiss. Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Romanische Literaturen und Kulturen an der Universität Passau, dort derzeit Lehrbeauftragte. Dissertationsprojekt zum Thema der mythischen Repräsentationen von Paris und New York in der lateinamerikanischen Stadtliteratur. Forschungsinteresse: theoretische und methodische Verbindung von Literatur- und Kulturwissenschaften sowie die interdisziplinär ausgerichteten Urban Studies. Aktuelle Publikation: »Zwischen alter und neuer Welt: Die Identitätssuche des Flaneurs in der lateinamerikanischen Parisliteratur«. In: *Tagungsakten des XXV. Forum Junge Romanistik*, 3.–6. Juni 2009 (im Erscheinen).
E-Mail: lailalai@gmx.de

Tim Raupach, geb. 1977, Dr. phil., Dipl.-Kulturwissenschaftler, freier Autor und z. Zt. Lehrbeauftragter an der Friedrich-Schiller Universität Jena, der Fachhochschule Würzburg-Schweinfurt sowie der Fachhochschule Ottersberg. Letzte Veröffentlichung: »Die Kategorien der Verführung – Anmerkungen zur Warenästhetik der modernen Konsumkultur«. In: Andreas Dörner, Heinz B. Heller et al. (Hg.): *MEDIENwissenschaft. Rezensionen. Reviews. 1.* Marburg: Schüren 2009, S. 9–14.
E-Mail: tim.raupach@web.de

Andreas C. Riemann, geb. 1983, M.A., Studium der Germanistik (mit Schwerpunkt auf Film und Fernsehen) und Lehramt Gymnasium (Deutsch/Geschichte) an der Universität Passau. Neben dem literaturwissenschaftlichem Arbeitsbereich Schwerpunkte in den Bereichen (historische) Filmanalyse, Filmproduktion und Medienanalyse. Zentraler Arbeitsbereich ist der Bayerische Film, v.a. dessen narrative und semiotische Strukturen. Seit 2006 und 2008 Gründung und Leitung des Internationalen Filmfests Passau. Ab 2010 künstlerischer Leiter des Bayernfilmfests.
E-Mail: andreas.riemann@yahoo.de

Judith Riemer, geb. 1984, B.A., Absolventin des Bachelorstudiengangs ›International Cultural and Business Studies‹ an der Universität Passau, Bachelorarbeit zum Thema: »Im Spannungsfeld der Wirklichkeiten. Zur Struktur und Funktion des Übernatürlichen in Guillermo del Toros *El espinazo del diablo* und *El laberinto del fauno*«. Neben der wiss. Auseinandersetzung mit dem Bereich Film (Schwerpunkt: spanischer und lateinamerikanischer Film), Engagement bei einem lokalen Iberoamerikanischen Filmfestival. Z. Zt. Masterstudium an der Universität Düsseldorf im Fach Medienkulturanalyse.
E-Mail: Judith.Riemer@gmx.net

Andreza André da Rocha, geb. 1983, M.A., Studium der Sozialkommunikation und der Journalistik an der Katholischen Universität von Porto Alegre und Arbeit als Reporterin und Pressemitarbeiterin. Von 2006 bis 2008 Absolvierung des Masterstudiengangs Weltkulturerbe an der Brandenburgischen Technischen Universität (BTU) Cottbus. Z. Zt. Mitarbeiterin im Akademischen Auslandsamt der BTU und Promotion zum Thema: »Medienkonzentration, Ethnozentrismus und die Darstellung Brasiliens im US-amerikanischen Mainstream-Kino«.
E-Mail: andreza.rocha@gmx.de

René Schallegger, geb. 1977, Studium der Anglistik/Amerikanistik und Französisch mit Schwerpunkt Literaturwissenschaft an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt und der Anglia Ruskin University Cambridge. Diplomarbeit im Fach Englische Literaturwissenschaft zum Thema »Voices of Authority – A Postmodern Reading of BABYLON 5«. Derzeit Promotionsprojekt mit dem Arbeitstitel »Joyful Games of Meaning-Making: Role-playing games and Postmodern Notions of Literature«. Forschungsfokus: Postmoderne-Theorie, Neue Medien, TV- und Canadian Studies. Seit März 2009 Assistent für British und Canadian Studies am Institut für Anglistik und Amerikanistik der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt.
E-Mail: Rene.Schallegger@uni-klu.ac.at

Oliver Schmidt, Studium der Kulturwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Universität Bremen. Z. Zt. Promotion zum Thema: »Hybride Räume. Filmwelten und ihre ästhetische Darstellung im Kino der Jahrtausendwende« im Fachbereich Kulturwissenschaften der Universität Bremen. Publikation: *Leben in gestörten Welten. Der filmische Raum in David Lynchs Eraserhead, Blue Velvet, Lost Highway und Inland Empire.* Stuttgart: Ibidem 2008.
E-Mail: kawafis@gmx.de

Verena Schmöller, geb. 1977, M.A./Dipl.-Kulturwirtin. Studium der Romanistik, Germanistik und Kunstgeschichte sowie Sprachen, Wirtschafts- und Kulturraumstudien in Passau und Santiago de Chile. Journalistische Ausbildung in Washington DC. Seit 2006 wiss. Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Romanische Literaturen und Kulturen der Universität Passau. Forschungsinteressen: Film- und Fernsehforschung, Erzähltheorien, visuelle Kommunikation sowie Kultur- und Identitätsdiskurse. Aktuelle Publikation: *Kino in Chile – Chile im Kino. Die chilenische Filmlandschaft nach 1990.* Aachen: Shaker 2009.
E-Mail: verena.schmoeller@web.de

Susie Trenka, geb. 1975, lic. phil. (M.A.), Studium der Anglistik, Filmwissenschaft und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Zürich inkl. Auslandsjahr an der University of East Anglia in Norwich mit Schwerpunkt Translation Studies. Seit 2007 Assistentin, Doktorandin und Dozentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich sowie Koordinationsassistentin des interdisziplinären Masterstudiengangs Netzwerk Cinema CH. Dissertationsprojekt zu filmischen Repräsentationen afroamerikanischer Tanzkultur in den 1920er bis 40er Jahren.
E-Mail: susanne.trenka@fiwi.uzh.ch

Claudia Triebe, geb.1969, M.A., 1994–2002 Studium der Film- und Fernsehwissenschaft, Germanistik und Publizistik an der Ruhruniversität Bochum/Sorbonne Paris, 2002–2004 tätig als wiss. Hilfskraft am Institut für Medienwissenschaft (IfM) der RUB, Mitarbeit bei nationalen und internationalen Filmfestivals, 2003–2005 Weiterbildung im Bereich Regie, Kamera, Dokumentarfilm-Dramaturgie und -Montage, seit 2005 tätig als freie Filmemacherin, im SS 2008 tätig als wiss. Mitarbeiterin am IfM, seit 2008 Doktorandin im Fach Medienwissenschaft an der Fakultät für Philologie.
E-Mail: claudia.triebe@rub.de

Martina Weis, Dr. phil. des., Dipl.-Kulturwirtin, nach dem Studium zwei jährige Tätigkeit in der technischen Direktion der Bayerischen Staatsoper. 2006–2009 wiss. Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Romanische Literaturen und Kulturen an der Universität Passau. Dissertations-Titel: *Stereotyp, et alors? Das Frankreichbild bayerischer Schüler im Kontext von Lehrplan, Schulbuch und eigener Frankreicherfahrung.* Weitere Forschungsschwerpunkte: französischer Gegenwartsroman und -kino.
E-Mail: martina_weis1201@yahoo.de

Ingold Zeisberger, geb. 1981, M.A., Studium der Deutschen Literaturwissenschaft, Didaktik Deutsch und Mittleren und Neueren Geschichte, Lehrbeauftragte an der Universität Passau im Bereich Medien und Literatur, FSK-Prüferin, Schwerpunkte: Literaturverfilmungen, Literatur- und Medienkritik. Dissertationsprojekt zum Thema: Gold in der deutschen Literatur. Aktuelle Publikation: »Good bye Lenin. Die ›Wende‹ im Film seit 1989«. In: Martin Nies (Hg.): *Deutsche Selbstbilder in den Medien von 1945 bis zur Gegenwart* (im Erscheinen).
E-Mail: roland.zeisberger@t-online.de

Hendrik Ziezold, geb. 1978, Studium der Computervisualistik in Koblenz, seit 2006 assoziiertes Mitglied des Zukunftskolleg und wiss. Mitarbeiter im interdisziplinären Projekt ›Visuelle Navigation‹ in Konstanz. Publikationen (Auswahl): »Visual Navigation with Schematic Maps«. In: Mao Lin Huang, Quang Vinh Nguyen, Kang Zhang (Hg.): *Proceedings VINCI Visual Information Communications International.* Berlin: Springer 2009 (zusammen mit Steffen Bogen und Ulrik Brandes);»Karte als Konzept«. In: Design2context (Hg.): *Des-/Orientierung, Dis-/Orientation, Dés-/Orientation 2.* Baden: Lars Müller Verlag 2009.
E-Mail: Hendrik.Ziezold@uni-konstanz.de

Julia Zons, geb. 1979, Studium der Germanistik, Soziologie und Pädagogik in Göttingen, Aix en Provence und Leipzig, seit 2007 assoziiertes Mitglied des Zukunftskolleg und wiss. Mitarbeiterin im medienwissenschaftlichen Projekt ›Geschichte der technischen Bildübertragung‹ in Konstanz. Publikationen (Auswahl): »When after all it was you and me«. In: Albert Kümmel-Schnur (Hg.): *Sympathy for the devil.* München 2009; »Exhibit yourself. Der Exhibitionist im Web 2.0 als Agent des Wandels«. In: *SPIEL*, Jg. 26, 2 (2009).
E-Mail: Julia.Zons@uni-konstanz.de

FILM- UND FERNSEHWISSENSCHAFTLICHES KOLLOQUIUM: INDEX [1]

(Zusammengestellt von Hans J. Wulff)

Die Bände

1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Münster '88. Akten. Hrsg. v. Karl-Dietmar Möller, Hasko Schneider & Hans J. Wulff. Münster: MAkS Publikationen 1994, iv, 176 S. (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).

