HAL open science

Selbst/Reflexionen. Von der Leinwand bis zum Interface

Matthias Steinle, Burkhard Röwekamp

To cite this version:

Matthias Steinle, Burkhard Röwekamp. Selbst/Reflexionen. Von der Leinwand bis zum Interface. Schüren, Marburg, 2004, 3-89472-391-2. ⟨hal-03850058⟩

HAL Id: hal-03850058

https://hal.science/hal-03850058v1

Submitted on 12 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Autorisation HAL

HAL Authorization

Matthias Steinle/Burkhard Röwekamp (Hrsg.)

Selbst/Reflexionen

Selbst/Reflexionen

SCHÜREN

Selbst/Reflexionen

Matthias Steinle/Burkhard Röwekamp (Hrsg.)

Selbst/Reflexionen

Von der Leinwand bis zum Interface

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2004
Alle Rechte vorbehalten
Druck: AZ Druck- und Datentechnik, Kempten
Printed in Germany
ISBN 3-89472-391-2

Inhalt

Glückwünsche statt eines Vorwortes *7*

Paul Nissler
Reflection on Walter Ruttmann's *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* *9*

Michaela Naumann
Schein und Sein – Blickwelten in Ernst Lubitschs *To Be or Not to Be* *18*

Matthias Kraus
American Ways of Life: Reflexiver Pragmatismus bei John Cassavetes *28*

Ulrike Hick
Film im Film – Zur Selbstreflexivität in *La Ricotta* von Pier Paolo Pasolini *44*

Karl-Heinz Koch
Michelangelo Antonionis *Blowup* oder auch:
Die Verfolgung – was Filme so anrichten können … *55*

Eike Wenzel
Retrotopia oder Erinnerungsland.
Eine Medienreise zurück nach vorn in zehn Stationen mit zehn Thesen *65*

Frauke Böhm
Autobiografisches und selbstreflexives Kino als Film im Film:
François Truffauts *La nuit américaine* *80*

Kyung-Hye Cho
Die Geometrie der Bewegung: Beobachtungen zum räumlichen Dispositiv
in Jean-Luc Godards *Hélas pour moi* aus phänomenologischer Sicht *88*

Christina Scherer
Reflexionen der Zeit, Transformationen des Raums: Überlegungen zum
mentalen Bild am Beispiel von Filmen Andrej Tarkowskijs *106*

Burkhard Röwekamp
Ein Zitat ist ein *zitat* ist ein zITAT
Anmerkungen zum Filmzitat *114*

Florian Mundhenke
Evolution und Verfall –
Film als organisches Gesamtkunstwerk bei Peter Greenaway *127*

Barbara Struif
The Pillow Book –
Eine filmische Lektion von Peter Greenaway über das ABC des Films *143*

Franziska Heller
‹Video kills the TV-Star› – Mediale Diskurse in Cronenbergs *Videodrome* *152*

Charlotte Lorber
Nanni Morettis *Aprile* und die Unmöglichkeit des Filmens.
Über die Alternativen eines reflektierenden Autorenkinos *167*

Matthias Steinle
‹Kulinarischer Dokumentarfilm› serviert von Michael Moore *179*

Jutta Rossellit
Den Bildern hinterher. Kleiner Kanon der Filmkritik *194*

Andrea Zapp
Vernetzte Erzählstrategien als imaginäre Handlungsräume –
medienkünstlerische Praxis als analytisches Gedankenspiel *198*

Petra Missomelius
Widerspenstige Praktiken – Jodis Internetkunstprojekte *212*

Statt eines Nachwortes *222*

Autorinnen und Autoren *223*

Glückwünsche statt eines Vorwortes

Ein Band über mediale Selbstreflexionen kommt kaum umhin, sein Zustandekommen ebenso wie seinen Inhalt zu reflektieren. Aber so komplex und kompliziert das Thema ist, so einfach verhält es sich in diesem Fall: Im April 2004 feiert Heinz-B. Heller einen runden Geburtstag, der mit dieser Publikation Eingang in die Gutenberg-Galaxis finden soll. Seit 1987 lehrt Heinz-B. Heller als Professor für Medienästhetik und Mediengeschichte an der Philipps-Universität in Marburg. Als Ausweis seiner Verdienste für die Marburger Medienwissenschaft und das Institut mag an dieser Stelle eine Anekdote auf die eigentlich zu führenden Elogen dienen: Als Mitte der 1990er Jahre die Gefahr einer Abwerbung durch eine andere Universität bestand, reagierten die Studierenden mit einer in der Universitätsgeschichte einmaligen groß angelegten Unterschriftenaktion gegen die aus ihrer Sicht ‹feindliche Übernahme›, die im Einklang mit allen Beteiligten glücklich abgewendet wurde.

Heinz-B. Hellers Selbstverständnis nach ist im Sinne Brechts derjenige der beste Lehrer, der sich zugunsten der sich selbstorganisierenden Lernenden überflüssig macht. Dementsprechend soll das Datum mit einer Publikation gewürdigt werden, die jene füllen, deren medienwissenschaftliche Sozialisation von ihm in unterschiedlichster Weise mitgeprägt wurde.

Die Spurensuche ergab das beruhigende Bild, dass Marburger Medienwissenschaftler nach Verlassen der Universität im Medienbetrieb Fuß gefasst haben – z.T. mit so viel Erfolg, dass keine Zeit für einen Beitrag blieb. Neben den Zwängen der außerakademischen Wirklichkeit haben auch familiäre Pflichten und die üblichen ‹unvorhersehbaren Umstände› den einen oder anderen Artikel verhindert. Nichtsdestoweniger gratulieren zusammen mit den Autorinnen und Autoren des Bandes Sandra Cordts (ehem. Redakteurin MEDIENwissenschaft, heute Filmvertrieb), Katja Franz (Doktorandin), Fritz Frey (ehem. Mitarbeiter, heute Chefredakteur SWR), Kirsten Gudd (ehem. Redakteurin MEDIENwissenschaft, heute X Verleih), Stefan Kruppa (ehem. Mitarbeiter, heute DEGETO), Kirsten Kummetat (heute freie Redakteurin), Sigrun Lust (ehem. verantwortl. Redakteurin MEDIENwissenschaft und Doktorandin), Birgit und Rainer Maria Peulings (ehem. Mitarbeiter, heute Cineplex Marburg), Anke Schnackenberg (ehem. Mitarbeiterin, heute Redakteurin HR), Bernhard Thür (ehem. Mitarbeiter, heute Constantin Film) und Uli Weih (ehem. Mitarbeiter, heute Redakteur HR).

Die Artikel der vorliegenden Publikation gewähren einen Einblick in das weite Feld der Forschung und Lehre von Heinz-B. Heller: Vom (thematisch unterrepräsentierten) Film in der Weimarer Republik bis zu den neuen Medien; von Filmkomödien, Autoren- und Dokumentarfilm bis zur Internetkunst; von Walter Ruttmann und Ernst Lubitsch über Jean-Luc Godard und François Truffaut, John Cassavetes, Pier Paolo Pasolini, Andrej Tarkowskij, Michelangelo Antonioni, David Cronenberg, Peter Greenaway, Nanni Moretti, Michael Moore, Quentin Tarantino bis hin zu Jodi. Die alles zusammenhaltende Klammer ist das Thema des Bandes: mediale Selbstreflexionen, also Formen der

Selbstbespiegelung, Selbstwahrnehmung und Selbstdarstellung, mit denen mediale Produkte ihren Konstruktionscharakter ausstellen, ihre Rhetorik offen legen und sich selbst in Szene setzen. Darüber im universitären Kontext nachzudenken, heißt für Heinz-B. Heller immer auch, den Akt der Vermittlung und das Medium des Vermittelnden zu reflektieren. Dass dabei der Sehnerv auch schmerzhaft getroffen wird – Luis Buñuels *Chien andalou* (*Ein andalusischer Hund,* 1928) lässt grüßen – verweist auf eine ebenso kritische wie lustvolle Medienwissenschaft, von der die folgenden Artikel inspiriert sind.

Unser Dank gilt Elisabeth Faulstich, ohne deren Suche in ihrem Gedächtnis und der Schriftgutüberlieferung die Namen und Adressen zahlreicher ‹Ehemaliger› nicht hätten ermittelt werden können. Zu danken haben wir natürlich in gleichem Maße allen Beteiligten für ihre enthusiastische Unterstützung (vom Einhalten der deadlines einmal abgesehen...) und vor allem Heinz-B. Heller für den Grund der Publikation, der weniger im Datum als vielmehr im erfolgreichen ‹Selbst-Überflüssigmachen› im Brechtschen Sinne liegt.

Matthias Steinle
Burkhard Röwekamp

Paul Nissler

Reflection on Walter Ruttmann's *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*

Walter Ruttmann's 1927 film *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (*Berlin: Symphony of a Great City*) is a major contribution to film. The film merits both a major achievement artistically as a part of the Weimar film avant-garde and experimental film in its usage of the montage, hidden camera, contrasts, creation and re-creation or documenting of perception and reality in Weimar Berlin. The perception of reality, context, images, and art is achieved through the perspective of the eye of the camera – a sort of hidden camera that observes, watches, and documents life and reality in and of the great Weimar city of Berlin. The perspective is not static, but travels through the city during the course of a day. Awareness is multiplied by a plethora of simultaneous realities through the technique of montage. Through the cinematic visual technique of contrast urban social and aesthetic relationships are amplified both artistically and critically. There is movement in the constant changing of images or moments (*Bildwechsel*). Figures and objects in each image or moment also move or are recorded in motion. Through both contextual and structural motion, energy, tempo and rhythm are created. Music intrinsically accompanies and enhances these creations and also contributes to an awareness of the sense of time. *Berlin* is a cinematic document of its time. It is astride with tremors in the artistic movement of the New Objectivity.[1] The film was a classic example (*Musterbeispiel*) for the filmed New Objectivity – its subject and content were objective, its temporal structure was mimetic and many common film elements such as character, text and narration were absent in *Berlin*.[2] New Objectivity was a movement which reflected Weimar urban, such as a coolness and distance, and technological advances such as found in a reporting or radio style. Critic Harry Alan Potamkin[3] praised the objective reporting-style of the film. Potamkin characterized film as a *newsreel-composit* and he found its scientific and documentary arrangement as a healthy basis for the new cinema.[4] On the surface the film was objective, perhaps politically nonchalant as was the New Objectivity. Ruttmann's film was criticized for «retreating behind the colorless neutrality of the New Objectivity.»[5] The man who first devised the idea to make the film, Carl Mayer, and others such as critic Helmut Kort condemned the film's seeming ‹superficiality›.[6] Despite these mixed reviews, inside, deeper, upon reaction to and reflection on *Berlin* it presents both artistic and critical depth.

Thematically, the city was central, as the subject or setting, in many early Weimar films such as in Paul Citroen's 1919 film series *City*, Paul Strand and Charles Sheeler's *Manhatta* (1920) and Fritz Lang's *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) and later *Metropolis* (1927) and Siodmak's/Ulmer's/Zinnemann's *Menschen am Sonntag* (1930). *Berlin* was uniquely engaged with problems of the independency of man and machine, the resistance of the subject in modernity, a de-individualization, the fusion of man and city, a

symphony of a musical dynamic rhythm of life, and a new tempo.[7] Ruttmann's film documents a complex of the metropolis itself: the city as a machine whose rhythm is determined by men.[8] Towards the end of the first scene, men emerge, as a mass, as the energy and impetus for the functioning of modernity, its machines and its city. Men run the train, direct the flow of traffic, the streets are cleaned and trotted on by people (going to work, strolling, shopping or selling).

The film documents a city and an epoch. The technique of the documentary style is consistent with an early twentieth century artistic movement established between 1899 and 1920. The documentation of a city of the early twenties shows constancy with the Realismus of the 19th-century as interest for and an affinity to the temporal- spatial relationship. Ruttmann's film was artistically innovative. This innovation was amidst an already rich and diverse artistic Weimar period which experienced a plethora of movements. Thematically and structurally *Berlin* was unique but yet paralleled certain Weimar cinematic trends. The Russians as well as Italian Neo-Realism influenced Ruttmann in the technique of the montage. *Berlin* was amidst a development from the change of static into a dynamic of urban processes with the city as the subject. Astride with the modern movement, the Cuba-Futurist and Berlin Dada, and the break from static limits, *Berlin* exhibited the development of the temporal-spatial view into a cinematic view and the synchronic.[9] Ultimately, Ruttmann's Berlin film as a whole (aggregately) was something completely new.[10] Siegfried Kracauer wrote of the film being «one of the most remarkable achievements of the period.»[11] The film alludes to the pictorial principle of the *Querschnitt* (cross-section). *Berlin* was believed to be a prototype of all true German cross-section films.[12] The film is perceived through the attribute of the big city.