2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin '89. Akten. Hrsg. v. Hans J. Wulff. In Zusammenarb. mit Norbert Grob u. Karl Prümm. Münster: MAkS Publikationen 1990, 4 S., 432 Sp. (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).

3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Marburg '90. Akten. Hrsg. v. Heinz B. Heller & Jürgen Felix. Münster: MAkS Publikationen 1993, iv, 267 S. (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).

4. u. 5. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Mannheim '91 – Hannover '92. Hrsg. v. Gerhard Schäffner. Berlin: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 1994. — Nicht erschienen.

6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin '93. Hrsg. v. Jörg Frieß, Stephen Lowry & Hans J. Wulff. Berlin: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 1994, 154 S.

7. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Potsdam '94. Hrsg. v. Britta Hartmann & Eggo Müller. Berlin: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 1994, 240 S.

FFK 8. Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim, Oktober 1995. Hrsg. v. Johannes von Moltke, Elke Sudmann u. Volker Wortmann. Hildesheim: Universität Hildesheim 1996, 240 S. (Medien und Theater. 5.).

FFK 9. Dokumentation des 9. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Bauhaus-Universität Weimar, Oktober 1996. Hrsg. v. Britta Neitzel. Weimar: Bauhaus-Universität Weimar/Universitätsverlag 1997, 334 S.

1 Hierbei aktualisiert um das 22. FFK. Zur Grundlage vgl.: *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere 55, 2003: Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Index der Fortschrittberichte 1 (1988) bis 21 (2009).* Redaktion und Copyright dieser Ausgabe: Hans J. Wulff. (http://www.rrz.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0055_03.html [Letzte Änderung: 11. Oktober 2009]).

FFK 10. Dokumentationsband des 10. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Ruhr-Universität-Bochum, Oktober 1997. Hrsg. v. Lothar Rhode. Bochum: Institut für Film- und Fernsehwissenschaft 1998. — Nicht erschienen.

FFK 11. Dokumentation des 11. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Christian-Albrechts-Universität Kiel, Oktober 1998. Hrsg. v. Hans Krah, Eckhard Pabst u. Wolfgang Struck. Hamburg: Kova? 1999, 290 S. (Schriften zur Kulturwissenschaft. 29.).

FFK 12. Dokumentation des 12. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums am Billy-Wilder-Institut, Bonn, September 1999. Hrsg. v. Lothar Rhode. Bonn: Billy-Wilder-Institut 1999. — Nicht erschienen.

Medienbilder. Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Georg-August-Universität Göttingen, Oktober 2000. Hrsg. v. Jörg Türschmann u. Annette Paatz. Hamburg: Kovacs 2001, 299 S. (Schriften zur Medienwissenschaft. 2.).

14. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Braunschweig '01. Hrsg. v. Michael Flintrop u. Heiko Niemetz. — Nicht erschienen.

Mediale Wirklichkeiten. Dokumentation des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Universität Paderborn, März 2002. Hrsg. v. Andrea Nolte. Marburg: Schüren 2003, 172 S.

Medien/Interferenzen. Dokumentation des 16. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Philipps-Universität Marburg, März 2003. Hrsg. v. Burhard Röwekamp, Astrid Pohl, Matthias Steinle u. Mathias Wierth-Heining. Marburg: Schüren 2003, 154 S.

Mediale Spielräume. Dokumentation des 17. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Universität Hamburg 2004. Hrsg. v. Thomas Barth, Christian Betzer, Jens Eder u. Katinka Narjes. Marburg: Schüren 2005, 190 S.

Mediale Ansichten. Dokumentation des 18. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Universität Mannheim 2005. Hrsg. v. Nicole Kallwies u. Mariella Schütz. Marburg: Schüren 2006, 190 S.

Medien – Zeit – Zeichen. Dokumentation des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2006. Hrsg. v. Chistian Hißnauer u. Andreas Jahn-Sudmann. Marburg: Schüren 2006, 261 S.

Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, 2007. Hrsg. v. Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don Cecil Lorey u. Andrea Nolte. Marburg: Schüren 2007, 299 S.

Die Medien und das Neue. Hrsg. v. Daniela Wentz u. André Wendler. Marburg: Schüren 2009, 224 S. (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium (FFK) 21.).

Medien – Texte – Kontexte. Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums/Universität Passau 2009. Hrsg. v. Stephanie Großmann u. Peter Klimczak. Marburg: Schüren 2010 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium (FFK) 22.).

Die Beiträge

A

Adachi-Rabe, Kayo: Die Ästhetik des *hors-champ* im Stummfilm und ihre Kontinuität im zeitgenössischen Film (16/7–14).

Adachi-Rabe, Kayo: Intermedialität: Kazuo Miyagawas Kameraarbeit und Junichiro Tanizakis Essay *Lob des Schattens* (17/17–24).

Adachi-Rabe, Kayo: Die »Seltsame Schleife« der Kamerabewegung. Ein Aspekt zur Repräsentation des Paradoxen im Film (18/89–96).

Adachi-Rabe, Kayo: Das Paradox im Zeitkristall (20/279–285).

Albers, Margret: Unsterbliche Grenzgänger: Vampire (7/131–135).

Altrogge, Michael: Wohin mit all' den Zeichen oder: Was hat Madonna mit dem Papst und Pepsi-Cola zu tun? (2/221–234).

Ansén, Vera: Deutsch-FILM-land. Sinn und Aufgabe nationaler Filmwissenschaft (11/280–290).

B

Bacu, Beatrice/Klimczak, Peter: J.A.G. – Im Auftrag der Ehre. Serielle Strukturen, ihre Funktion und das Pentagon (20/103–110).

Barth, Thomas/Alton-Scheidl, Roland: Moral Matrix Cyberspace. Vom quartären Medium zu einer neuen Medienethik (17/127–136).

Baumann, Cordia: Die gute/böse RAF – Darstellungstendenzen der RAF im Spielfilm (22/159–172).

Becher, Uta: Video – ein ›Neues Medium‹ erobert seinen gesellschaftlichen Raum (3/258–262).

Becker, Andreas: »… eine die Einbildungskraft empörende Vorstellung«. Von Edweard Muybridges Zeitkonzeption zu Tim Macmillans Time-Slice-Studien (16/15–25).

Becker, Andreas: Von der zweiten zur anderen Kultur. Ein Motiv in Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz (17/177–186).

Becker, Andreas R.: Netzereignis – Ereignisnetz. Zur Frage medialer Ereignisse im Internet (20/94–102).

Behring, Heiner/Greffrath, Bettina: Gesellschaftsbilder der zweiten Nachkriegszeit: Analyse deutscher Spielfilme 1945 bis 1949 (2/325–334).

Beller, Hans: Spiel mit kognitiven Clues (1/115–123).

Bergermann, Ulrike: Co-Branding: Genre- und Globalisierungsfragen an Nikes Clip ›Freestyle‹ (15/157–160).

Berlin, Ursula: Die Mittel der Komik in Doris Dörries Film *Männer* (7/86–92).

Betz, Michael: Willkommen im Dschungel: Versuch der semiotischen Beschreibung eines Videoclips (2/235–248).

Beutelschmidt, Thomas: In der entwickelten sozialistischen Gesellschaft gibt es einige Fragen, die noch nicht ausdiskutiert sind …: Neue Kommunikationstechnologien in der DDR: Ein Bericht über eine »sozialistische Medienlandschaft« (1/158–165).

Beuthan, Ralf: Überlegungen zur Intermedialität bei Godard (9/196–212).

Beuthan, Ralf: Ein postmoderner Kosmos aus Geschichten, Reden und Bildern. Überlegungen zu *The Draughtman's Contract* (11/88–101).

Bischoff, Johann: Kultur und Bildung im Fernsehen: Ästhetische und inhaltliche Erscheinungsformen. Vorschläge zur Revision (1/147–153)

Bischoff, Johann: Dramaturgischer Aufbau von Bildungssendungen im Fernsehen am Beispiel von Produktionen zur Bildenden Kunst (2/145–152).

Bischoff, Johann: Bildende Kunst im Deutschen Fernsehen (3/124–128).

Blaney, Martin: The relationship between the film industry and television in the Federal Republic of Germany from 1950 to 1985 as illustrated by *Das Boot* (1/165–170).

Blaney, Martin J.: Vorgeschichte des Film/Fernseh-Abkommens 1960–1974 (2/373–382).

Bläske, Stefan: »Liveness«. Theater, Oper, Kirche, Kino und Fernsehen zwischen Medialität und Konventionalität (21/67–80).

Bleicher, Joan: Fernsehnachbarn, Kochstunden und Showstars im Zauberspiegel. Grundzüge des Fernsehprogramms der fünfziger Jahre (3/114–118).

Blüher, Dominique: Le cinéma dans le cinéma: Zu Formen filmischer Selbstreflexion (3/101–107).

Bock, Andreas: Nachsynchronisation, nonverbale Kommunikation und Béla Balázs: Vorüberlegungen für die Analyse (6/75–80).