The viewer of Ruttmann's *Berlin* experiences the city through the eye of the camera.[13] Through the perspective of a hidden camera, the audience observes a reality of the city that is both new and familiar. The audience experiences a reality with which they can identify. This film genre is neither a portrayal as in a novel nor the actuality of the theater, rather an «objective» existing image of reality.[14] The image of urban reality is artistically recreated and enhanced by Ruttmann in *Berlin*. Through the medium of film Ruttman «penetrates reality.»[15] Film is able to penetrate reality as a medium of artistic expression in utilizing motion, imagery, reproducibility and sound.

Music masterfully accomplishes synchronization with and insinuates anticipated sounds in *Berlin*.[16] For the first time Ruttmann produced a uniquely designed chrono-

meter, a congruency of image and music.[17] The music supports and accompanies the film and it insinuates actual or anticipated sounds found in the city (such as horns, chatter, rhythm of machinery). The anticipation of hearing an actual typewriter, the chatter of children or workers on their route to the factory, the horn of cars or the chew-chew of a train is replaced by melody which mimics the anticipated city sounds. The typing of typewriters is acoustically imitated in chiming of staccato beats. The revolving hum of printing newspaper reels is also insinuated by music. The acoustical element works and is in collaboration with the visual component of the film. The musical component is crucial in Ruttmann's film's re-creation of an urban Weimar reality.

The musical principles of the film were assembled by Edmund Meisel.[18] Meisel composed an original music[19] for Ruttmann's *Berlin*, which sensibly supported the life of the film and replaced an up-until-then passively-made form of musical accompaniment with an active one.»[20] Interestingly, the symphony he created could, as is each section or moment of a montage, be independent on its own. Each component of Ruttmann's film is unto itself unique and independent on its own. The music is independent as is each moment of the montage. This quality or artistic approach has received mix reviews. Weimar director and film critic Hans Richter[21] valued the film's musical rhythm of pictures and recognized it as a work of impressionistic art, but also found in its content both a weakness and a disjunction.[22] Paul Rotha viewed the film as a disappointment while Ruttmann failed to mediate the connection between metaphoric and tempo.[23] However, it was the collective culminating identity though of each musical and visual component that was to comprise the whole of the film.

Noise or sound was artistically combined with the experimental visual cinematic technique of simultaneous realities presented in montage. Through synchronizing acoustic and visual, Ruttmann attempted to articulate and challenge the film's capability of artistically presenting an urban sphere. Lotte Eisner wrote that Ruttmann attempted «through simultaneous views and a fading vividly to transmit the whirl and eddy of the big city.»[24] This is perhaps one of *Berlin*'s greatest contributions to film – its artistic portrayals and perceptions of reality. Reality is created through montage with moments.[25] Through montage an audience (as well as a reader in a novel) perceives through a kaleidoscope of images a multitude of awareness's. A film of the montage genre, to which *Berlin* belongs, demands a heightened sense of awareness – in realization of simultaneous moments – and concentration – in piecing moments together to form an aggregate experience – by its viewers.

A tempo is created through music and the rhythm of the changing pictures. Spatially, there is constant movement in the film. In a certain sense, one could see a new mythos of the *Prinzip der Bewegung* emerging in Ruttmann's film where instead of *Handlung*, *Bewegung* was the basis of the film.[26] Both the music and the *Bildwechsel* implore a sense of movement and energy.[27] People and machines are consistently shown in motion in the images of the film. An urban and modern embodiment of both movement and energy[28] is the train.

The image, energy and rhythm of the train and other machines resurface in the course of the day in the city experienced in the film. Showing the train numerous times and as a moving iron body which transports people, Ruttmann distinguishes the

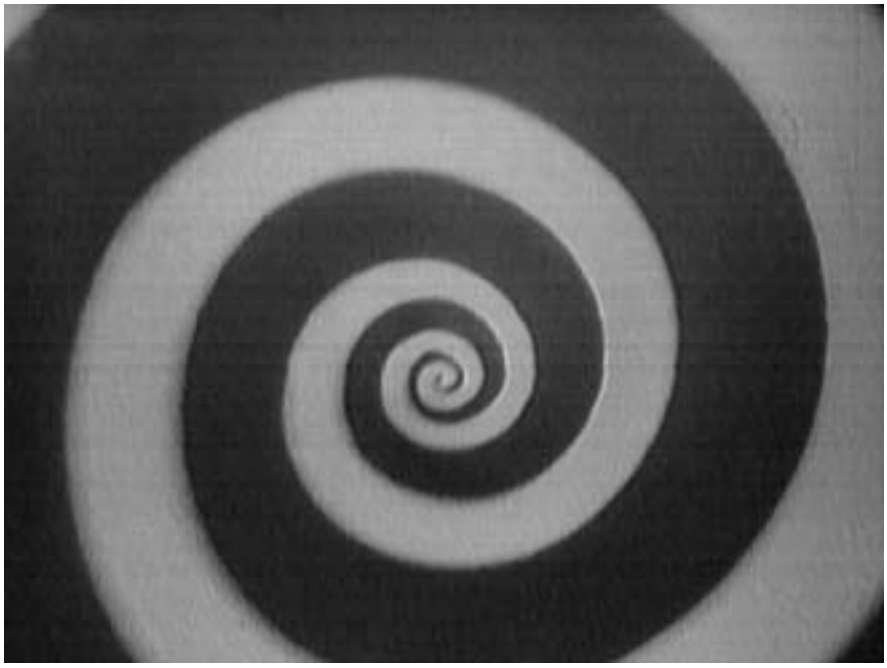
machine as vital in the functioning of a modern city as well as its aesthetic importance in an urban arena.[29]

Ruttmann is able to capture, insinuate and create emotion from motion. Anticipation is created as the viewer feels the gradual rush in the experience of the train's movement into the city. The combination of music associated with the moment and rhythm of the train enhances the effect. The circular repetitive rotation of the wheels of the train as it approaches invokes in the viewer energy and anticipation of the ensuing day in the city.

The film presents chronologically common cycles in a late spring day in the life of this Weimar city. The music and movement are based on rhythm kept to time. Time is a major concern in the film. Not just acoustically and structurally, but also visually there is a constant awareness of time with numerous appearances of clocks (such as in the morning and then again at noon). In documenting both the tempo and the hectic of this world city, the film evokes a quasi-mythical image of Berlin as a symbol of the modern.[30]

With its blurring impression of mood, light-dark effects and symphony, *Berlin* had a tremendous influence on the world of cinema.[31] *Berlin* has been deemed as *bildende Kunst* and *zeitliche Malerei*.[32] Artistically Ruttmann took techniques found in painting and employed them in his film. If a painting is worth a thousand words, then *Berlin*'s worth is exponentially greater in comparison to static art. In Ruttmann's *Berlin* a distinct artistic continuity can be seen such as found in his earlier films, *Opus I* (1921) and *Opus II* (1921). In both *Berlin* and the *Opus* films there are sharp shape – circles, rectangles, triangles – , color – shading, dark/light, black/white – and rhythmic or motion – fast, slow, circular, linear – contrasts that dominate the artistic landscape. Size and speeds are contrasted. Colors are rhythmically shown. There is a type of visual music and audible light created. A continuity of abstract images can be seen in *Berlin*.[33] For example, in the first act waves of water transform into train tracks and then a train appears. In the third act, there are scenes of a train passing through a dark tunnel and then out into the light. Ruttmann contrasts art with reality exemplary in images of a train's wheels rotating. Then, a revolving spinning black and white plate appears. The visual and acoustic elements are intertwined in anticipated as well as unanticipated relationships in the film.

In calculated contrasts, Ruttmann's film does not simply exhibit unbiased natural relationships, but also reveals social as well as certain urban aesthetical relationships.



Social and urban contrasts are at the center of many moments in the film. Some have seen *Berlin* as failing in its social commitment.[34] John Grierson recognized the film's new and breathtaking form and its contributions to the development of imagist documentary films, however, he criticized the lack of social analysis or realistic responsibility of the film: he found the symphonic tradition of the cinema in danger and therefore also Ruttmann's film.[35] A democratic character can be seen in the broad class and social representations in the film's exhibition of a reality. The film alludes specifically to a virtuoso aestheticization of social themes.[36] But yet «the film recorded thousands of details without penetrating or connecting them with any social, economic or political insight» and ultimately found the film «void of content.»[37] Mario Verdone claimed *Berlin*'s proximity to Italian neo-realism and saw *Berlin*'s portrayal of situations or the situation of the ‹everyday› as pervasive, apathy and impassivity, conveying a sense of total resignation.[38] Ultimately however, through deliberately positioned contrasts and metaphor, the film does entail critique and is ‹rich› in content.

Metaphorical contrasts and exhibitions are artistically accomplished as well as critically motivated. *Berlin* is filled with metaphorical analysis and critique. The lone denominator in accessing this is a bit of reflection on part of the audience. For example, militant order, discipline, class and function are visually contrasted with images of soldiers and workers. Soldiers are shown marching then followed with an image of workers walking as a mass to the factories. Animals and people are contrasted. The image of cattle being herded followed by workers and soldiers moving in unison invokes a comment on the corralling nature, but also function and power of the masses. People

and animals are alternately shown eating and napping. Albeit not implicitly critical, this contrast was deliberate and entails an explicit critique of man and animal. There is a natural functioning parallel in both man and animal.

Considering that this film takes place predominantly in the city, with the lone exception being the first act which displays movement towards and into the city, the issue, role and implications of the urban sphere are brought forth. Nature is foreign in the city and threatened by modernity. The garden plots (*Schrebergarten*) are at the outskirts of Berlin and the Zoologischer garden is but a small green oasis amongst the steel and concrete of the city. Nature is overwhelmed within the rise of modernity, technology, mechanization and urbanization. Social engagement can be deduced from the numerous visual contrasts between genders and generations.[39] Rich and poor are contrasted. At lunch the workers eat at an *Imbiss* and in the cantina whereas the white-collared workers are seen eating in a sit-down restaurant. The working class is later shown relaxing in a pub with beer whereas the upper class is festively seen drinking champagne and wine. Ruttmann explicitly shows class divisions in the urban public sphere of Weimar Berlin.

This film thus touches on many hot issues and fads during the Weimar period (such as mass entertainment[40], Weimar sentiment, moral, Americanism, and Internationalism). The streets themselves gained a new meaning historically and artistically. The streets became a symbol of interactive community (according to Max Weber).[41] The true aura of modernity and man was captured in *Berlin*. The craziness, chaos and violence could be felt in the second act with a scene of dogs fervently fighting. The film therefore documents the political and social tensions and persisting traumas stemming from events such as the lost war and inflation. Early in the film a man walks with a crutch – a scene common place after the First War in which many returned maimed and lamed. Later, there is a street fight between two men; a crowd gathers. In another scene a worker is orating to a crowd. A woman is shown jumping of a bridge committing suicide. Through these images the extreme de-

spair experienced and felt by many in the Weimar capital is shown. Furthermore, the film documents Weimar fashion with its surveillance of store show windows, clothing – suits, hats – and cars. It is a document of Weimar entertainment and the nightlife scene. There is a kaleidoscope of sports such as boxing, auto and cyclist racing, and sailing. There are scenes of the nightlife with people dancing, socializing and drinking mixed drinks. Cabarets with dancing girls such as the en vogue *Tillergirls* and theater glimpses, such as clips of Charlie Chaplin, come forth. Money is what keeps the capitalistic system turning. Money is in the city and was a sore point for the unemployed as well as those affected by numerous bouts with inflation and economic hardships. In the fourth act, a number of newspaper headings appear as the reel winds. *Geld* flashes, not once, but numerous times for the viewer to see as the newspapers are seemingly endlessly printing. Thus, the underlying system may have been implicitly critiqued by Ruttmann – as was the current in many Weimar attitudes.