Bock, Annekatrin: *CSI – Crime Scene Investigation.* Eine Kriminalserie im Diskurs (19/116–124).

Bock, Annekatrin: »If you figure it out … « – Erfolg von TV-Kriminalserien am Beispiel *CSI – Crime Scene Investigation* (20/111–117).

Bohnenkamp, Björn: Telefone, mobile Telefone, Handys. Beobachtungen eines Medienumbruchs in Filmen (17/145–152).

Bohnenkamp, Björn: Epidemisches Erzählen. Lars von Triers *Epidemic* als Reflexion filmischen Erzählens (18/179–186).

Bohnenkamp, Björn: Generational Studies und ihre filmwissenschaftlichen Perspektiven. Eine Lektüre von Douglas Sirks *Imitation of Life* (19/219–225).

Brandi, Bettina/Bischoff, Johann: Vom Campusfernsehen zum Offenen Kanal Merseburg Querfurt. Ein Projekt der Fachhochschule Merseburg, Fachbereich Sozialwesen (9/303–316).

Bräuer, Philipp: Zur Naturbehandlung in den Abenteuerfilmen *Aguirre, der Zorn Gottes* und *Fitzcarraldo* von Werner Herzog (11/126–138).

Braun, Peter: Die Verunsicherung durch das Fremde: Fotografische und filmische Bilder in dem Dokumentarfilm *Gossliwil* (3/195–199).

Briff, Olaf/Schulte, Thomas: Der Computer in den Geisteswissenschaften: Das Internet als Kommunikations- und Informationsmedium für Filmhistoriker (9/317–327).

Brill, Olaf: Traditionelle Filmgeschichtsschreibung versus New Film History. Warum die Filmgeschichte umgeschrieben werden muß (9/9–23).

Broda-Kaschube, Beatrix: Zusammenhänge von Arbeitsbelastung und Fernsehkonsum (3/159–164).

Brunner, Markus: Vom Veralten eines gesellschaftskritischen Konzepts. Zur Ideologiekritik von Marx und Adorno und ihrem Potential für eine aktuelle Medien- und Kulturwissenschaft (22/274–284).

Bruns, Inga/Langhoff, Thomas: Ein halb Zukunft: Die Geschwindigkeit der Bilder (2/383–396).

Brzoska, Oliver: Abschied von der Subjektivität. Unstimmigkeiten in Edward Branigans Theorie der Point-of-view-shots (11/7–20).

Brysch, Klemens/Bullerjahn, Claudia/Haug, Tanja: Musik im japanischen Zeichentrickfilm am Beispiel *Akira* (11/166–174).

Bullerjahnn, Claudia: Von der Zigarrenarbeiterin zur Bankräuberin: Überlegungen zu filmischen Umsetzungen der Tabakfabrikszene in der Oper »Carmen« (2/167–176).

Bullerjahn, Claudia/Bode, Anette/Mennecke, Michaela: The Sound of Fashion. Rockmusik, Zeitgeist und Jugendlichkeit in Fernsehwerbeclips (6/81–88).

Bullerjahn, Claudia/Krischke-Ramaswamy, Mohini/Mädler, Christian: Vom Wunderkind zum wunderlichen Künstler. Imagekonstruktion im Spannungsfeld von ästhetischem Objekt, Fan und Star am Beispiel Michael Jackson (13/175–196).

Burg, Michael: ›Costumes, Sheep and Country Houses‹. Der britische Heritage Film der achtziger und neunziger Jahre und sein Bild (22/203–214).

C

Casanova, Daniela: Literaturverfilmung: Die Mär vom Abklatsch. Eine Verteidigung am Beispiel von Ian Softleys Henry James Verfilmung [!] *The Wings of the Dove* (15/98–106).

Casanova, Daniela: Perlen der Paranoia. *The Manchurian Candidate* (17/35–42).

Corell, Catrin: Kompositorische und wirkungsästhetische Spannungsverhältnisse in *La Vita è bella* von Roberto Benigni (15/81–92).

Corell, Catrin: Holocaustfilme an der Schwelle zum 21. Jahrhundert – neue Wege des Umgangs mit der Vergangenheit (15/121–131).

Christolova, Lena: Biomorphismus und früher Film (22/285–297).

Czekaj, Sonja: *Anschauliches* Nachdenken: mediale Selbstreflexion in Essayfilmen als sinnlich-konkrete Verfahren (22/373–391).

D

Daum, Christine: Die Trägheit von Bildern und Tönen. Zeit als Anschauungs- und Anhörungsform in den Filmen Chantal Akermans (7/67–85).

Day, Uwe: Mythos ex machina. ›Silberpfeile‹ als massenkulturelle Ikonen einer NS-Modernisierung (13/219–232).

Decker, Christof: Zum Verhältnis von Filmtheorie und Dokumentarfilm (6/4–9).

Deeken, Annette: Privater Dokumentarismus, die Schattenseite der Bildindustrie (16/26–37).

Deifel, Valerie: Die Leerstelle in Film und Wahrnehmung (21/195–208).

Demny, Oliver/Neubacher, Stefan: SchwarzSehen (16/38–50).

Dickmann, Petra: Kann man der Zeit ein Schnippchen schlagen? Überlegungen zu Musik und Film (8/167–177).

Distelmeyer, Jan: Vom ›auteur‹ zum Kulturprodukt. Entwurf einer kontextorientierten Werkgeschichtsschreibung (15/86–97).

Döben, Dieter: Musik und Information: Zur Verwendung und Funktion von Musik in Fernsehsendungen mit politischer Aussage (3/206–211).

Dohle, Marco/Hartmann, Tilo: »Wer schaut sich das wohl ernsthaft an?« Relevanz und Auswirkungen von Publikumsvorstellungen während der Medienrezeption (19/166–172).

Doktor, Thomas: Parzifal in Vietnam (9/141–160).

Doktor, Thomas/Spies, Carla: Text – Bild – Skandal. Wie den blutenden Rainald Goetz betrachten? (10/*).

Doll, Martin: Die Adresse des Fake. Über das Wahre im Falschen (17/153–160).

E

Ebbrecht, Thomas: Sekundäre Erinnerungsbilder. Visuelle Stereotypenbildung in Filmen über Holocaust und Nationalsozialismus seit den 1990er Jahren (19/37–44).

Ebbrecht, Tobias: Filmen im Zwischenraum – Die dokumentarische Methode von Romuald Karmakar (20/271–278).

Eckardt, Michael: Der deutsche Filmexport nach Südafrika in den Jahren 1925 bis 1935. Ein wirtschaftshistorischer Beitrag zur Filmgeschichte (19/12–19).

Eckardt, Michael: Filmland Südafrika vs. Kino in Südafrika: Vom Ende der nationalen Produktionsgeschichtsschreibung zum Anfang einer transnationalen Rezeptionshistorie (20/28–35).

Elling, Elmar: Das Motiv »Trick« im Spielfilm (1/60–66).

Elzer, Bernd: »Manliness is not all swagger and swearing«: Nicht-hegemoniale Männlichkeiten im Hollywood-Kino der 1950er Jahre (20/205–212).

Erlinger, Hans Dieter: Erzählen im Fernsehen für Kinder. *Janna:* eine neue Produktion des WDR (3/129–135).

Esders, Karin: Filmraum und sexuelle Differenz im »primitiven Film«: Anfänge des filmischen Erzählens (6/120–123).

Esders, Karin: Vom Vaudeville zum Nickelodeon. Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen des frühen amerikanischen Films (7/44–55).

Etold, Jörn: Guy Debords allegorisches Kino (17/24–34).

F

Fahle, Oliver: Bewegliche Einbalsamierung. Das Photogénie und die Poetik des französischen Films (13/17–26).

Felix, Jürgen: »Love is everything« – Über das öffentliche und private Leben in Woody Allens »funny movies« (1/97–104).

Figge, Maja: Tanzen zum Soundtrack der Demokratisierung. Zum Verhältnis von Männlichkeit, Weißsein und Deutschsein in Alle lieben Peter (BRD 1959, R: Erich Engel)

Fischer, Hans Ulrich: Dokumentarischer Film und politische Bildungsarbeit (3/172–175).

Flintrop, Michael: Aggression und Gewaltdarstellung im amerikanischen Film nach 1945. Dargestellt an *Die Hard* (7/203–210).

Flintrop, Michael: Der amerikanische Polizeifilm (8/60–74).

Flintrop, Michael: *French Connection:* Film und literarische Vorlage (9/126–140).

Flintrop, Michael: Im Dschungel von Chinatown: Aufarbeitung des Vietnam-Traumas im Polizeifilm *Year of the Dragon* (Michael Cimino, USA 1985) (11/115–125).

Flintrop, Michael: Eine Entscheidung des Gewissens: Ist Edward Dmytryk ein ›auteur‹? (13/53–64).

Frahm, Laura: Raumkonfigurationen in Videoclips. Eine Analyse von Fallbeispielen der 90er Jahre (17/137–144).

Frahm, Laura: Relativistische und relationale Körperräume. Beobachtungen zur Veränderung von Raum und Körper in der Medienkunst (18/105–112).

Franz, Katja: Mailing-Listen-Kommunikation als kommunikative Aneignung von Fernsehserien (16/51–61).

Frisch, Simon: Die Kultur der Cinéphilie. Wegbereiter der Nouvelle Vague (16/62–72).

Frisch, Simon: Die Nouvelle Vague als filmhistorische Zäsur (17/9–16).

Frisch, Simon: »Politique des auteurs«: der subjektive Faktor in Film und Filmkritik (20/158–165).

Frisch, Simon: Motivorientierte Perspektiven in der Filmgeschichte (22/298–314).

Fritsch, Daniel: Zwischen Bewegung und Fixierung. Im frühen Kino (19/151–158).

Fuhrmann, Wolfgang: Überlegungen für eine »mögliche« Geschichte des ethnographischen Films in Deutschland (19/20–26).

Fürst, Michael: Monströse Begegnungen. Zur Medienreflexivität im Horrorfilm (20/255–262).

G

Gaafar, Rania: Zeitbilder in melancholischen Zwischenräumen: Identitäten der Erinnerung in den Filmen Atom Egoyans (20/263–270).

Gass, Lars Henrik: Körperdispositive: Für eine Epistemologie des Sichtbaren und der Aussagen (6/10–17).

Geimer, Alexander/Lepa, Steffen: Rekonstruktion individueller Lesarten eines postmodernen Films zur Todesthematik mittels der Analyse schriftlicher Film-Nacherzählungen (19/173–179).

Gersberg, Nadine/Scharf, Wilfried: Eberhard Fechners Methode als filmischer Chronist deutscher Geschichte des 20. Jahrhunderts (13/235–246).

Glasenapp, Jörn: Zweifel und Phantasie im Netz: *The Matrix* (13/93–106).

Götsch, Dietmar: Die Verdächtigkeit der Alltagsnormalität. Überlegungen zu den Filmen *Pensionat Oskar* und *American Beauty* (13/107–120).

Götsch, Dietmar: Schimmer des Vergangenen. Überlegungen zu Thomas Vinterbergs Film Festen (15/19–26).

Göttel, Dennis: Blue Screen. Spuren des kinematografischen Dispositivs in Kerry Conrans Sky Captain and the World of Tomorrow und Derek Jarmans Blue (21/129–138).

Göttsche, Frauke: Der »Trümmerfilm« als Scherbenhaufen von Religion und Mythos (11/76–87).

Gotto, Elisabeth: Men's Studies und Filmwissenschaft. Positionen und Perspektiven (15/37–47).

Gotto, Lisa: Wo wird der andere zum Selbst? Ort und Verortung hybrider Identität in Neil Jordans *The Crying Game* (16/73–83).

Gotto, Lisa: Traum und Trauma in Schwarz-Weiß. Zur strukturellen Ambivalenz ethnischer Repräsentationen bei Oscar Michaux (17/169–176).

Gotto, Lisa: Stil Leben. Körperaffekt und Medienperformanz bei John Cassavetes (18/137–144).

Gotto, Lisa: Schwarz-Weiß-Malerei. Zu Douglas Sirks Farbdramaturgie in *Imitation of Life* (1959) (19/233–240).

Gotto, Lisa: *Right here, Right now.* Evolution und Animation im Videoclip (20/247–254).

Gotto, Lisa: Kontaktieren Zur medialen Begegnungszone von Visualität und Taktilität (21/17–28).

Gotto, Lisa: Vervielfältigen. Zum Pluralitätsprinzip des Videoclips (22/461–473).

Greffrath, Bettina/Behring, Heiner: Analyse der deutschen Spielfilme der Interimszeit. Schlüssel zur Dynamik der deutschen Nachkriegsgesellschaft? (1/170–176).

Gropper, Alexander: Evangelikale und Medien in Brasilien. Der Fernsehsender *Rede Record* zwischen Proselytismus und Kommerz (22/56–68).

Gülker, Carsten: »Lies mal wieder – weil's Spaß macht!« Büchersendungen bei RTL plus und Sat1 (3/136–140).

Gwozdz, Andrzej: Vorbereitende Bemerkungen zur multimedialen Filmtheorie: Der Kinofilm im Medium Video (1/129–134).

H

Haible, Evelin: Die Lust an der Unsichtbarkeit und das Bemühen um Kontrolle: Spannungserleben im Film (16/84–93).

Halft, Stefan: Transformation, Hybridisierung und filmspezifische Codierung von Wissen in der Literaturverfilmung *Blueprint* (D 2002/2003) (22/392–412).

Haller, Andrea: »Ein Stück Leben, eine Episode – vielleicht!? – auch aus unserem Dasein!« Kinoprogrammgestaltung und weibliches Publikum im Kaiserreich (20/189–196).

Hamdorf, Wolfgang: Die Metamorphose der Schmetterlinge: Gedanken zum Kompilationsfilm (2/335–346).

Hamdorf, Wolfgang Martin: Madrid – Moskau: Der Spanische Bürgerkrieg im sowjetischen Montage- bzw. Kompilationsfilm (6/124–131).

Hamdorf, Wolfgang Martin: Die Mumien von Salesas. Ihre Transformation im inhaltlichen, formalen und ideologischen Kontext (7/158–169).

Hanke, Andrea: Die Wiederkehr der Blutsauger. Der Vampir in Filmen der 80er und 90er Jahre (7/136–144).

Hanke, Christian: Konstruktion der Differenz: Feministische Filmtheorie der 70er und 80er Jahre (9/161–171).

Harbers, Stefan: »Es ist eine fremde, seltsame Welt«: Die Filmbilder des David Lynch (6/132–139).

Hartmann, Britta: Pudowkins *Desertir* als Beispiel für das Konzept der Asynchronität von Bild und Ton im frühen sowjetischen Tonfilm (3/200–205).

Hartmann, Britta: Anfang, Exposition, Initiation. Überlegungen zu einer rezeptionsorientierten Texttheorie des Filmanfangs (7/12–19).

Hartmann, Doreen: Wenn Elefanten träumen, bewegt sich was. Über neue Möglichkeiten im computeranimierten Film (20/85–93).

Hauck, Andreas: Dialogische Inszenierung und sympraktische Bewußtwerdung (15/107–120).

Haucke, Lutz: Die Träume sozialistischer Massenunterhaltung in der DDR. Die Funktion der TV-Shows *Mit dem Herzen dabei* und *Spiel mit* im Umfeld des 11. Plenums des ZK der SED (1965/66) (3/141–148).

Haucke, Lutz: Europäische Regiegenerationen im Aufbruch. Neue Wellen in Europa in den 60er und 70er Jahren. Überlegungen zu einem Projekt (9/24–46).

Hauser, Stefan: Narrationstechniken des Sportfernsehens. Die Live-Übertragung als multimodale Simultanerzählung (19/249–256).

Hediger, Vinzenz: Die Rhetorik des Trailers. Überlegungen zu Morphologie und Wirkungsästhetik eines amerikanischen Filmwerbemittels (11/175–190).

Heidbrink, Henriette: Filmtherapie?! – Überlegungen zu den therapeutischen Potenzialen des narrativen Films (20/52–59).

Heinen, Manfred: Sound & Vision: Werke Neuer Musik in *The Shining* (Stanley Kubrick, USA 1980) (1/50–55).

Heldt, Guido: Suggestivität des Einfachen – zur musikalischen Konzeption von *C'Era una Volta di West* (1/55–60).

Heldt, Guido: »… breaking the sequence down by beat«: Michael Nymans Musik zu den Filmen von Peter Greenaway (2/177–188).

Heldt, Guido: »… trombones blowing raspberries«: Zur Instrumentation in den Filmmusiken Ennio Morricones (3/212–224).

Helker, Renate: Schauspieler im deutschen Stummfilm: Betrachtungen zur Theorie und Technik der Darstellung des menschlichen Körpers (2/119–130).

Heller, Franziska: Zeit und Zeit-Bilder in den Filmen von Alain Resnais. Erzählerisches »pas compris« und die Koexistenz sinnlicher Möglichkeiten (18/145–154).

Heller, Franziska: Am Anfang des Bilderflusses. Expositionen in fluider Bewegung bei Farocki, Kubrick und Wilder (19/203–211).

Heller, Franziska: Instabile Relationen: Alfred Hitchcock vs. Peter Greenaway? Nachfragen zu bildlichen Narrationsstrategien (20/11–18).

Heller, Franziska: Etwas wird sichtbar. Filmwissenschaftliche Überlegungen zum audiovisuellen Erbgut im Digital Turn (22/315–325).

Henkenborg, Anja: »Auf dem Drahtseil zu laufen ist leben. Der Rest ist warten.«: Zur narrativen Struktur des Filmmusicals *All That Jazz* (1/89–97).

Hepp, Andreas: Stefan Raab, Regina Zindler und Maschendrahtzaun. Die kulturelle Produktion und Konstitution von populären Medienevents (13/159–174).

Herwig, Jana: Illusion, Simulation, Virtualität. Zur Modalität der medialen Wirklichkeiten von Kino, Fernsehen, World Wide Web (15/68–75).

Heuner, Ulf: Verkehrt-panoptische und streifende Blicke. Subjekt- und Objektinszenierungen in Fernsehshows mit runden Zuschauerformationen (16/94–103).

Hick, Ulrike: Die Rolle des Panoramas in der Vorgeschichte des Films (3/65–72).

Hippel, Klemens: Parasoziale Interaktion und Spieltheorie – Versuch einer Kombination (3/48–54).

Hippel, Klemens: Mozart statt Wagner: Bemerkungen zur Musik im Film (6/89–92).

Hißnauer, Christian: »Unten war elf. Oben war die ganze Welt«. Die Rethematisierung des Grubenunglücks von Lengede im Dokumentarspiel und als Gesprächsfilm (19/45–53).

Hißnauer, Christian: Hamburger Schule – Klaus Wildenhahn – Eberhard Fechner. Fernsehdokumentarismus der zweiten Generation (20/118–126).

Hißnauer, Christian: Die politische Ästhetik der RAF: Helden-Rhetorik und Endkampf-Mythos in der film- und fernsehspezifischen Erinnerung an den »Deutschen Herbst« (22/173–191).