Berlin is an experimental, abstract and avant-garde film. It is a documentary of the Weimar period. Ruttmann's film is in lieu of the development of film as an artistic medium – continuing in line with and excels in exercising and challenging the medium's artistic abilities and potentials. In its own way it imitates the reality of its time: this is an imitation, which many years later, standing the test of time as an important and unique glimpse into the dynamic and kinetic of Weimar Berlin. This film showed pre-war Berlin: the physical – buildings and architecture – as well as the spirit, intellect and political – exhibited in the atmosphere and the attitude, behavior and demeanor of the Berliners. Through the cinematic strategy of montage, urban vitalities and relationships at the micro-level form a composite collective identity intricately associated with and portrayed within the arena of Berlin. The film is an innovative contribution to Weimar cinema and the broader spectrum of German film.

Anmerkungen

1 The term, objectivity, as in the New Objectivity of the Weimar Period, implied both a «Wirklichkeitsbezug» as well as a democratic character of the sphere of communication of the cine. Jacobsen, Wolfgang, Anton Kaes and Hans Helmut Prinzler: *Geschichte des deutschen Filmes*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993, p. 392.

2 Uricchio, William Charles: *Ruttmann's «Berlin» and the City Film to 1930*. Dissertation. New York: University Department of Cinema Studies 1982, p. 40.

3 Potamkin, Harry Alan: «The Rise and Fall of German Cinema.» In: *Cinema*, April 1930; rpt. in: *The Compound Cinema: The Film Writings of Harry Alan Potamkin*. ed. Lewis Jacobs. New York: Teachers College Press 1977, p. 307.

4 Uricchio: *Ruttmann*, p. 25.

5 Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film*. Princeton (NJ): Princeton University Press 1947, p. 195.

6 Uricchio: *Ruttmann*, p. 27.

7 Heller, Heinz-B.: *Film in der Weimar Republik*, Vorlesung, Marburg, WS 2001.

8 Jacobsen: *Geschichte*, p. 66.

9 Uricchio: *Ruttmann*, p. 38.

10 Ruttmann's film and style of a montage in the day of a city was very influential in the film world. Dziga Vertov, for example, made a similar film in 1929, *Man with a movie Camera*, which takes place in the city of Moscow.

11 Kracauer: *Caligari*, p. 136.

12 Ebd., p. 182.

13 Karl Freund, who had worked with Murnau, Lang and other prominent Weimar directors, was crucial in the conception and actualization of the filming. Reimar Kuntze, Robert Babeske and Lázlo Schäffer did the filming, utilizing the technique of the hidden camera in filming various urban scenes (Jacobsen: *Geschichte*, p. 19).

14 Balázs, Béla: «Das Filmszenarium. Eine neue literarische Gattung.» In: *Arbeitstexte für den Unterricht. Texte zur Poetik des Films*. Stuttgart: Reclam 1978, p. 110.

15 This metaphor was well articulated by Weimar author Walter Benjamin in his essay «The work of art in the age of technological reproducibility» (1936).

16 It is important here to keep in mind that in the original showing of the film, the music was to be conducted live – adding an element of life that today's film version no longer captures.

17 Jacobsen: *Geschichte*, p. 395.

18 Prinzler, Hans H.: *Chronik des deutschen Films*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, p. 19.

19 Some sources have indicated that Meisel's original music was a Jazz score and has been lost.

20 Richter, Hans: *Der Kampf um den Film*. Frankfurt/M: Fischer 1979, pp. 145.

21 Richter, Hans: «Avant-garde Film in Germany.» In: *Experiment in the Film*. Ed. Roger Manvell. London: Grey Walls Press 1948, p. 219-233.

22 Uricchio: *Ruttmann*, p. 25.

23 Rotha, Paul: «It's in the Script.» In: *World Film News*, 3. No. 5 1938, p. 205.

24 Eisner, Lotte: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt/M: Fischer 1987, pp. 98.

25 Montage was also heavily used in literary form most notably by Weimar author Alfred Döblin's in his great Berlin novel, *Berlin Alexanderplatz* (1929) as well as his later exiled-novel *November 1918* (1937).

26 Heller, Heinz-B.: *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderung der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland.* Tübingen: Niemeyer 1984, p. 196-197.

27 There is explicit energy exhibited in final frame where there is a firework explosion.

28 Uricchio writes of a certain kinetic dimension and an evolution of the panorama (*Ruttmann,* p. 51-57).

29 Ruttmann's modern motif, technology embodied in train and urban machinery, was accordant in Weimar discussion as both a leitmotif in many works (such as Fritz Lang's *Metropolis*, 1927) as well as an object of both criticism and praise. Glorification of technology during the Weimar period is discussed for example in historian Jeffery Herf's *Reactionary Modernism* (Cambridge University Press, 1984). Other groups, such as engineers, enjoyed increased social status as builders and perpetrators of technology. Weimar author Ernst Jünger wrote of technology in war. Furthermore, Nazi cinematic propaganda can be closely associated with the functionality and aesthetic value of the machine and technology, which could be considered already present in *Berlin*, a precursor to Ruttmann's later propaganda films. Heller, Heinz-B: «Stählerne Romantik und Avantgarde. Beobachtungen und Anmerkungen zu Ruttmanns Industriefilmem». In Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hg.): *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*. Konstanz: UVK 2003, p. 109.

30 Jacobsen: *Geschichte*, p. 66.

31 Such influences could be seen in Bruno's *Dirnentragödie* (1927), Joe May's *Asphalt* (1928), Richter's *Rennsymphonie* (1928/29) as well as all social films of the epoch, exemplary in *Mutter Krauses Fahrt ins Glück* (1929) (Eisner: *Leinwand*, p. 334).

32 Jacobsen: *Geschichte*, p. 419.

33 The abstract film was akin to the French avant-garde (Jacobsen: *Geschichte* p. 424).

34 Heller: «Stählerne Romantik und Avantgarde», p. 106f.

35 Grierson, John: «First Principles of Documentary.» In: *Grierson on Documentary*. ed. Forsyth Hardy. 1947, rpt. London: Faber and Faber 1966, p. 149-152.

36 Kreimeier, Klaus: *Die UFA Story. Geschichte eines Filmkonzerns.* München, Wien: Hanser 1992, p. 319.

37 Kracauer: *Caligari*, p. 187.

38 Uricchio: *Ruttmann*, p. 26.

39 Men and women as well as the old and young are contrasted in the second act. For example, a little girl is shown pushing her baby buggy with a doll inside. A mother is then shown pushing a baby buggy with an actual child inside.

40 Siegfried Kracauer comments on mass entertainment, the physical culture and profit in his essay «The Ornament of the Masses» (1927).

41 Uricchio: *Ruttmann*, p. 8.

Michaela Naumann

Schein und Sein – Blickwelten in Ernst Lubitschs *To Be or Not To Be*

«Toute mon enfance, j'ai rêvé en noir et blanc. Sans doute parce que mes rêves étaient du cinéma.»[1]

Die Träume unserer Kindheit müssen nicht zwingend schwarz-weiß gewesen sein, um festzustellen, dass unsere Sehgewohnheiten durch das Kino oder in der heutigen Zeit auch durch das Fernsehen geformt sind. Schon früh werden wir in verschiedenen Bereichen unseres Lebens geprägt – so auch in unserer medialen Sozialisation. Bevorzugt man generell Filme aus der Zeit der goldenen Hollywood-Ära, Stummfilme oder aktuelle Produktionen? Gibt es ein Genre, das uns besonders anspricht? Beschäftigen wir uns intensiver mit dem Gesehenen oder konsumieren wir es lediglich als Zeitvertreib?

Aber auch die Filme selbst, die Figuren und die Handlung, können uns formen. Die Charaktere sind keine realen Personen, an denen wir hängen, als ob sie Wesen aus Fleisch und Blut wären; aber wir sehen in ihnen auch nicht nur Wesen aus Zelluloid. Sie sind wie Silhouetten der Erinnerung, der Träumerei, die wir aus der ursprünglichen Kindheit herübergerettet haben.[2] So haben wir im Laufe unserer medialen Sozialisation gelernt, zu schauen. Unsere Sehgewohnheiten funktionieren während des Filmkonsums als Leitsystem. Wir verstehen Handlungen und können sie komplettieren, wenn es notwendig ist, weil wir gewisse Konventionen des Films in unserem Unterbewusstsein verankert haben. Doch schützt uns dies nicht davor, dass wir gelegentlich durch unerwartete Wendungen überrascht werden. Denn unser «Leitsystem» kann auch dem Regisseur dazu dienen, uns absichtlich auf eine falsche Fährte zu locken. Stets bildet dabei die Lust am Schauen die Basis für Publikum und Film: «Das Objekt bleibt im Kino erhalten: Fiktion oder nicht, es gibt immer etwas auf der Leinwand zu sehen.»[3] Die Leinwand dient als Projektionsfläche für den Zuschauer. Die Möglichkeit der Identifikation ist ebenso gegeben wie die Möglichkeit der Projektion. Die Bedürfnisse, Wünsche und Ängste des Betrachters werden durch den Film bedient.

Das Wissen um diese Projektions- und Spielfläche des Kinos nutzten die Regisseure bereits in den frühen Jahren der Filmgeschichte. Sie verwendeten die Techniken ihres Mediums im Umgang mit dem Publikum, um dieses in das Geschehen mit einzubeziehen und an das Gesehene zu binden. So lassen sich auch von Anfang an Formen der filmischen Selbstreflexion finden. Die Reflexion filmischer Ausdrucksmittel kennt vielfältige Formen und Intensitäten, nicht nur die Form der Geschichten über das Geschichtenerzählen. Bereits in der Art der Inszenierung, welche die filmische Komposition in Interaktion mit der Zuschauerwahrnehmung thematisiert, lassen sich selbstreferentielle Züge erkennen.[4]

Ein Regisseur, bei dem sich die sogenannten Fallen fürs Unbewusste, der fehlgeleitete Blick und die Zusammenarbeit mit dem Publikum wiederfinden, und dies zu so et-

was wie seinem Markenzeichen wurde, ist Ernst Lubitsch. Der in Berlin geborene und bereits Anfang der 1920er Jahre nach Hollywood ausgewanderte Filmschaffende, wurde mit seiner vielgerühmten elliptischen Erzählweise der Meister des Andeutens und Weglassens. Die Wendungen und Überraschungen entstehen durch den ihm eigenen Stil – den ‹Lubitsch-Touch›. Dieser zeichnet sich durch Andeutungen und Auslassungen aus, ebenso wie durch seine elegant verpackte Ironie. Oftmals wird der Touch assoziiert mit Worten wie Eleganz oder Raffinesse und einer ‹scheinbaren› Diskretion, die Nebensachen zu Hauptsachen macht. Dazu trägt auch das Einsetzen von Türen in der Mise en scène bei und sein Umgang mit Objekten, die als Metaphern dienen und mehr Auskunft über das innere Befinden der Figur geben, als es die Dialoge tun.[5] Doch Lubitschs Arbeiten lassen sich nicht nur auf seinen ‹Touch› beschränken, dieser ist lediglich ein Bestandteil seiner Inszenierung. Die Strategien, die den Eindruck eines speziellen Lubitsch-Touchs vermitteln, sind zudem komplexer, denn gerade weil man weiß, dass die Geschichte auf der sichtbaren, narrativen Ebene bedeckt bleibt, kann der Zuschauer in seiner Fantasie die Zwischentöne erkennen.[6]

Er selbst sah in dieser Methode lediglich seine Art, sich auszudrücken und so die eigene Sichtweise zu transportieren. Um das Interesse des Publikums aufrechtzuerhalten, war Lubitsch stets auf der Suche nach neuen Ideen und Vorstellungen sowie nach Möglichkeiten, den Inhalt der Filme zu veranschaulichen.[7] Er versuchte nie, das Sujet direkt abzuhandeln und lediglich eine Geschichte zu erzählen, vielmehr suchte er nach Mitteln sie *nicht* zu erzählen.[8] Seine Filme spielen auf zwei Ebenen: die des Sprachlichen und Gezeigten sowie die des Abwesenden. Das Abwesende ist nur dadurch für den Zuschauer anwesend, indem dieser die Projektionen der Wünsche, Lüste und Sehnsüchte zulässt, die der Regisseur provoziert bzw. inszeniert. Man kann nur von einer scheinbaren Diskretion sprechen, denn letztlich beruht das Nicht-Zeigen auf einem Einverständnis mit dem Publikum, welches weiß, worum es geht. Es amüsiert sich über Lubitschs Stil und verfällt so einem speziellen Voyeurismus, wie er – «ein Resultat der Erwartung und der Schaulust – nur dem Kino eigen ist».[9]

Die Handlungen der meisten Filme von Lubitsch lassen sich rasch zusammenfassen, doch spiegeln sie nur einen Bruchteil des Gesehenen wider. Die Inszenierungen wirken so leicht, dass man erst bei näherem Betrachten alle Details und Wendungen erkennt. Er «umging die Trägheit der Worte immer durch die ungezügelte Sprache der Objekte.»[10] Deshalb ist es wichtig, bei Lubitsch immer auch die Objekte und Rituale zu beachten und deren eigenen Diskurs zu entschlüsseln. Beachtet man die Suggestion durch Äußerlichkeiten wie den Räumen, den Requisiten, aber auch den Kleidern, so lassen sich Subtexte erkennen, die genauso wichtig sind wie die eigentlichen Dialoge. Erfahrungen der Figuren und Erläuterungen ihrer Handlungen liegen oftmals auf der nichtsprachlichen Ebene, erkennbare Gründe sind nicht die Artikulierten, sondern erklären sich durch Schnitt, Raumkonstruktion, Lichtsetzung und Bildgestaltung.[11] Sein Stil entstand aus seiner Art der Inszenierung. Truffaut beschreibt diese als ein Spiel zu dritt: ein Spiel zwischen Lubitsch, dem Publikum und dem Film, das nur zu dritt und nur während der Vorführung funktioniert. Lubitsch vertraut auf die Intelligenz seiner Zuschauer; sie sind es, die den Film vervollständigen. Sie erkennen die Zeichen und wissen sie zu deuten. Es ist das Prinzip des omnipräsenten Zuschauers, der mehr weiß,

als die Figuren (zeigen). Das Verständnis dessen, was der Zuschauer sieht, hat mehr mit ihm zu tun als mit Lubitsch.[12]

Und manchmal wird der Blick eben in eine ganz andere Richtung gelenkt als dem Zuschauer zunächst bewusst ist. Berühmtestes Beispiel für den ‹fehlgeleiteten› Blick bei Lubitsch ist sicherlich die Eingangssequenz von *To Be or Not To Be* (*Sein oder Nichtsein*, 1942): Beginnend mit einer Aufblende sind Ladenschilder mit Namen wie Lubinski, Rozanski & Poznanzki zu sehen, die von einer Off-Stimme vorgelesen werden. Diese erläutert auch das Geschehen – wir befinden uns im friedlichen Warschau des Augusts 1939. Die Kamera fängt ein städtisches Treiben ein. Plötzlich scheint etwas passiert zu sein, denn in Großaufnahmen sieht man durch schnelle Schnitte von einander abgesetzt, entsetzte Gesichter, anhaltende Autos und laufende Menschen. Der Grund für die Aufregung ist Adolf Hitler, der vor einer Schaufensterauslage steht, wie die Stimme dem Zuschauer mitteilt. In Anbetracht des herrschenden Friedens stellt sich die Frage nach dem Anlass für seine Anwesenheit. Der Off-Kommentar erklärt, dass der «ganze Rummel [...] im Hauptquartier der Gestapo in Berlin» begann. Von der ersten Einstellung an wird durch die Kamera und die Stimme des Off-Sprechers die Aufmerksamkeit auf die vermeintlich echte Hitlerfigur gelenkt und so der Einschub des ‹Gestapo-Hauptquartiers› als Erläuterung anerkannt und nicht hinterfragt.

Nach dieser Einführung und einer Überblendung findet sich der Zuschauer in besagtem Hauptquartier wieder. Eine Tür wird geöffnet, die den Blick nach außen in einen Gang und auf zwei hackenzusammenschlagende Männer in Nazi-Uniform lenkt. Ein weiterer Uniformierter betritt energisch den kahl gestalteten Raum, in welchem lediglich eine Hakenkreuzfahne über einem Sessel und ein Bild Hitlers, ebenfalls vor einer Hakenkreuzfahne, über einem Schreibtisch hängt. An diesem sitzt ein uniformierter Mann, der kaum aufschaut, als der Hereinkommende zur Begrüßung «Heil Hitler» ruft. Gähnend erwidert er dies, bevor er aufschreckt und erneut, dieses Mal zackiger, grüßt. Im Schuss-Gegenschuss-Verfahren meldet der Offizier dem Gruppenführer einen Wilhelm Kuntze, der zum Verhör gekommen sei. Er äußert die Hoffnung, dieser möge reden und übergibt die betreffenden Unterlagen an den Gruppenführer. Dieser nimmt sie entgegen und liest darin, bevor er aufschaut und bittet, Kuntze hereinzuholen. Der Offizier öffnet daraufhin die Tür und ruft nach Wilhelm Kuntze. Draußen wird der Ruf weitergegeben, wodurch der Eindruck eines langen Flurs und vieler Beteiligten entsteht. Ein kleiner Junge betritt «Heil Hitler» rufend das Büro. In Großaufnahme grüßt der Gruppenführer lächelnd und wartet darauf, dass der stramm stehende Junge und der Offizier zum Schreibtisch treten. Die Kamera filmt *over shoulder* des Jungen und offenbart so den sich die Hände reibenden Gruppenführer, der freundlich bemerkt, dass sich Wilhelm wohl einen «niedlichen Panzer» wünsche. Mit Schuss-Gegenschuss verfolgt die Kamera das Gespräch zwischen dem Kind und dem SS-Mann und deren jeweilige Reaktionen. Der Junge berichtet, dass er einen Panzer möchte, sein Vater jedoch die Entscheidung von seinem Führungszeugnis abhängig macht. Daraufhin übergibt der Gruppenführer ihm einen Panzer mit der Bemerkung, der Führer wisse bereits um seine gute Führung. Anstatt eines Dankeschöns ertönt erneut ein «Heil Hitler». Auf die Frage, ob er denn seinem Vater von dem Geschenk erzählen und dieser dann den Führer etwas lieber mögen werde, antwortet Wilhelm lakonisch mit «sicher». Es folgt ein vielsagen-

der Blickaustausch zwischen den SS-Männern: «Jetzt hat er ihn wohl nicht besonders gern?» Bereitwillig verneint der junge Kuntze und gibt auch den Witz über Hitler wieder, den sein Vater gerne erzählt, den jedoch der junge Offizier vollendet. Zunächst lacht auch der Gruppenführer, doch dann fragt er irritiert woher sein Untergebener von diesem Affront wisse. Dieser versucht sich stotternd aus der Situation herauszumanövrieren, was ihm nicht so recht gelingen will. So endet er einfach mit einem kräftigen «Heil Hitler». Wie ein Echo schallt plötzlich von draußen der Gruß vielstimmig wieder. Alle drei blicken zur Tür, die sich öffnet. Von draußen ertönt: «der Führer!», bevor durch rasche Schnitte erst die strammstehende Dreiergruppe im Büro fokussiert wird, dann erneute Heil-Rufe zu hören sind, um dann endlich den Angekündigten im Türrahmen stehend zu offenbaren. Auf den ordnungsgemäßen Gruß der Gruppe antwortet der Führer: «Ich heil mich selbst».[13]

Diese offensichtlich unpassende Antwort verwirrt den Zuschauer, doch bereits der nächste Schnitt bringt Klarheit in die Situation: Die Kamera zeigt einen Mann, der hektisch von einem Tisch aufspringt und laut «Schnitt» ruft. Durch die Halbtotale lässt sich im Hintergrund der Rand einer Bühne und im Anschluss daran, der Innenraum eines Theaters erkennen.

Das Publikum ist der geschickten Blicklenkung des Films gefolgt und so einem Irrtum aufgesessen. Es hat die Probe eines Stücks mit Schauspielern in Kostüm und Masken erlebt, mit einem Regisseur, der ein «realistisches Zeitdokument» über Nazi-Deutschland inszenieren will: Der Zuschauer selbst ist von

Ernst Lubitsch, dem Regisseur des Films, genarrt worden: Er hat eine Imitation für die Realität gehalten, einen Bildausschnitt für das Gesamtbild. Und nur durch die veränderte Perspektive des Kamerablicks hat der Film die gerade erst mit wenigen Bildern geschaffene Illusion zerstört.

Eine an konventionellen Mustern orientierte Filmwahrnehmung hat den Zuschauer in die Irre geführt – die Schlüsse, die er gezogen hat, haben sich als falsch erwiesen. Der Regisseur hat bereits im Vorfeld der Filmentstehung das Verhalten des Publikums kalkuliert. Er hat das Spiel mit der Blicklenkung, als Spiel mit einem wichtigen Instrument, welches das Essentielle des Kinos – das Schauen – bewusst einsetzt, für seine Absichten genutzt. Die Selbstreflexivität der Form und der Vermittlung, die sich dem Zuschauer erst während dem Betrachten erschließt, ist ein programmatisches Element des Films.

Auch wenn die Figuren leicht komisch wirken, die Rede von einem «niedlichen Panzer» ist, die Unterredung mit einem Kind als Verhör angekündigt wird und selbst der Gruppenführer nicht ganz bei der Sache ist, so scheint es keine Gründe zu geben, an der ‹Echtheit› des Gezeigten zu zweifeln. Der Bildausschnitt lässt keinen Blick über den Rand hinaus zu, so dass der Eindruck eines gestellten Raums – einer Bühne – aufkommen könnte. Lubitsch formuliert bereits in dieser Sequenz das Hauptthema seines Films: die Frage nach der Trennungslinie zwischen Bühne und Leben, zwischen Schein und Realität, zwischen Spiel und Ernst, zwischen Sein und Nichtsein. Wie leicht es in diesem Zusammenhang zu Verwirrungen und Täuschungen kommen kann, erfährt der Zuschauer am eigenen Leibe. Er erfährt die Illusion des Kinos bzw. des Theaters ganz

real. Denn in *To Be or Not To Be* ist die Bühne nicht auf das Theater beschränkt und die Realität nicht auf die Wirklichkeit. Schein und Sein wechseln sich beständig ab. Lubitsch manipuliert und täuscht sein Publikum, so wie die Darsteller im weiteren Verlauf die Nazis – und durch die Theatermetapher verstärkt sich die Wirkung noch.[14]

To Be or Not To Be erzählt die Geschichte der Schauspieler des Teatr Polski in Warschau, die sich zunächst auf der Bühne im Stück «Gestapo», dann auch in der ‹Realität› den nationalsozialistischen Machenschaften stellen müssen. Im Zentrum steht das Ensemble, in dem Eifersucht, Zank und Selbstverliebtheit zur Tagesordnung gehören. Insbesondere Josef und Maria Tura, die Stars der Truppe, streiten sich auf hingebungsvolle Art. Ein Grund dafür ist der Bomberpilot Stanislav Sobinski, der stets die Aufführung während Josef Turas großem Hamlet-Monolog verlässt. Pikant daran ist, dass der junge Flieger in dieser Zeit Maria Tura in ihrer Graderobe aufsucht. Sobinski ist es auch, der die Verlagerung des Spielens von der Bühne in die ‹Realität› initiiert: Einem Doppelagenten, Professor Siletski, ist es gelungen, an eine Liste mit Namen polnischer Widerstandskämpfer zu gelangen, die es nun gilt wieder zu beschaffen. Das «Gestapo»-Stück wurde mittlerweile durch die Regierung untersagt und stattdessen haben die Deutschen die ‹Regie› in Polen übernommen. Auf Siletskis Fersen landet Sobinski nach seinem Fallschirmabsprung über Polen nicht nur in Warschau, sondern gleich in Josef Turas Allerheiligstem – seinem Bett und seinen Pantoffeln. Das verbotene Theaterstück wird jetzt zur Basis des Handelns der Schauspieler, die um ihr eigenes Leben und um das der Widerstandskämpfer ‹spielen› müssen: Maria nähert sich zum Schein auf ideologische und erotische Art Professor Siletski und ihr Mann spielt zunächst den SS-Gruppenführer Ehrhard und dann den Professor selbst, der auf der Theaterbühne getötet wurde. Nach zahlreichen Verwirrungen und gefährlichen ‹Patzern› gelingt es der Truppe, die Liste zu beschaffen und nach England zu entkommen. Dort ist es Josef Tura vergönnt erneut den Hamlet zu geben. Auch dort wird der Monolog durch einen jungen Mann in Uniform gestört, der die Vorstellung zum Erstaunen von Josef Tura *und* Sobinski verlässt. Wie bereits im vorangegangenen Filmverlauf ist die Frau den Männern ein Stück voraus – und wie so oft bei Lubitsch, ist das Ende nur ein variierter Anfang.