Hoff, Peter: Versuch über die wechselseitige Durchdringung von Fernsehprogramm und Wirklichkeit. Die »deutsche Wiedervereinigung« als Medienspektakel und Politikritual (3/149–154).

Hoffmann, Katja: Unschärfe. Zur Polyvalenz eines ikonografischen Prinzips (20/286–293).

Höglinger, Sebastian: Schon immer im falschen Film? Literarische Utopien und das ›Neue‹ im alten Medium Schrift (21/111–128).

Horlacher, Stefan: Medialität und Multiplizität der Realität in *Daniel Martin* (18/121–128).

Horn, Sabine: Für die Erziehung der Jugend! NS-Prozesse und mediale Geschichtsvermittlung (19/27–36).

Hornuff, Daniel: Wüstenfestung und Miniaturplanet. Über das Ende der Kulturkritik (22/448–460).

Hornung, Steffen: Subjektive Erzählperspektive im Spielfilm. Über die Möglichkeiten und Grenzen, filmisches Erzählen an der Erlebensperspektive einer Figur zu orientieren (22/112–126).

Horstmeyer, Sandra: Inhalt und Dramaturgie von Boulevard-Magazinen. Oder: Auf den Spuren moderner Storyteller (13/261–274).

Huemer, Angela: Geiseldrama von Gladbeck, Bremen und Köln: Makabres Dokument und Medienereignis (3/189–194).

I

Ibertsberger, Sabine: Dogma-Regisseure: »Autodidaktische Katholiken mit kommunistischer Motivation« (18/35–40).

Idensen, Heiko: See me – send me – transfer me … Display/Interaktion/Recherche: Film und Video im Internet (8/202–216).

J

Jahn-Sudmann, Andreas: Zwischen Avantgarde und Mainstream. Zur Unabhängigkeit des gegenwärtigen amerikanischen Independent-Kinos (18/9–16).

Jahn-Sudmann, Andreas: How German Is It? – Die TV-Serie *Ein Herz und eine Seele* aus transnationaler Perspektive. (22/413–422)

Janssens, Ida: Can *noise* be positive? (7/37–43).

Jöckel, Sven: The Eye of Sauron. Das postmoderne Event-Movie (17/87–96).

Jongmann, Georg: Deleuze geht aufs Ganze. Kritische Betrachtung des Bild-Begriffs in der Kinotheorie von Gilles Deleuze (8/7–18).

Juhnke, Karl: Filmwissenschaft und/oder/als Motivforschung (13/65–78).

Juhnke, Karl: Vom Volks- zum Leidensgenossen: Formen der Viktimisierung in *Nacht fiel über Gotenhafen* (15/132–143).

K

Kabatek, Wolfgang: Erinnerungsbausteine urbaner Lebenswelt (11/268–279).

Kaeseler, Claas: »Man hat nur Nachteile, wenn man ein Mädchen ist.« Die Darstellung von Geschlecht in der Hörspielreihe TKKG (19/219–225).

Kalkofen, Hermann: Die wissenschaftlichen Filme – Ein taxonomisches Problem (9/222–238).

Kall, Jens von der/Sjut, Bjoern: Werbung in Computer- und Videospielen. Perspektiven für eine empirische Annäherung (17/97–106).

Kallweit, Petra: »I wanna shoot people!« Eine Waffe setzt Zeichen. Anmerkungen zu Kathryn Bigelows *Blue Steel* (11/102–114).

Kallwies, Nicole: Chancen polyvalenter Filmkomödien. Eine kontrastive Analyse von *Les fabuleux destin d'Amélie Poulain* und *Tanguy* (17/43–50).

Kallwies, Nicole: Plädoyer für eine pragmatische Annäherung an die Filmkomödie (18/27–34).

Kallwies, Nicole: Diskretion statt Provokation. El nuevo realismo de Icíar Bollaín Fernado León de Aranoa (19/62–69).

Kappelhoff, Hermann: Wie sich dem Medienbastler beim Erzählen die alten Geschichten unter der Hand verändern: Funktionsbindungen räumlicher Darstellungsformen in *Die wunderbare Lüge der Nina Petrowny* (2/95–108).

Kasten, Jürgen: Stil-, produktions- und rezeptionsgeschichtliche Anmerkungen zum expressionistischen Film (2/279–292).

Kienast, Welf: Virtual Virtuality oder Wie der Film dem Internet »sköne Oke« macht (11/223–233).

Kirsch, Thomas: Staat und Filmindustrie in Argentinien (3/252–257).

Kirste, Katja: Amnesie im Film. Die Erzählung vom verlorenen und (wieder)gefundenen Gedächtnis (10/*).

Kirsten, Guido: Die Geburt der Dispositivtheorie aus dem Geiste der Ideologiekritik (20/150–157).

Kirsten, Guido: Filmischer Realismus als narrative Form (21/209–224).

Kirsten, Guido: »It's evolution theory, baby«. Vorüberlegungen zu einer evolutionstheoretischen Filmhistoriographie (22/326–339).

Klein, Thomas: Sterben in Serie. Die HBO-Produktion *Six Feet Under* (19/108–115).

Klimczak, Peter: Minimale Abweichung – maximale Angleichung. Bedeutungskonstituierung in den *Planet-der-Affen*-Texten (19/241–248).

Klindworth, Gisela: Telenovelas in Mexiko (3/248–251).

Kloock, Daniela: Selbstvergewisserung und Derealisierung – Thesen im Kontext von Medien-, Film- und Bildtheorien (16/104–110).

Kloppenburg, Julia: Moral Panic in den *Tagesthemen*? Zur Repräsentation der RAF 2007 (22/192–202).

Knabel, Klaudia: Ein Mythos im Prozeß. Von der Heiligen zur Superwoman: Jeanne d'Arc im Film (13/143–156).

Köhler, Kristina: Zwischen Bewegung und Stillstand: Tanz als ›Testbild‹ bewegter Bilder (20/135–142).

Kopitzke, Oliver: Kommunikative Funktionen der Programm-Promotion im Fernsehen (7/211–219).

Krah, Hans: Zukünftige Welten und globale Katastrophen. Zur Genrekonstituierung von »Endzeitfilmen« (9/92–112).

Krah, Hans: Unterleibsgeschichten. Schwangerschaft und Endzeitfilm am Beispiel von *The Ultimate Warrior* (USA 1975, Robert Clouse) (11/191–211).

Krah, Hans/Struck, Wolfgang: Gebrochene Helden – gebrochene Traditionen – gebrochene Mythen (10/*).

Kreisz, Nathalie: Jutta Brückner. »Autobiography is a desire, not an accomplishment« (8/75–86).

Kriest, Ulrich: »Verhandlungen … mit Neuenfels« (6/18–29).

Kriest, Ulrich: »Ihr baut mir keine Scheiße hier, ist das klar?« Einige Überlegungen zur aktuellen Repräsentation von Jugendkultur(en) in Film, Fernsehen, Forschung und Presse (7/179–193).

Kuhnen, Benedikt: »Attention fragile!« Eine austauschtheoretische Analyse der gescheiterten Liebesbeziehungen im Film *Nos enfants chéris* (F 2003) (22/69–86).

Kügelgen, Henning von: Film meets Titels: Zur Funktion und Bedeutung von Filmnamen (1/46–50).

L

Lähn, Peter: Architektur im Stummfilm (3/78–82).

Landwehr, Ingo: »… als Kläranlage gewissermaßen«. Im Schwarzen Kanal der Entsorgung des Fernsehens folgen (21/41–52).

Lantz, Lori: Mediale Weahrnehmungen. Auflebende Frauenstatuen in den Novellen »Venus und Pelz« und »Gradiva« (18/129–136).

Lasarow, Sylke: Der Ansatz einer konsequent pragmatischen Filmtheorie (6/30–37).

Lauenburger, Adina: Wie neu ist das Videobild? Reflexivität und Unschärfe (21/139–150).

Lehmann, Ingo: Die »metakinematographische Ebene« bei Robert Altman. Subversive und selbstreflexive AV-Konstrukte jenseits des »Aktionsbildes« und als Kontrapunkt zu diesem (19/77–84).

Leitner, Birgit: Die Schrift der Autoren/auteurs (20/166–173).

LeMeur, Anna Sarah: Kann die Programmiersprache künstlerische Arbeit ersetzen? (9/328–334).

Lepa, Steffen/Geimer, Alexander: Jenseits des Films – Postmortem-Kino als Sinnagentur für jugendliche Häretiker? (20/36–43).

Lie, Sulgi: Politisches Körperkino: *Rosetta* (19/93–99).

Liebe, Michael: Bedeutung und Interaktion im und mit Computerspiel. Ein Modell zur Beschreibung der Handlungsaktualisierung in Computerspielen (20/60–67).

Liebnitz, Martina: Serienrezeption und gesellschaftliche Konsensbildung am Beispiel der DDR-Rezipienten von *Lindenstrasse* (3/155–158).

Loiperdinger, Martin: Der Cinématographe Lumière in Stuttgart 1896 – technische Neuheit oder neues Medium? (3/73–77).

Loist, Skadi: Queer Cinema. Der Versuch einer umfassenden Begriffsbestimmung (18/17–26).

Lowry, Stephen: Die Umleitung der Wünsche im Film: Annäherung an die ideologische Funktionsweise des Spielfilms im Nationalsozialismus (2/293–302).

Lowry, Stephen: Filmstars. Theoretische Fragen für die Imageanalyse (7/170–178).

Lowry, Stephen: Filmgeschichte als Sozialgeschichte (8/87–98).