So kompromisslos wie in *To Be or Not To Be* hat Lubitsch seinen reinen Stil der raffinierten Montage der Auslassung verwirklicht.[15] Die Wahrnehmung der Wirklichkeit wird durch die zahlreichen Kunstgriffe auf mehreren Ebenen gebrochen; Realität wird zur Charge, die Charge zur Realität. Das Szenario ist radikal und subtil. Hier findet man das Theater im Theater, und im ganzen Film erlaubt das Verweissystem immer wieder Dopplungen der bereits gesehenen Szenen. Wichtig ist die Aussage, die sich hier hinter Lubitschs meisterlicher Kunst verbirgt, sein Publikum immer wieder in die Irre zu führen und zu verwirren: Wir dürfen nicht sofort glauben, was wir sehen oder was man uns sehen machen will.

Die Bedeutung der Wahl des Bildausschnitts und der Unterschied zum Anfang des Films wird deutlich, wenn die eigentliche Bühne und der Zuschauerraum, wie man sie aus dem Theater kennt, mit einer Szene aus *Hamlet* eingeführt werden. Der Zuschauer befindet sich in der Situation des Theaterbesuchers, dem bewusst ist, dass er sich in einer Aufführung befindet. Die Kamera fährt langsam über die Köpfe des Publikums auf

die Bühne zu. Der Ausschnitt verkleinert sich dadurch und das Bühnengeschehen wird fokussiert. Durch die seitlich erkennbaren Gänge und durch den Vorhang ist ersichtlich, dass die gezeigte Handlung in einem Theater stattfindet. Ein Schnitt offenbart den Auftritt Hamlets aus einem Seitengang, wobei im Hintergrund die Dekoration zu sehen ist. Ein weiterer Schnitt versetzt den Betrachter in die Position des Protagonisten Josef Tura, den das Publikum bereits in der Rolle des Gruppenführers kennt. Er ist von hinten gefilmt, wie er zum Bühnenrand schreitet und offenbart uns seinen Blick in den Zuschauerraum – klar erkenntlich befinden wir uns in einer Vorstellung.

Durch die Kamerafahrt über das Publikum hinweg in Richtung Bühne ist diese im Gegensatz zur «Gestapo»-Probe deutlich sichtbar. Bühnengänge und -bild werden ebenso gezeigt wie der Bühnenrand, der den Bühnenraum strikt vom Zuschauerraum abtrennt. Sogar der Souffleur bleibt der Kamera nicht verborgen. Durch die Einstellungen wird deutlich, dass das Theaterstück nichts mit der Wirklichkeit zu tun hat und daher auch als solches dargestellt wird. Das «Gestapo»-Stück hingegen hat Schnittpunkte mit der Wirklichkeit, was für die Entwicklung der Handlung von entscheidender Bedeutung ist. Im weiteren Verlauf des Films verwischen die Grenzen zwischen Schein und Sein immer mehr. Die Schauspieler sind gezwungen, ihr *acting* von der Bühne in die Realität zu verlagern – sie sind gezwungen zu ‹handeln›. Somit wird das Theater-Stück zur Basis für das ‹Spiel› ums Überleben der Schauspieler in der Realität, fernab der eigentlichen Bühne. Fehler wie sie auf der Bühne passieren, können in der neuen Situation tödlich sein.

Die Wirklichkeit der Bühne, der wir bereits meinten gewahr geworden zu sein, wird im weiteren Verlauf auf andere Schauplätze übertragen. Illusion kann Wirklichkeit sein und Wirklichkeit kann nur eine Illusion sein. Die erste Lektion verdeutlichte, dass man nicht glauben darf, was man sieht, und dass ein Gestapoquartier sich als Bühnenbild entpuppen kann. Im weiteren Verlauf und anhand der weiteren Settings lernen wir, dass es keiner Bühne bedarf, um zu schauspielern und dass sich auf der Bühne auch eine reale ‹Handlung› abspielen kann. So stellt Lubitsch die Welt des Theaters und der Realität noch mehr auf den Kopf: Der echte Professor Siletzky flieht nach dem verpatzten Auftritt Turas als Truppenführer Ehrhardt aus dem falschen Gestapo-Büro, dem eigentlichen *Producer's Office* des Theaters, durch den angrenzenden Zuschauerraum auf die richtige Bühne. Er verschwindet hinter dem Vorhang und während dieser sich hebt, wird das Publikum zum Zeugen seines unfreiwillig theatralischen Auftritts, wenn er im Rampenlicht von einer Kugel getroffen, einen dramatischen Heldentod stirbt.

Die Bühne ist auch in dieser Sequenz deutlich vom Zuschauerraum getrennt. Doch in diesem Fall dient die Abgrenzung der Forcierung des Vertauschens von Bühnenraum und Lebensraum. Die eigentlichen Schauspieler werden von der Kamera zwischen den Sitzen stehend von hinten gefilmt, welche ihren Blick auf das Geschehen verfolgt. Sie selbst werden wie der Kinobesucher zu Zuschauern und sehen vom Parkett aus zu, während auf der Bühne ein Amateur Realität ‹spielt›.

Alle spielen immer und überall, ob mit oder ohne Publikum, ob mit oder ohne Kostüm. Jeder neue Raum im Film ist eigentlich immer nur derselbe mit neuer Dekoration. So öffnen und schließen sich im Verlauf der Geschichte Türen und signalisieren Auftritt beziehungsweise Abgang im Sinne der Theaterdramaturgie. Die Darstellung allein genügt nicht, um die Nazis zu überlisten. Der Bühnenraum wird zum Lebensraum; die Wichtigkeit des Ortes, des Settings, wird deutlich. So gilt es, sich das Vexierspiel von Schein und Sein anhand der Räumlichkeiten des Films immer wieder bewusst zu ma-

chen. Der fehlgeleitete Blick, das Thema der Täuschung – der Maske – bilden den roten Faden des Films, sowohl für den Zuschauer als auch für die Beteiligten selbst. Schein und Sein wirken ununterscheidbar, stehen bei Lubitsch jedoch in einer Wechselwirkung. So dient die Funktion der Räume und des Spielens der Spiegelung von Realität und Illusion – das Publikum wird sensibilisiert zu hinterfragen, genau hinzuschauen und dem Gezeigten nicht einfach Glauben zu schenken.

Spielerisch verweist Lubitsch auf den Akt des Schauens, unser Handeln während der Filmvorführung. Das geteilte Wissen um die Projektionsfläche der Leinwand nimmt den ‹Zuschauer› als aktiv Sehenden ernst und macht ihn zum Verbündeten. Der Regisseur versucht mit Hilfe der ihm zur Verfügung stehenden Mittel seines Mediums diese Spielfläche für unsere Wünsche, Ängste und Seh(n)süchte zu gestalten und unseren Blick zu lenken. Oder in den Worten André Bazin: «Kino schafft für unsere Augen eine Welt nach unseren Wünschen.»[16] Der Film bedient sich der Realität um eine Illusion zu schaffen, so dass der Zuschauer Dinge zu erkennen glaubt, die letztlich als Imitation entlarvt werden. Dabei genießen wir den Zauber des Zelluloids und die Essenz des Kinos – die Schaulust. Lubitschs Kunst liegt darin, diese Lust selbstreflexiv zu nutzen, um dem Betrachter das eigene Sehen (wieder) bewusst zu machen.

Anmerkungen

1 «Während meiner ganzen Kindheit habe ich in schwarz-weiß geträumt. Zweifellos weil meine Träume Kino waren.» [Übersetzung M.N.] Breillat, Catherine: «Haute pègre.» In: Sérénade à six: les grandes comédies d'Ernst Lubitsch. *Le Monde*, 20.12.2000.

2 Vgl. Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus Publikationen 2000, S. 12.

3 Ebd., S. 46.

4 Vgl. den folgenden Artikel von Matthias Kraus: «American Ways of Life: Reflexiver Pragmatismus bei John Cassavetes», S. 28f.

5 Vgl. hierzu: Brandlmeier, Thomas: «Mode, Menschen und Manieren». In: *Die Welt*, Nr. 23, 28.01.1992. Edgardo, Cozarinsky: «Le regard del'outsider». In: Jean Narboni/Bernard Eisenschitz (Hg.): *Ernst Lubitsch*. Cahiers du Cinéma/Cinémathèque française 1985, S. 78. Eisner, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand*. Hg. von Hilmar Hoffmann, Walter Schobert. Frankfurt: Fischer Taschenbuch 1987. S. 76. Grafe, Frieda/Enno Patalas: *Im Off. Filmartikel.* München: Carl Hanser Verlag 1974, S. 69f. Hanisch, Michael: «In seinem Käse waren die Löcher genial. Der große Berliner Komödienregisseur Ernst Lubitsch wird 100 Jahre». In: *Neue Zeit*, Nr. 24, 29.01.1992. Prinzler, Hans Helmut: «Ein Verführer, ein Kinomensch. Ernst Lubitsch zum 100. Geburtstag». In: *Der Tagesspiegel*, 29.01.1992. Sotinel, Thomas: «Le bon génie de Hollywood». In: *Le Monde*, 20.12.2000. Truffaut, François: «Lubitsch était un prince». In: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 198 (Februar 1968), S. 13. Schütte, Wolfram: «Serenaden zu dritt. Ernst Lubitsch zum 100. Geburtstag». In: *Frankfurter Rundschau*, 29.01.1992.

6 Vgl. Mills, Robert William: *The American Films of Ernst Lubitsch: A Critical History*. Michigan: University Microfilms International 1976, S. 204. Siehe auch: Žižek, Slavoj: *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: University of Washington Press 2000, S. 5.

7 Vgl. Lubitsch, Ernst: «La mise en scène». In: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 198 (Februar 1968), S. 14.
8 Vgl. Truffaut: «Lubitsch était un prince», S. 13.
9 Prinzler: *Ein Verführer, ein Kinomensch*. Vgl. Grafe, Frieda: «Was Lubitsch berührt». In: *Süddeutsche Zeitung*, 22.09.1979.
10 Mérigeau, Pascal: «Lubitsch avant Lubitsch». In: *Le Monde*, 30.06.1994.
11 Vgl. Renk, Herta-Elisabeth: *Ernst Lubitsch*. Hamburg 1992, S. 117.
12 Vgl. ebd., S. 8. Truffaut: «Lubitsch était un prince», S. 13. Mérigeau: «Lubitsch avant Lubitsch».
13 Bei diesem Satz ist die Übersetzung maßgeblich für die komische Wirkung: Im englischen Original heißt es «Heil myself», wodurch der Witz eher einer na(r)zistischen Selbstwahrnehmung Rechnung trägt, die sich am Motiv der Eitelkeit der Schauspieler orientiert. In der deutschen Übersetzung hingegen liegt die Betonung auf dem pathologisch-ideologischen Aspekt.
14 Vgl. Renk: *Ernst Lubitsch*, S. 127ff.
15 Sein ‹reiner› Stil des kaleidoskopartigen Erzählens findet sich vermehrt in seinen früheren Filmen wie z.B. in *Trouble in Paradise* (*Ärger im Paradies*, 1932). Hier verlässt sich Lubitsch mehr denn je auf die Fantasie und Intelligenz seines Publikums und schöpft seine elliptische Erzählweise aus. Der Zuschauer muss mitdenken, will er die Zusammenhänge begreifen und die visuellen Lücken schließen. Die Handlung erklärt sich aus dem Rückblick; erst dann wird klar, was alles geschehen ist und die Geschichte erscheint rund. Aber auch Filme wie *Design for Living* (*Serenade zu Dritt*, 1933) und *Angel* (*Engel*, 1937) offenbaren die Kunstgriffe Lubitschs, wenn es darum geht, die eigentliche Handlung nicht zu zeigen, sondern stattdessen Objekte einzusetzen und seine Protagonisten in Metaphern sprechen zu lassen. Das, was die Personen machen oder sagen, ist selten das, was wirklich dahintersteckt oder passiert. Lubitsch erinnert damit an die Diskrepanz zwischen Illusion und Wirklichkeit, zwischen Realität und Film.
16 Zit. nach www.dasfilmarchiv.de [11.11.2003].