M

Maas, Georg: King Kongs musikalischer Kammerdiener: Max Steiners Musik zu *King Kong* (1933) im Blickwinkel der Kritik Hanns Eislers (2/153–166).

Maas, Georg: Kein Platz für musikalische Revolutionen: Über Musik in der TV-Serie *Dallas* (3/225–232).

Maciuszek, Dennis: Erzählstrukturen im Filmgenre *Coming of Age* (22/215–228).

Marsiske, Hans-Arthur: *Amadeus* und Mozart: Geschichtsschreibung im Gewand eines Spielfilms (2/303–314).

Martin, Silke: Die Sichtbarkeit des Tons im Film – Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren (20/127–134).

Martin, Silke: Die Manipulation und Differenz von Bild und Ton im *cinéma vérité – Chronique d'un été* (*Chronik eines Sommers*, 1961) (22/21–31).

Mehring, Klaus: Wechselwirkungen zwischen traditioneller Volkskultur und Massenmedien in Brasilien. Das Beispiel der Literatura de Cordel (3/245–247).

Menge, Johannes: Videoclips: Ein Klassifikationsmodell (2/189–200).

Michel, Chantal Cathérine: *Zingendik* zum Ruhm: Das Jiddische Kino zwischen Identitätsbewahrung und Assimilation (18/49–56).

Mikos, Lothar: Kontaktstreifen: Über den Zusammenhang von Rezeptionsverhalten und Erzählstrukturen bei Fernsehserien (1/153–158).

Mikos, Lothar: Aktive Zuschauer: Zuschauer als Ereignisproduzenten im Medium Fernsehen (2/397–406).

Mikos, Lothar: Zur Rekonstruktion der sozialen Realität. Probleme und Perspektiven qualitativer Analyse narrativer Genres am Beispiel Fernsehserien (3/26–34).

Mikos, Lothar: Zur Konstitution von Fankulturen. Anmerkungen zum ethnophatischen Aspekt populärer Kultur (6/38–44).

Mikos, Lothar: Szenisches Verstehen als Rezeptionsaktivität (7/31–36).

Mikos, Lothar: Der »Viewing Contract«. Genre, Konventionen und Aktivitäten der Zuschauer (8/19–32).

Miksche, Jost: Digitale Technik. Die Demokratisierung der populären Musik? (21/269–280).

Milew, Rossen: Neue Medien und nationale Identität in Europa: Bulgarische Erfahrungen (2/363–372).

Missomelius, Petra: Zwischen Begehren und Entsinnlichung – zur Ästhetik digitaler Medien (16/111–119).

Missomelius, Petra: Narrative Erzählräume digitaler Medien (19/133–138).

Moltke, Johannes von: »Patterns Don't Pay« – ? Genre im Neuen Deutschen Film (7/123–130).

Moltke, Johannes von: Die Diva oder Körper von Gewicht (8/217–226).

Müller, Alexander: Zu einer narrativen Ökonomie der Lust im Wahrnehmungssystem Kino (7/28–30).

Müller, Eggo: »Filmische Schreibweise«: Probleme eines medienwissenschaftlichen Topos' (1/82–89)

Müller, Eggo: Das Fernsehen als »sozio-technisches System«: Perspektiven einer techniksoziologischen Mediengeschichtsschreibung (2/347–362).

Müller, Eggo: Programmverbindungen: Gebrauchsanweisungen des Fernsehens im Fernsehen (3/119–123).

Müller, Eggo: Spiel ›mit ohne‹ Grenzen. Zu einem Gattungskonflikt der Fernsehshow (8/129–137).

Müller, Eggo: »Genre« als produktive Matrix. Überlegungen zur Methodik historischer Genreanalyse (9/116–122).

Müller, Jan Philip: Ist der Tonfilm ein Monster? Antonin Artaud und die Unmöglichkeit des sprechenden Films (21/97–110).

Müller, Robert: Paint it Black: John Alton – Director of Photography (2/77–94).

Mundhenke, Florian: Identitäten, Analogien, Begegnungen – Systeme des Zufalls in den neueren Filmen von Claude Lelouch (16/120–130).

Mundhenke, Florian: Wirkungsweisen und Einsatzmöglichkeiten des Zufalls im experimentellen und medienreflexiven Filmschaffen (19/187–194)

N

Neitzel, Britta: Film- und Fernsehwissenschaft – Medienwissenschaft (7/5–11).

Neitzel, Britta: Fußball – gespielt und erzählt. Überlegungen zur Narrativierung von Spielen in der Fernsehübertragung (9/271–288).

Neitzel, Britta: Wenn du nur wirklich willst … Anmerkungen zum Sport-Spielfilm (11/149–165).

Nessel, Sabine: Das Kinematographische als Ereignis (9/186–195).

Nieding, Gerhild: Die Kultivierung spatialer Kognitionen mittels audiovisueller Medien (6/99–103).

Nies, Martin: ›Strawberry Fields‹ – ›Cranberry Sauce‹. Das Spiel mit Zeichen aus der Popkunstwelt in Hendrik Handloegtens Film *Paul Is Dead* (17/67–76).

Nissen, Laila: *Paris, je t'aime.* Konstruktion und Dekonstruktion des Parismythos im zeitgenössischen Film (22/87–100).

Nohr, Rolf N.: Die Karte im Fernsehen: Reflexionen über Mental Maps und polyseme Texte (11/254–267).

Nolte, Andrea: Wirklichkeit auf Abwegen? Zum Verhältnis von Authentizität und Inszenierung im aktuellen dokumentarischen Fernsehen am Beispiel des Formats ›Popstar‹ (15/55–67).

Nolte, Andrea: Vande Mataram – Ehre sei Dir, Mutter. Zum Verhältnis von Heimat und Held im gegenwärtigen Bollywood-Film (19/54–61).

Nolte, Andrea: »If I can make it there…« – New York als kulturelle Folie indischer Identität im populären Hindi-Film (20/229–238).

O

Ohler, Peter/Nieding, Gerhild: Kognitive Ansätze in der Filmpsychologie: Ein Modell der Filmverarbeitung und Kritik an experimentellen Studien zur kindlichen Filmverarbeitung (1/104–115).

Ohler, Peter/Nieding, Gerhild: Der Einfluß filmischer Montageformen auf kindliche Aufmerksamkeitsprozesse: Ansätze zur zeitreihenanalytischen Auswertung (3/55–64).

Ohler, Peter/Rackl, Ulrich: Zum Einfluß der Schnittfrequenz bei Point of View-Shots auf die Informationsverarbeitung von Filmen (2/131–144).

Orth, Dominik: Auf dem *Lost Highway* zum *Mulholland Drive.* Unzuverlässiges Erzählen in Filmen von David Lynch (17/77–86).

Orth, Dominik: Die Möglichkeit von Erzählungen. Narrative Strategien zur Konstruktion möglicher Welten im Film (18/171–178).

P

Pauleit, Winfried: Einzeleinstellungen, Film Stills und »Untitled Film Stills« in der bildenden Kunst (9/289–302).

Pauleit, Winfried: Vertikale Lektüren – oder die Verschränkung von Bildstopp und Bewegungsbild (11/21–31).

Pauleit, Winfried: Filmstandbilder zwischen Theorie- und Kunstanspruch (13/11–16).

Pawlowsky-Flodell, Charlotta: Die psychologische Bedeutung von Medienritualen am Beispiel des Staatsbesuchs (2/407–420).

Penning, Lars: Farbe im klassischen Piratenfilm (1/36–41).

Penning, Lars: Die Farbgestaltung in *Funny Face* (Stanley Donen, USA 1957) (2/65–76).

Perry, Stephen D./Jenzowsky, Stefan/Gartenschlaeger, Jeanne/Hester, Joe Bob/Jablonski, Cynthia King/Yi, Huiuk: Humorvoller Kontext. Die Veränderung der Wahrnehmung von Fernsehwerbung, Produkten und Fernsehprogrammaterial (7/220–235).

Peters, Katrin: Frauen mit ›Lizenz zum Töten‹. Zur filmischen Inszenierung des Geschlechterdiskurses (7/194–202).

Peulings, Birgit/Schnackenberg, Anke: Dokumentarfilm im Fernsehen. Eine Fallstudie zu zwei SWF-Filmreihen (3/185–188).

Pfeiffer, Riccarda: Massenmedien und Individualität. Anmerkungen zur Bildung persönlicher Identität (9/255–270).

Pohlmann, Christiane: Die berufstätige Frau im Unterhaltungsfilm der NS-Zeit. Eine unmögliche Frauenidentität jener Zeit? (9/68–79).

Pohlmann, Christiane: Weibliche Maskeraden in Komödien der NS-Zeit (11/61–75).

Postrach, Margrit: Körpersprachliche Konzepte im deutschen Stummfilmkino (7/56–60).

Puschmann, Silke: Weibliche Lebensentwürfe in den Filmen der französischen Regisseurin Laetitia Masson (13/121–132).

R

Rath, Claus-Dieter: »Ihr Leben bitte!« Autobiographische Momente in Fernsehprogrammen (1/134–142).

Rathgeber, Marlene: Soundtrack of our Lives! Das Mixtape als Medium der Selbstinszenierung (20/213–220).

Rauh, Reinhold: Die Medien und die Filme von Wim Wenders (2/31–40).

Raupach, Tim: »You can't beat the feeling« – Streifzüge durch die Architektonik moderner Warenästhetik (20/181–188).

Raupach, Tim: Zwischen Sein und Sollen: Moderne Massenmedien als Agenturen sozialer Ordnung (22/340–355).

Rehberg, Peter: Vögel, Weiblichkeit und Blicke in Alfred Hitchcocks *The Birds* (7/93–102).

Rhode, Lothar: Gewalt in den Medien fünftausendeins (8/227–240).

Rhode, Lothar: Medienkompetenz – oder vom Durchschauen der Abrißbirne (9/239–254).

Riedel, Christian: Werbung und Computerspiel. *The Sims Online* zwischen Persuasion und Aneignung (17/107–116).

Riedel, Peter: Ant-Repräsentationalismus udn Wunschökonomie. Die Wurzeln des Realismus nach Alexander Kluge (16/131–142).

Riedel, Peter: Manierismus der Angst. Zur Funktion des Ästhetischen in den Filmen Dario Argentos (18/79–88).

Riedel, Peter: Der Zuschauer als Begriffsperson. Über Synthese und Dissoziation im Neoformalismus (19/159–165).

Riemann, Andreas: Die Funktionalisierung der Priesterfigur im *Bayerischen Heimatfilm* (22/229–240).

Riemer, Judith: Die Funktion des Übernatürlichen in Guillermo del Toros *El laberinto del fauno* (22/423–433)

Rocha, Andreza André da: Sex, Samba und Karneval: Die ethnozentrische Darstellung Brasiliens im amerikanischen Mainstream-Kino (22/101–111).

Roepke, Martina: Immer wieder Ärger mit den Bildern. Selbstreflexivität in Harun Farockis *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* (7/153–157).

Roesler, Silke: KatastroGraphien. Zur Verknüpfung von städtischer und menschlicher Katastrophe in Spike Lees 25th Hour (21/53–66).

Roth, Klaus-Peter/Schändlinger, Robert: Kommunale Kinoarbeit und Filmwissenschaft. Der Film zwischen Leinwand und Monitor (6/45–53).

Rother, Rainer: Der ›realistische Stil‹: Zu den letzten Vorkriegsfilmen Jean Renoirs (2/41–52).

Rother, Rainer: Publikum und Apparat. Zur Problematik des Voyeurismus-Konzeptes in der Filmwissenschaft (3/98–100).

Rudolph, Sophie: Ein Spiel von Liebe und Zufall – *Smoking/No Smoking* von Alain Resnais (18/155–162).

Rudolph, Sophie: Kartographien des Imaginären. Zur Wahrnehmungswelt der Filme von Alain Resnais (19/70–76).

S

Samlowski, Wolfgang: Beleuchtung im Film. Gibt es eine Codifizierung? Annäherung an eine Strukturierung (3/108–113).

Sanke, Philipp: Die Stadt im Film – Bericht zu einem DFG-Projekt (3/83–87).

Savelsberg, Sigrid: Kulturelle Homogenisierung durch westliche Medieneinflüsse am Beispiel von Lateinamerika. Ein Überblick über die Diskussion (3/233–236).

Schäffer, Björn: Asta Nielsens *Hamlet:* Gender-Transpostion und Maskerade im Film von Svend Gade (1920) (20/189–196).

Schäffner, Gerhard: Tatort DDR – interkulturelle Wahrnehmung in populären Fernsehsendungen (1/142–147)

Schäffner, Gerhard: Edgar Reitz' *Heimat* als Sozialgeschichte der Neuen Medien (2/315–324).

Schallegger, René: Negotiating Realities – A Brief Introduction to Role-playing games (22/241–255).

Schändlinger, Robert: Dokumentarfilm und Sozialwissenschaften. Der filmdokumentarische Blick als sozialwissenschaftlicher Empirietypus (3/165–171).

Schändlinger, Robert: Dokumentarfilm und Fernsehen (7/145–152).

Schändlinger, Robert: Afrika als Thema der Berichterstattung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der Bundesrepublik. Darstellung und Erörterung eines Workshopkonzepts (8/138–149).

Schank, Paul-Gerhard: Zur musikalisch-metrischen Verortung von Schnitten/Blenden in Musikvideos: Versuch einer statistischen Deskription (2/201–208).

Schick, Thomas: Artefaktdominanz und emotionales Erleben von Spielfilmen – eine Untersuchung am Beispiel von Hans Weingartners *Das weiße Rauschen* (20/44–51).

Schlemmer, Mirjam: Musik als Darsteller. Zur Musik in Alfred Hitchcocks Film *The Man Who Knew Too Much* (13/43–52).

Schlesinger, Martin: Stadt Land Favela. Raumkonzepte des neuen brasilianischen Films (21/165–180).

Schmid, Anne: Massenmedien zwischen ›Kulturindustrie‹ und ›Cultura popular‹. Kulturtheoretische Voraussetzungen der Kommunikationswissenschaft in Lateinamerika (3/237–244).

Schmidt, Jan: Ein Amerikaner in Paris – eine Australierin in Frankreich (2/249–256).

Schmidt, Jan: Von Elvis zu MTV. Videopop und Rockmusik (8/178–189).

Schmidt, Kerstin: Who's That Girl? Zur Phänomenologie von Madonna (6/54–60).

Schmidt, Oliver: Leben in gestörten Welten. Der filmische Raum in David Lynchs *Eraserhead*, *Blue Velvet* und *Lost Highway* (20/19–27).

Schmidt, Oliver: Zwischen Raumzeit und Spielraum. Anmerkungen zu Bachtins Chronotopos als Kategorie filmischer Analyse (22/127–140).

Schmidt, Peggy: Rühren statt Schütteln. Identitätskonzepte und Rollenverhalten bei James Bond und der Clancy-Trilogie (11/139–148).

Schmitt, Anja/Wagenknecht, Andreas: Trend zur Fiktionalisierung? Zum Status von Inszenierungen und Authentisierungen in nicht-fiktionalen Fernsehformaten (18/57–67).

Schmitt-Sasse, Joachim: Froschperspektiven: Gestaltung und Wahrnehmung (1/17–24).

Schmöller, Verena: Die Wirklichkeit als Konstruktion? Strategien und Funktionen von Perspektivierung im zeitgenössischen Spielfilm (22/141–155).

Schneider, Hasko: Filmische Lösungen für die Darstellung verschiedener Wirklichkeitsformen (1/75–82).

Schneider, Michael: Nino Rotas Filmmusik zu *The Godfather – Part II*. Auszüge einer exemplarischen Analyse der musikalischen Themen und ihrer funktionalen Bedeutung für die Musikdramaturgie (7/103–115).

Scholle, Oliver: Spielarten der Theorie. Variationen phototheoretischer Texte in Wilhelm Genazinos ›Auf der Kippe‹ (15/48–54).

Schönemann, Heide: Verschlüsselte historische Porträts im deutschen Stummfilm (7/61–66).

Schönemann, Heide: Frühe Moderne im Film. Stilkritische Überlegungen zu Paul Wegeners 3. Golemfilm (1920) *Der Golem, wie er in die Welt kam* (8/99–107).

Schönemann, Heide: Authentische und metaphorische Orte. Zur Auswahl und Bedeutung von Drehorten im deutschen Stummfilm am Beispiel von Paul Wegener (9/80–91).

Schrape, Niklas: Computerspiele als Träger politischer Bedeutungsangebote (21/241.252).

Schreitmüller, Andreas: Medienspezifik des Titels (1/41–46).

Schröter, Jens: Dilemma des Schweigens. Einige Bemerkungen zu *MTV Unplugged* (8/190–201).

Schröter, Jens: Die Datenflut, das Surfen, der Datenozean. Die nautische Metaphorik um das Internet im Lichte der Populärkulturtheorie John Fiskes (11/234–253).

Schumacher, Olaf: Die Klangfilm G.m.b.H.: Ein Beitrag zu ihrer Geschichte (6/61–67).

Schütz, Mariella: *Moderato Cantabile.* Der »leise Film« als feinsinniger Erfahrungsraum (17/51–58).

Schütz, Mariella: Dauer als erkenntnisfördernde Verwirklichung von Präsenz (18/97–104).

Schütz, Mariella: Radikale Konfrontation – die Spielfilme der Brüder Dardenne (19/85–92).

Schwab, Jan Tilman: Selbstmord im Film – Versuch einer dramaturgischen Typologie (18/41–48).

Schweinitz, Jörg: Stereotypen der populären Filmkultur. Aspekte zur theoretischen Fundierung (3/7–12).

Siebert, Jan: Mediale Interferenzen als Komikeffekt im Zeichentrickfilm (13/27–42).

Sierek, Karl: Einstellungswechsel: Vom kinematographischen zum televisionären Dispositiv (1/123–129).

Sierek, Karl: Die weiße Leinwand (2/421–432).

Sierek, Karl: Der ausgeschlossene Dritte oder Die Dialektik des Blicks (3/88–97).

Sprenger, Florian: Aufmerksamkeit. Passagen der Filmphilosophie in die Phänomenologie (19/195–202).

Sprenger, Florian: (Be-)gründungen und Figurprobleme. Marshall McLuhans Denken über Medien und seine Folgen (21/81–96).

Stange, Heike: Colosseum. Die Geschichte eines Kinos (8/106–116).

Stanjek, Klaus: Studien zur Sprache der mobilen Kamera (1/9–17).

Steiger, Thomas: Filmzensur und Gesellschaft in den Vereinigten Staaten von Amerika (6/68–74).

Steinle, Matthias: Das Archivbild als Palimpsest. Zur Geschichte und Pragmatik von Archivbildern in Film und Fernsehen (17/161–168).

Stewen, Christian: Framing the children. Fantasie, Unschuld und Geschichte als Momente der Konstruktion von Kindheit im US-amerikanischen Spielfilm der Gegenwart (20/239–246).