Matthias Kraus

American Ways of Life: Reflexiver Pragmatismus bei John Cassavetes*

Sinn / Form

Die Reflexion filmischer Ausdrucksmittel durch den Film selbst schreibt sich in vielfältigen Formen und Intensitäten unterschiedlichsten Werken ein. Filmische Selbstbespiegelungen lassen sich bereits in vielen Produktionen der frühen und frühesten Filmgeschichte finden[1], und zwar nicht erst in Form von Geschichten über das Geschichtenerzählen, wie sie das klassische Erzählkino dann zuhauf hervorgebracht hat[2], sondern auch bereits in Form von Inszenierungen, die das filmische Dispositiv in Interaktion mit der Wahrnehmung des Zuschauers thematisieren[3] oder zeitgenössische bildkünstlerische Traditionen aufgreifen und diese zur Reflexion filmischer Darstellungsbedingungen nutzen.[4] Dementsprechend sind auch die diskursiven Zusammenhänge, die mit dem Phänomen der Selbstreflexivität in der Kunst verbunden sind oder werden, stets nur als historische Konfigurationen erklärbar. Die modernistische und die postmodernistische Spielart können dabei verständlicherweise als die beiden Hauptadern der Interpretation in der gegenwärtigen Filmwissenschaft begriffen werden[5], doch finden sich viele andere, zumeist nur graduell differenzierbare und am einzelnen Werk ablesbare Merkmale filmischer Selbstreferentialität oder Selbstreflexivität[6] im Fundus der Filmgeschichte, die sich nicht umstandslos im Sinne des einen oder anderen Argumentationsstrangs interpretieren lassen.[7] Letzteres scheint auch für die Filme von John Cassevetes zu gelten.[8]

Ludwig Wittgensteins Bildtheorie kann hier vielleicht Aufschluss geben. Demnach ist die Bedeutung jedes Bildes sein Sinn, «was das Bild darstellt, ist sein Sinn».[9] Mit Bild sei jede repräsentierende Konfiguration i.w.S. gemeint. Was das Bild darstellt, definiert sich über seine Form, die den Sinn generiert. Die Wahrheit oder Falschheit eines Bildes besteht «in der Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung seines Sinnes mit der Wirklichkeit. Um zu erkennen, ob das Bild wahr oder falsch ist, müssen wir es mit der Wirklichkeit vergleichen.»[10] Unabhängig von der Vertracktheit dieser Gedankengänge, die sich einer Anwendbarkeit im Grunde entziehen, lässt sich festhalten, dass Wittgenstein das Verhältnis zwischen Bild und Welt oder Bild und ‹Wirklichkeit› als streng relationales begreift. Dies hieße – übertragen auf den Film –, dass auch diesem Medium, jenseits von Fragen der Repräsentation im Sinne eines mimetischen Verhältnisses und auch jenseits vom technologischen Infiltrationsgrad dieses Mediums, eine prinzipielle Gebrochenheit gegenüber der Realität eingeschrieben wäre. «Aus dem Bild allein ist nicht zu erkennen, ob es wahr oder falsch ist. Ein a priori wahres Bild gibt es

* Bei dem Artikel handelt es sich um die leicht gekürzte und um Abbildungen erweiterte Fassung aus dem Themenheft: *Filmische Selbst-Reflexionen. Augen-Blick*, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft Nr. 31, Red. Günter Giesenfeld, Marburg: Schüren 2000, S. 36-54.

nicht.»[11] lautet daher auch der relativ unmissverständliche Schlusssatz dieses Abschnitts. Dies aber ist genau der Punkt, an dem das reflexive modernistische Kino sich abarbeitet, während das postmoderne Wittgensteins Diktum längst akzeptiert hat und – statt darüber zu klagen – mit den Resten spielt. Die relationale Beziehung hat sich verschoben weg von einer doppelt vermittelten Wirklichkeit zwischen Welt und Bild, nämlich der Funktionalisierung des Mediums zur Hinterfragung einer Wahrnehmungs-Wirklichkeit, hin zu einer Relation unterschiedlicher ‹Bildgenerationen› zueinander. Dabei führt selbstverständlich weder die eine noch die andere Strategie zur ‹Wahrheit›, beide streiten mit der Form, aus unterschiedlichen Gründen, doch bleibt der teleologische Sinn, der dieser Form, die offenbar zerstört werden muss, zugrunde liegt, beiden audiovisuellen ‹Argumentationsverfahren› unauflösbar implementiert.

Modern / Postmodern

Wenn wir die Hauptströmungen des selbstreflexiven Kinos betrachten, die modernistische und die postmoderne, dann ließe sich also festhalten, dass die sie begleitenden und legitimierenden ‹Sekundärdiskurse›[12] auf geistesgeschichtlich gleichartigem Nährboden gedeihen, und dass sie die dem ‹klassischen Erzählkino› implementierte Teleologie von unterschiedlichen Seiten her angreifen. Diese idealistische Teleologie[13], die sich mit einem Anspruch auf Welt- und Selbsterkenntnis durch kreativen Willen beschreiben und die sich an den Formen belegen lässt – bei Nietzsche zur letzten, ideell bereits höchst inkonsistenten Apotheose geführt, von der Psychoanalyse Freuds in ihren Grundfesten erschüttert und von den Avantgarden zu Beginn des Jahrhunderts heftig attackiert – hat sich nichtsdestotrotz durch die Moderne hindurch erhalten (zumal im Medium Film) und dabei sozusagen mehrere reflexive Wendungen genommen. Sowohl Postmoderne als auch Moderne – um es in dieser Allgemeinheit zu formulieren – bleiben auf eine Welterfahrung mittels strukturierender Sinnmodelle westeuropäischer Provenienz bezogen; deren diskursiver Kern könnte als Präferenz einer rationalen[14] gegenüber einer erfahrungsbezogenen Weltaneignung gedeutet werden, bei der das Moment der Erkenntnis in der Wertigkeit vor dem der Erfahrung, die Idee vor der Aktion rangiert. Das Element der Unmittelbarkeit ist in der amerikanischen Geistesgeschichte dagegen sehr präsent, vergegenständlicht in den Schriften der Vertreter des amerikanischen Pragmatismus.[15]

Ray Carney hat Cassavetes' Werk unter den Vorzeichen dieser Denktradition gedeutet, erkennt er in dessen Filmen doch eine Art modernistischen Pragmatismus, der Cassavetes' Ästhetik im Schnittpunkt sich überlagernder Diskursformationen sichtbar werden lässt.[16] Ungeachtet der Tatsache, daß Carney dem Regisseur mit seiner Studie ein Denkmal setzt und ihm damit die Nobilitierung zukommen lässt, die ihm die US-amerikanische Filmpublizistik und auch -wissenschaft bisher weitgehend versagt hatte, bezieht sich seine Kritik an der Cassavetes-Rezeption auch auf gegenwärtige filmwissenschaftliche Paradigmen.[17] Insbesondere die neoformalistische Schule um ihren *anchorman* David Bordwell hat er im Visier.[18] Carneys Argumentation läuft darauf hinaus, dass Bordwells Erzählmodell das theoretische Pendant einer Filmpraxis darstellt, in der das Element der Erfahrung weitestgehend zugunsten geschlossener Narra-

tionen ausgeblendet wird, während Cassavetes' Filme auf diesem Element insistieren. Im Werk von Cassavetes erkennt er eine «religion of doing», die er trotzig dem narrativen Kino entgegenhält.[19] Erfahrung und Handlung sind demnach die hauptsächlichen Konstituenten der filmischen Form bei Cassavetes; Handlung ist dabei nicht zu verwechseln mit Narration, vielmehr geht es um die Handlung selbst, die im Moment der Filmaufnahme ‹passiert› – man beachte die diesem Verb inhärente Verlaufsform – und die sich der filmischen Konfiguration als Prozess einschreibt. Zu unterscheiden wäre daher zwischen ‹Handlung› und Narration, also dem, was ‹Handlung› bei Cassavetes gerade nicht ist: Narration, orientiert an dem Bordwellschen Modell[20], ist die Organisation der narrativen Elemente nach den Gesetzmäßigkeiten von Raum, Zeit, Psychologie und Logik. Entscheidend ist bei diesem Modell, dass es sich auf eine Vor-Organisation des verwendeten Zeichenmaterials bezieht, die die planmäßige Lenkung des Zuschauers hin zu einem Handlungs*ziel* strukturiert, das dieser gemeinsam mit dem Protagonisten erreicht. Mit dieser Auflösung ist im klassischen Hollywood-Kino zumeist auch eine handfeste soziale Anweisung (‹Belehrung›) verbunden. So schafft der Film – um auf Wittgenstein zurückzukommen – ein in struktureller Relation zur Wirklichkeit funktionierendes Bild, das diese allerdings ebenso sehr wahr macht, wie es selbst immer nur relativ (also subjektiv) ‹wahr› sein kann. Cassavetes enthält sich solcher Anweisungen in der Inszenierung seiner Mini-Dramen innerhalb der diegetischen Präsentation ebenso wie mit Blick auf die Gesamtanlage des einzelnen Films. Hier wird gerade kein Handlungsziel formuliert, hier verhalten sich Leute nicht so, wie man erwartet, wie der Regisseur andererseits darum bemüht ist, Erwartungshaltungen erst gar nicht aufkommen zu lassen, sondern den Zuschauer im Bann der prozessierten Aktion hält: Wir haben überhaupt keine Zeit, das Sichtbare mit Vor-Bildern zu vergleichen und zu bewerten, weil wir weder Prognosen auf Kommendes noch Rückschlüsse auf Vergangenes ziehen können: Keine räumlichen, wenige zeitliche und selten logische oder alltagspsychologisch erklärbare Relationen werden hergestellt, wohl aber soziale. Dies hieße aber auch, dass Cassavetes' Filmen keine teleologischen Sinnangebote implementiert sind, die sich so unmittelbar in die soziale Wirklichkeit verlängern ließen, wie dies im Mainstream-Film, aber auch im modernistischen Kino der Fall ist, und sei es als Versprechen auf einen reflektierteren Umgang mit der eigenen Wahrnehmung. Was wird dann überhaupt erzählt, bzw. was formulieren Cassavetes' Filme als Essenz? Genau hier liegt die Schwierigkeit mit Cassavetes' Selbstreflexivität, setzt sich das Fehlen essentieller Aussagen (also der Repräsentation von Erkenntnissen im Medium der Sprache oder des Films) doch selbst noch in den Analysen fort, muss es notwendig, da das, was Cassavetes' Figuren erleben, immer als fragmentarisch, spontan, nicht intentional und häufig improvisiert erfahren wird, das abstrakte Medium der Sprache jedoch mit Begriffen (also ‹Festschreibungen›) operiert: Die «Krise der Repräsentation»[21], die sich in Cassavetes' Werk unter anderem auch manifestiert, infiziert auch die Versuche der Repräsentation von Erkenntnissen.

Das Fragment wird bei Cassavetes nicht in erster Linie zum Träger einer Verlusterfahrung, sondern zum Indiz für eine unbändige, fast medieninkompatible Freiheit, die Freiheit von Handlung und Erfahrung, die die Form nicht bändigen kann, durch die jene sich aber gerade konstituiert. Wie der modernistische europäische Film sind Cas-

savetes' Filme fragmentarisch, doch während das Fragment dort den Status eines Erinnerungsbildes annehmen kann, das auf einen Verlust verweist, formulieren Cassavetes' fragmentarische Strukturen aller erst positiv die Reichhaltigkeit eines je individuellen Lebens (und eben nicht: Lebensentwurfs) und betonen das Kontingente, Zufällige, Ungeplante, Spontane. Formuliertes Wissen dagegen scheint gerade dasjenige zu sein, wogegen sich Cassavetes' Filme richten, da sie Wissen durch Erfahrung, den Begriff durch den Prozess ersetzen: «Cassavetes' Cinema is antiessentialist»[22]. Dies ist für Carney immer eine Frage unterschiedlicher Konzepte von «making meaning»: Während Regisseure wie Hitchcock, Welles und Spielberg Bedeutung als vom Ausdruck (des Schauspielers) abstrahierbar begreifen, als Bedeutung in einem allgemeinen und abstrakten Sinn, mithin als Idee, funktioniert die Bedeutungskonstruktion in Cassavetes' Filmen immer nur in Abhängigkeit zum schauspielerischen Ausdruck, der als Prozess konzeptualisiert wird. Dies ist der Kern der Differenz zum Hollywood-Kino: Erfahrung vs. Wissen, Werden vs. Sein, Unsicherheit vs. Klarheit, Offenheit vs. Geschlossenheit. Die Differenz zwischen Bild und Wirklichkeit, die selbstreflexiver Kunst eingeschrieben ist, manifestiert sich in Cassavetes' Filmen als spürbare Differenz zwischen Wahrnehmung und ihrer Fixierung in einer Repräsentation: Erfahrung ‹ereignet› sich gewissermaßen immer ‹außerhalb› des Bildes, das Bild kann sie evozieren, doch die Repräsentation bleibt immer hinter der Erfahrung zurück. ‹Wahrnehmung› bezieht sich dabei gleichermaßen auf die Wahrnehmung der Figuren wie auf unsere Rezeption: Indem Cassavetes unsere Wahrnehmung gewissermaßen dynamisiert, die Differenz zwischen Verlaufsform und Fixierung stets spürbar hält, wird diese Unmittelbarkeit notwendig zu einer Charaktereigenschaft der Figuren. Bei Cassavetes geht es demnach nicht in erster Linie um eine (modernistische) Dekonstruktion repräsentatorischer Konventionen (obwohl auch dies erfolgt), sondern um die positive Formulierung von Handlung und Erfahrung, die auch biografisch verstanden werden muss: Cassavetes begriff den Arbeitsprozess – zumeist mit seinen engsten Freunden, Verwandten und seiner Frau Gena Rowlands – als integralen Lebensbestandteil. Er war weniger an den fertigen Filmen als am Prozess des Filmens interessiert, der ja eigentlich nicht repräsentiert werden kann, sich dem Filmmaterial jedoch bei jeder Rezeption erneut als Moment von Unsicherheit und Offenheit einschreibt.