Stollenwerk, Franz: HDTV – Von der Television zur Telepräsenz (3/263–267).

Stollenwerk, Franz: Das virtuelle TV-Studio (8/150–156).

Storms, Christian: Einige Regeln der Filme Peter Greenaways (2/53–64).

Straush, Alexandra: Künstler und Publikumslieblinge. Deutsche Filmstars der zwanziger Jahre (11/50–60).

Strübel, Michael: Auftrag und Erbe des italienischen Neorealismus (9/47–67).

Sudmann, Andreas: *Julien Donkey-Boy, Tigerland, Trafic* – Was macht das amerikanische Kino mit Dogma 95? (15/7–18).

Jahn-Sudmann, Andreas: Die kulturelle Sphäre der Independent-Games – Terra incognita an den Rändern der Populärkultur? (20/77–84).

T

Thiele, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film: von *Morituri* zu *Schindlers Liste* (13/197–218).

Thon, Jan-Noël: Immersion revisited. Varianten von Immersion im Computerspiel des 21. Jahrhunderts (19/125–132).

Thon, Jan-Noël: Simulation vs. Narration. Zur Darstellung fiktionaler Welten in neueren Computerspielen (20/68–76).

Thußbas, Thußbas: Die Entwicklung temporaler und kausaler Kognitionen beim Kind: Eine experimentelle Untersuchung zur Verarbeitung von Filmnarration (6/104–112).

Titze, Christian: Antihelden im New Hollywood Cinema (9/113–126).

Traber, Bodo: Dramaturgische Funktionen monochromer Farbgebung im Stummfilm (1/30–36).

Trenka, Susie: Spike Lee und das Musical oder Das Ende des Entertainer-Syndroms (22/256–273).

Triebe, Claudia: Unentwegt bewegt – im ›Cabinet‹ des Peter Jackson. Emotionalisierung durch filmische Kompositionen fiktionaler Welten (22/32–42).

Tröhler, Margrit: Hierarchien und Figurenkonstellationen (7/20–27).

Türschmann, Jörg: Zum Stellenwert der Tonkomponente »Geräusch« in neuerer französischer Filmtheorie (6/93–98).

Türschmann, Jörg: Verfremdung international. *Die Dreigroschenoper* und *L'Opéra de Quat'Sous* von G.W. Pabst (1930/31) (11/32–49).

Türschmann, Jörg: Aspekte einer Typologie von Fernsehserien (19/100–107).

U

Ueding, Wolfgang Maria: Die sieben Geißeln des Doktor Seltsam oder Wie wir lieben, die Wahrheit zu lernen: Skizzen zur Mythologie metawissenschaftlicher Stereotype im Science-Fiction-Film (1/66–75).

V

Volland, Kerstin: *The Straight Story* als postmodernes Kino der Zeit (16/143–152).

Volland, Kerstin: Die Ästhetik der ›RaumZeit‹. Zeitoptik in der *Matrix*-Trilogie (17/117–126).

Volland, Kerstin: Innenschau des Vergessens: Eternal Sunshine of the Spotless Mind (18/163–170).

Volland, Kerstin: Körpergedächtnis und Erinnerungs-Tattoos – Leiblichkeit in *Memento* (20/143–149).

W

Wagner, Hedwig: »Daß dabei trans-atlantische Abgründe zu überbrücken sind … «. Dekonstruktiver Feminismus in Filmtheorie und Filmgeschichte (8/33–45).

Wagner, Hedwig: She must be seeing things. Theoretische Ansichtskarten: Das lesbische Subjekt des Sehens (9/172–185).

Wagner, Hedwig: Die Prostituierte als *femme fatale* ohne Fatum. Zu Alan Pakulas Film *Klute* (13/133–142).

Waitz, Thomas: Verkehr als medialer Effekt. Danièle Thompson: Jetlag (19/212–218).

Waitz, Thomas: Lifehacking. Medien und Selbsttechnologien (20/221–228).

Wallbott, Harald G.: Macht der Ton die »Musik« oder doch eher das Bild? Eine Untersuchung zur Rezeption von Videoclips (2/209–221).

Wallbott, Harald G.: Kommunikation von Emotionen durch Film- und Fernsehschauspieler (3/35–41).

Wallbott, Harald G./Wendrich, Frank: Bild oder Ton – Was bestimmt sympathiebeurteilungen von deutschen und ausländischen Journalisten in Fernsehdiskussionsrunden? (6/113–119).

Weber, Thomas: Zwischen Globalisierung und nationalspezifischer Sozialkritik. Das französische Kino der 80er und 90er Jahre (13/275–286).

Weihsmann, Helmut: *Blade Runner:* Urban Fiction im Genre des Stadtfilms (2/109–118).

Weihsmann, Helmut: Film folgt der Projektion: Zwei Beispiele zum »Architekturfilm« (6/140–148).

Weihsmann, Helmut: Screening Manhattan. New York im Film (8/117–128).

Weis, Martina: Forensik im Zeichen der Serie. Die Inszenierung von Wissenschaft in *CSI* (22/43–55).

Weiss, Matthias: »Spieglein, Spieglein an der Wand …« Anmerkungen zur Verweispragmatik des Musikvideos am Beispiel von Madonnas *Hollywood* (18/113–120).

Weiss, Matthias: Frauen am Steuer. Zur Rekursivität des Videoclips am Beispiel von Madonnas What It Feels Like For A Girl (21/20–40).

Weiss, Michael/Bökamp, Monika: »Sam Fox« (2/257–264).

Wendler, Andre: Stuntmen/Stuntwomen (21/225–240).

Wentz, Daniela: Das neue Fernsehen und die Historizität des Dispositivs (21/151–164).

Werner, Axel Roderich: *Violent Unknown Events.* Peter Greenaways Technik der *manufacture of cinema* zwischen Spiel, Macht und Medialität (17/59–66).

Werner, Axel Roderich: Starnge Loops. Peter Greenaways Vertical Features Remake. Ein nicht-existenter Autor und ein prä-existentes Gesamtwerk (19/180–186).

Werner, Axel Roderich: »What the hell am I looking at?« Möglichkeitsräume – mise-en-abyme – Visual Thinking. Medienphilosophie als Beobachtung dritter Ordnung (20/174–180).

Werner, Axel Roderich: Mediale Mythologien. Peter Greenaways The Tulse Luper Suitcases (21/181–194).

Wierth-Heining, Matthias: Auszüge empathischer Bewegungen einer Mädchenclique im Film *8mm* (15/144–156).

Wierth-Heining, Matthias: Identitätsprozesse Jugendlicher in und um Filmrezeptionen (18/69–78).

Winkler, Hartmut: Stereotypen – ein neues Raster intertextueller Relationen? (3/13–17).

Woltersdorff, Stefan: Wie französisch ist die Presse Frankreichs? Zwischen Globalisierung und nationalem Sonderweg (13/287–299).

Wortmann, Volker: »You cannot really see It with your bare Eyes«. Dokumentarfilm, Autorlosigkeit und das Sterben eines alten Mannes (8/46–59).

Wrage, Henning: The truth is out there. Die Mediengeschichte der DDR am Beispiel des Phantastischen (15/76–85).

Wulff, Hans J.: Zur Signifikation und Dramaturgie der Farbe im Film (1/24–29).

Wulff, Hans J.: Historische Variationen des narrativen Topos »Unter falschem Verdacht« im Film (2/265–278).

Wulff, Hans J.: Parasoziale Interaktion als Teil der Fernsehkommunikation? Notizen zu einem fernsehtheoretischen Projekt (3/42–47).

Wulff, Hans J.: Drei Bemerkungen zur Motiv- und Genreanalyse am Beispiel des Gefängnisfilms (6/149–154).

Wulff, Hans J.: Zerstreutheit, Fragmentalität und Supertext: Funktionen von Programmverbindungen im Fernsehen (8/157–166).

Wulff, Hans J.: Filmtraum als soziale Imagination. Mit einigen Bemerkungen zur Traumsequenz aus Chaplins *The Kid* (9/213–221).

Wulff, Hans J.: Das Ich, die anderen, die anderen Zustände: Epilepsie im Spielfilm. Nebst einer Notiz zu Bertoluccis *Novocento I.* (11/212–222).

Wulff, Hans J.: Fernsehen als Agentur einer naiven Medizin. Narrativisierung, Dramatisierung, Ideologisierung (13/247–260).

Wuss, Peter: Ansatzpunkte für eine psychologisch orientierte Untersuchung des Gattungsspezifik des Films (3/18–25).

Wuss, Peter: Modellierung dreier Stufen kognitiver Invariantenbildung bei der Filmrezeption als möglicher Zugang für psychologische Forschungen (2/9–30).

Z

Zeisberger, Ingold: »*Vom mythischen Kampf Gut gegen Böse, zu den Schrecken der Realität*«. Ein Vergleich des Romans *Einer flog über das Kuckucksnest* von Ken Kesey mit der filmischen Adaption durch Milos Forman (22/434–447).

Zieger, Caroline: Konstruktion weiblicher Identität im populären deutschen Kino der 90er Jahre am Beispiel von Katja Riemann, Veronica Ferres und Franka Potente (15/27–36).

Zimmermann, Peter: Strategie der Blicke. Auslandsberichterstattung im Fernsehen der Bundesrepublik (3/176–184).

Zons, Julia/Ziezold, Hendrik: Visualisierung des Aktiven. Beschreiben. Informieren. Anweisen. Annotieren. Interagieren. (22/356–372).

Zulauf, René Michael: Videographierung als Instrument der Medienrezeptionsanalyse (7/236–240).