Wie ist dieses unübersehbar optimistische Moment in Cassavetes' Filmen verstehbar, die doch auf den ersten Blick nur desolate Beziehungen vorzuführen scheinen? Anders formuliert: Welche verborgene Teleologie könnte sich in der Form verstecken? Der ‹Text› trifft hier, wie beschrieben, keine expliziten Aussagen, doch wenn es eine Eigenschaft gibt, die Cassavetes' Figuren verbindet, dann ihr (häufig nicht artikulierter oder nicht artikulierbarer) Wunsch nach Liebe, von dem alle Handlungsimpulse ausgehen.[23] Dieser – mehr oder weniger, meist weniger – dezidiert formulierte ‹Wille zur Liebe› macht zugleich die Integrität der Figuren aus, er wird an keiner einzigen Stelle in Cassavetes' Werk korrumpiert. Auch Cassavetes geht es darum, noch einmal, und vor allem: noch einmal neu über Liebe zu ‹sprechen›.[24] In modernistischer Manier ist er andererseits darüber im Klaren, dass ‹die Liebe› selbst nicht gezeigt werden kann, mithin kommt die Frage der Repräsentation und damit der Kommunikation ins Spiel. Mit *Love Streams* (1984) mündet Cassavetes' Methode in der sorgfältigen Dekon-

Filmausschnitt aus dem Drama *Love Streams*

struktion der Ideen, mit denen der Begriff Liebe über die mediale Konfiguration gemeinhin konnotiert wird, doch nur zu dem Zweck, um sie frei zu machen für den Modus der Erfahrung. Die Form generiert ein abstrahierbares Konzept ‹Liebe›, das jedoch weder mit einer entsubjektivierten Idee noch mit einem romantischen Glücksversprechen zu verwechseln ist, sondern sich im je individuellen schauspielerischen Ausdruck als unbewusster Wunsch stets neu aktualisiert.[25]

Demnach werden Emotionen weniger repräsentiert, sondern vielmehr kommuniziert. Kommunikation ist daher der andere große Nenner, auf den man Cassavetes' Filme bringen könnte – Kommunikation verstanden sowohl intra- als auch extradiegetisch: als Kommunikation zwischen den Filmfiguren, aber auch als Dialog von Regisseur und Darstellern mit dem Zuschauer über den Prozess der Konstitution medialer Identitäten. Da die Narration auf sämtliche Momente einer planvollen Organisation und Präsentation von Handlungselementen verzichtet, bleibt nichts, als das Geschehen selbst, dem man folgen kann, das Werden[26] der Figuren, die sich selbst hervorbringen und damit zugleich auch immer die unbedingte Vorläufigkeit, den Entwurfscharakter ihres fiktionalen ‹Seins› unterstreichen. Dieser Akt ist notwendig selbstreflexiv.

Auch wenn Cassavetes' Kino Impulse modernistischer Ästhetik aufgreift, lässt sich sein Oeuvre nicht umstandslos in der Tradition der klassischen künstlerischen Moderne europäischer Provenienz interpretieren; nicht zuletzt deshalb, weil Cassavetes' Filme nicht das Ziel einer Erkenntnis oder Belehrung im modernen Sinn verfolgen, obwohl sie dennoch Botschaften enthalten, die sich aber gerade nicht aussagen, ‹auf den Begriff bringen› lassen. Vielmehr überschneiden sich hier unterschiedliche Strömungen: Das sich selbst im schöpferischen Akt hervorbringende Subjekt als Reminiszenz an die

idealistische Künstlerfigur des 19. Jahrhunderts[27], die aus sich heraus die Welt und sich selbst erschafft, ein prozesshaft visualisierter, lebensbejahender Pragmatismus und die modernistische Dekonstruktion der Form. Letztere impliziert dann auch das Scheitern der Selbst-Konstruktion: Die Figur kann sich nicht als unteilbare Identität erschaffen, sondern im ästhetischen Prozess nur de- und rekonfigurieren. Die Spannung, die in der Konvergenz dieser unterschiedlichen Impulse angelegt ist, ist eine Spannung der Form, deren Zentrum und Ausgangspunkt die Figur ist.

Genre / Avantgarde

Während sich in den USA Ende der 1960er Jahre das ‹Neue Hollywood›[28] aufmachte, um jene (relativen) Freiheiten zu erkunden, die derzeitige Phänomene wie Retro-Film, Remake und Zitate-Kino einläuteten (also ‹die Postmoderne›), das Underground-Kino geboren wurde, das die Tradition der klassischen modernen Avantgarden mit filmischen und höchst selbst-bewussten Mitteln fortschrieb und zeitgleich ein Großteil des amerikanischen Erzählfilms weiterhin auf altbewährte Muster setzte, ging Cassavetes einen ganz eigenen und beispiellosen Weg. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass Cassavetes' erstem Film *Shadows* (*Schatten*, in der ersten, verlorenen Fassung von 1957) die Funktion einer Art Initialzündung zur Etablierung eines ‹New American Cinema› zugesprochen wurde, und zwar gerade von Vertretern jenes Lagers, das sich wenig später ganz vom Erzählfilm abwandte und radikalere ästhetische Wege einschlug.[29]

Cassavetes kann weder dem ‹New Hollywood› noch dem Experimentalfilm bzw. Underground zugerechnet werden: Sein Ausdrucksmedium ist der Spielfilm, sein filmisches Verfahren das ästhetische Experiment und sein Motiv wohl weniger Zivilisations- und Repräsentationskritik als die ‹Errettung der äußeren Wirklichkeit› des Humanen – was aber gerade nicht heißt, dass Fragen der Repräsentation nicht reflektiert würden, sein ganzes Oeuvre ist als Reflexion dieser Fragen lesbar.

Einige von Cassavetes Filmen nehmen mehr oder weniger direkten Bezug auf ästhetische Verfahren und Formelemente des Hollywood-Kinos. So ließen sich etwa *Minnie and Moskowitz* (1971) und *Gloria* (1980), zwei halbunabhängige Studioproduktionen[30], unter dem Stichwort der Genredekonstruktion beschreiben. Der erste enthält

Filmausschnitt *Shadows*

Filmausschnitt *Minnie and Moskowitz*

John Cassavetes und Darsteller John Adames während der Dreharbeiten zu *Gloria*

Titelvorspann von *The Killing of a Chinese Bookie*

stark verfremdete Screwball-Elemente, der zweite präsentiert eine nicht mal auf den ersten Blick konventionelle Gangstergeschichte mit weiblicher Protagonistin.

Auch *The Killing of a Chinese Bookie* (*Mord an einem chinesischen Buchmacher*, 1975) bezieht sich auf solche Formelemente, tatsächlich kann der Kampf des einsamen Nachtclub-Besitzers Cosmo Vitelli (Ben Gazzara), der seine Schulden mit einem Mord bezahlen soll, immer auch als einer mit der Form, mit dem Genre verstanden werden: Die bis ins reine Schwarz und Weiß stilisierten Licht- und Schatteneffekte etwa korrespondieren hier als Noir-Reminiszenzen mit der fragmentierten Gangster-Geschichte, die der Film (unter anderem) erzählt und betonen damit zugleich in ungesehener Radikalität eine Grundvoraussetzung jeglicher (filmischen) Wahrnehmung: Das Licht, das Zeigen, und dessen Fehlen, das verbergen kann. Extreme Dunkelheit oder extreme Helle haben hier jedoch beide den Effekt, dass wir ‹nichts› sehen bzw. aus dem Gesehenen keine eindeutigen Schlüsse ziehen können. Das Spiel mit Licht reflektiert den Inszenierungscharakter des Sichtbaren, indem Lichteffekte als *solche* inszeniert werden. Carney versteht dies weniger als Desillusionismus denn als Versuch, die Limitationen des Illusionismus zu illustrieren.[31] Dies betrifft auch die Exzentrik der Orte, die in keiner wahrnehmbaren Verbindung zueinander stehen, eher Räume der Erfahrung als Topoi, die eine Erzählung verknüpfen könnten (was für alle Cassavetes-Filme in unterschiedlicher Ausprägung gilt). Weiterhin bleiben in *The Killing of a Chinese Bookie* ganz offensichtliche *continuity*-Fehler als selbstreflexive Verweise auf die Inkonsistenz filmischer Fiktionen in der Diegese erhalten. Diese ‹Fehler› indizieren aber zudem meist ein Sich-Reiben der Figuren an der Objektwelt, einen Widerstand, der nicht narrativ, sondern formal motiviert ist: Als Reibung der Figuren an den Objekten der ‹repräsentierten› Welt, die immer auch auf die Reibung zwischen Repräsentation und Referenzobjekt bezogen bleibt. Dieses Referenzobjekt ist bei Cassavetes die Figur, der Darsteller in seiner Doppelfunktion als Rollenträger und repräsentiertes Subjekt. Dieses Subjekt (das Cassavetes sicher nicht so genannt haben würde, aber ‹Körper› trifft die Sache auch nicht) und seine Erfahrungen sind das einzige, was Cassavetes interessiert, und aus dieser Intention heraus entwirft er einen selbstreflexiven filmischen Rahmen, dessen Ränder ständig ‹das Repräsentierte› evozieren, nämlich das Leben der fiktionalen Filmfigur, das sich im Moment seiner Sichtbarwerdung entfaltet und diese Entfaltung zugleich als Leistung eines Darstellers erfahrbar macht, dessen authentische Emotion das Material zur Gestaltung der Rolle liefert. Dabei sind die Figuren niemals

als kohärente Charaktere im Sinne einer Handlungsdramaturgie lesbar, sie stehen immer mit einem Bein außerhalb der Diegese. Aber sie spielen sich auch nicht ‹selbst›, sondern figurieren tatsächlich immer als beides, als Figuren und Darsteller.[32]

Rolle / Darsteller

Es ist dieser Schwebezustand der Handlungsträger zwischen Figur und Schauspieler, der Cassavetes' Filme so extrem offen macht. Zwei ähnlich gelagerte Beispiele mögen dies verdeutlichen. In *A Woman Under the Influence* (*Eine Frau unter Einfluss*, 1974) und in *Opening Night* (1978) finden sich Szenen, in denen Gena Rowlands geschlagen wird. Im ersten Film von ihrem Mann Nick (Peter Falk), der sich von ihrer Exzentrik überfordert fühlt, im zweiten von Cassavetes selbst, der ihren Bühnenpartner Maurice spielt. In *Woman* tanzt Mabel (Rowlands) gegen Ende des Films auf einem Tisch, Nick stürzt auf sie zu, schlägt sie, und sie fällt zu Boden. Der über sich selbst erschrockene Nick und die Kinder eilen herbei und kümmern sich um die am Boden Liegende. In *Opening Night* geht Myrtle (Rowlands) im Rahmen einer Bühnenprobe zu Boden, nachdem sie vorher schon in anderen Zusammenhängen proklamiert hatte, sie ertrüge es nicht, sich auf der Bühne schlagen zu lassen. Auch in dieser Szene bleibt die Darstellerin am Boden liegen, während die anderen, wie im ersten Beispiel, mit der gleichen Hilflosigkeit wie die Zuschauer reagieren. Was geschieht nun hier so Außergewöhnliches? Die dramaturgische Anweisung Schlag – Fall ist konventionell und nicht unüblich, doch ihre Erfüllung hat bei Cassavetes eine ganz besondere Funktion: Mabel und Myrtle sind Figuren, deren Identitäten ebenso wie die der anderen Figuren in der Schwebe bleiben, dieser Schwebezustand ist geradezu die Bedingung für die Repräsentation der Unmittelbarkeit von Erfahrung. In keiner der beiden Szenen könnten wir mit Bestimmtheit sagen, was genau die Figuren denken oder wollen; wir können nicht mal sagen, worin der Konflikt, der sich im ersten Beispiel aggressiv entlädt, genau besteht. Das Fragmentarische der Figuren, die unvollständig und im Unbestimmten belassene Perspektive auf ihre Erlebnis- und Erfahrungswelt und vor allem auf sich selbst als Teil dieser Welt gibt uns wenig Anhaltspunkte hierüber. Mabels emotionale *shiftings* in *Woman*, die sich den ganzen Film hindurch über unvermittelt wechselnde Gestik und Mimik, einen hohen Grad an Expressivität und vor allem über das Changieren zwischen Normerfüllung und Normabweichung artikulieren, sind Ausdruck eines nicht in die Sprache kinematografischer Konventionen übersetzbaren Selbst. Carney beschreibt Mabel als extremsten Versuch der Kreation einer «open-ended selfhood».[33] Dadurch also, dass die psychische und soziale Disposition der Figur unbestimmt bleibt, dass aber zugleich der narrative und auch topografische Kontext allein von der Figur ausgeht[34] (und nicht von einem wie immer definierten sozialen oder kulturellen Rahmen, weshalb auch die Kategorie ‹Norm› bei Cassavetes ebenso instabil bleibt wie alle anderen vermeintlichen Gewissheiten) wissen wir zwar, dass etwas ‹passiert›, weniger aber, warum. Bleibt zu konstatieren, dass ‹etwas› passiert, und zwar etwas recht Impulsives: Eine Frau wird geschlagen und bleibt am Boden liegen. Gena Rowlands Fälle knüpfen dabei offensichtlich weniger narrative Zusammenhänge, als dass sie eine Figur zeigt, deren Körper in unmittelbaren, nämlich physischen Kontakt zu ihrer Umwelt tritt. Schläge, Fälle, Berührungen, Zärtlichkeiten: All diese Anweisungen statten die Filmcharaktere in erster Linie

Gena Rowlands in *Opening Night*

mit einem sensomotorischen, körperlichen Bezug zu ihrer Erfahrungswirklichkeit aus. Noch expliziter wird dies in dem zweiten Beispiel, *Opening Night*, ein Film über eine Schauspielerin (Gena Rowlands), die sich mit dem Prozess des eigenen Alterns auseinandersetzen muss – und dies sowohl auf der ersten Erzählebene wie auf der Ebene des Theaterstücks *The Second Woman*, bei dessen Entstehung auf der Bühne bis hin zur Uraufführung wir Zeugen sind.

In diesem speziellen Fall macht Cassavetes also das Problem der Repräsentation auch zum semantischen Zentrum eines Films. Dabei figuriert die Verquickung von Bühne und Leben in der Fiktion keineswegs als bloße Metapher, vielmehr bringt Cassavetes durch die Verdopplung der Fiktion auf der Leinwand eine Ebene in den Film ein, der den Prozess der Selbstreflexion und Selbsterschaffung des Künstlers *im* Kunstwerk ästhetisch überhöht, ohne ihn außer Kraft zu setzen oder begrifflich zu fixieren. Wenn Gena Rowlands von Cassavetes auf der Bühne geschlagen wird, hinfällt und liegen bleibt, und wir (in Unkenntnis des geprobten Stücks) nicht wissen, ob dies die Erfüllung der Regieanweisung auf erster oder zweiter Ebene ist – also Teil des Theaterstücks oder ‹nur› der Filmhandlung – dann findet hier eine doppelte Selbstreflexion statt; der Fall markiert die potentielle Konvergenz von *acting* und *being* sowohl innerhalb der Fiktion als auch im Verhältnis zwischen der Medienpersona und der Schauspielerin Rowlands: Ein «regenerativer Fall»[35], der sowohl die Objektwelt konturiert, an der Myrtle/Gena sich reibt, als auch den virtuellen Raum zwischen Repräsentation und Erfahrung, zwischen Kunst und Leben, in dem Cassavetes seine Figuren situiert, für konstitutiv erklärt.

Ich / Bild

Die vielzitierte Krisenerfahrung der Moderne beinhaltet die Krise der Repräsentation ebenso wie die des Subjekts, beides ist nicht voneinander zu trennen. Im Film gehen Subjekt und Repräsentation (die sich auch in die Chiffren Inhalt und Form übersetzen lassen) ein prekäres, zumindest schwer bestimmbares Verhältnis ein. Wenn mit Selbstreflexion sowohl die Reflexion der filmischen Mittel durch den Regisseur über die Form als auch die bewusste Hervorbringung eines Selbst, also einer fiktionalen Figur, gemeint sein kann, dann lässt sich beides bei Cassavetes um so weniger voneinander trennen, als die Figur Ausgangspunkt der Narration ist. Dabei wird die Ich-Konstitution der Charaktere zum andauernden Problem der Form. Sowohl der

Selbstreflexion – als Reflexion eines ‹Selbst› im angedeuteten Sinn –, als auch der Form als prozessierter ist damit der Problemhorizont prinzipieller Unabschließbarkeit eingeschrieben (sowohl dem sich konstituierenden Subjekt als auch seiner Repräsentation). In diesem Zusammenhang ist es alles andere als Zufall, dass Cassavetes' Filme nicht nur fast alle Überlänge haben (nachdem er sie auf Kinoformat zurechtgestutzt hatte), sondern dass er von einigen Filmen auch unterschiedliche Fassungen produziert hat, die das Prozessuale und nicht Abschließbare dieser Ästhetik noch in der Produktionsgeschichte widerspiegeln.[36]

«Ich ist ein anderer»[37] erkannte Artur Rimbaud schon 1871; ein folgenschweres Diktum, das das moderne Thema der Selbstreflexion bereits beinhaltet. Von dort aus führt ein – wenn auch nicht ganz direkter – Weg über Nietzsches Ideal des sich selbst und die Welt hervorbringenden historischen Subjekts, das sich nur noch in Abgrenzung zu seiner eigenen Konstruktion entwerfen kann, über Freuds Psychoanalyse, die das Subjekt ebenfalls auf sich selbst und den imaginären Anderen rückverweist hin zur Relektüre Freuds durch Lacan, der die Konstitution des Anderen auf eine psycholinguistische Basis stellt. Lacans Verkennungstheorie[38] bedeutet – bezogen auf die Konstruktion von Identitäten im Film – dass eine Selbstreflexion stets widersprüchlich sein muss, da die Subjektposition nach Lacans Modell ja alles andere als gesichert und stabil ist.[39] Nehmen wir nun dieses Modell als Maßstab, dann lässt sich beobachten, dass Cassavetes seine Figuren (als Körper) in Abgrenzung zum Raum entwirft und der Raum somit zum ‹Anderen› des Körpers wird, in dem dieser immer neu und anders erscheint: eine doppelte Spiegelung. Auf der narrativ-strukturellen Ebene lassen sich solche Spiegelungen ebenfalls ausmachen. So fungieren manche der Figuren gewissermaßen als Katalysatoren, als Impulsgeber für die anderen. Carney unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen limitierten und nicht limitierten Charakteren – eine qualitative Unterscheidung, die die Verankerung der Figuren in sozialen Rollen (und ihre Befreiungsimpulse) betrifft. Die limitierten Charaktere zeichnen sich durch größere Anpassung an soziale Rollen aus, die unlimitierten sind dagegen expressiver, ‹improvisatorischer›; sie sind, wie fast alle Figuren, die von Gena Rowlands gespielt werden, eher offen für Dialoge, nehmen das Gegenüber im Dialog auf und reflektieren dessen Selbst.

Demnach lässt sich Selbstreflexion bei Cassavetes als interaktionales und prozessuales Verhältnis auf unterschiedlichen Ebenen erfassen: Als Selbst-Konstitution eines körperlichen Ichs in Abgrenzung zum Raum, als Reflexion dieser Identitätskonstruktion durch die Form und als Inszenierungspraxis kommunikativer Akte zwischen den Figuren. Dieses offene Identitätskonzept findet sein Pendant in Cassavetes' speziellem Schauspielkonzept, das Carney als «relational acting» in Abgrenzung zum «method acting» beschreibt.[40] Die Schauspieler kreieren keine imaginäre Identität über die Identifikation mit einer Rolle (wie de Niro, Brando, Nicholson etc.), sondern treten in kreative Interaktion zueinander. Cassavetes' Schauspieler-Führung basiert auf dem Sich-Beziehen der Schauspieler aufeinander im Verlauf der Belichtung des Materials. Seine Selbstreflexivität ist demnach unmittelbarer Ausdruck einer selbstreflexiven Filmpraxis, wie das abschließende Beispiel vielleicht zeigen kann.

In *Husbands* (1970) veranstalten die drei Freunde und Ehemänner Archie (Peter Falk), Gus (John Cassavetes) und Harry (Ben Gazzara) nach dem Begräbnis eines vier-

ten Freundes eine Sauftour, die mit Harrys Verbleib in London und der Rückkehr der beiden anderen zu ihren Familien endet.

Doch die implizierte Suchbewegung bleibt ebenso voraussetzungslos wie ihr Ziel unbestimmt: In lockerer Szenenfolge erscheinen die Figuren mal als Dreiheit auf den Straßen, mal allein an ihrem Arbeitsplatz oder dann in London mit unterschiedlichen Frauen. Und ebenso wie in den anderen Filmen durchschreiten die Figuren keine Räume und durchleben keine Zeit auf ein Ziel hin, sondern es handelt sich um eine absolut ‹präsentische Narration›: Die Szenen bauen nicht psychologisch aufeinander auf, sondern entfalten die Beziehungen zwischen den Figuren analog zur Erzählzeit. Worum geht es also dann? Immer um Emotionen, deren Komplexität und Unbestimmtheit sich in Cassavetes' Weigerung ausdrückt, Gefühle direkt, d.h. psychologisch nachvollziehbar und damit begrifflich fixierbar darzustellen. Dabei entsteht weniger ein narrativer als vielmehr ein kommunikativer Raum: Die Figuren erschaffen sich durch ihre Körper Räume, in denen sich ihre Vergänglichkeit, ihre Angst, ihre Sehnsucht, ihr Begehren artikulieren, jedoch weniger verbal als durch ein Austarieren von Intensitäten. Dabei sind die Figuren über einen sehr losen oder vagen sozialen Zusammenhang gekennzeichnet, durch beiläufige Erwähnung des Berufs oder durch die situative Verankerung der Figur in ihrem beruflichen Umfeld, das immer nur als Folie dient, vor der sich die Beziehungen der Figuren entfalten. Die Räume werden erst durch die Figuren zu Räumen der Erfahrung, so etwa die Turnhalle, in der die schwitzenden, hustenden und in ihrer Vergänglichkeit sich selbst exponierenden Körper den Prozess des Alterns artikulieren, den die Charaktere sich selbst verbal nicht eingestehen können.[41] Sie sind auf der Suche nach einem authentischen Gefühl. Doch ist diese Suche unbewusst, sie lässt sich nicht verbal artikulieren. Anders ausgedrückt: Sie lässt sich nicht konzeptualisieren, sondern nur als offene Frage in der Performanz des Schauspiels *perzipieren*: «Die Rolle bei Cassavetes ist eine Frage, der die Schauspieler in ihren Figuren nachgehen, sie ist nicht als Antwort auf eine Situation konzipiert.»[42]

Teil einer mindestens 20-minütigen Trink-Szene, die ursprünglich sogar noch länger war, ist ein von den drei Freunden inszenierter Singwettbewerb. Die spärlich ausgeleuchtete Szene zeigt die Freunde in der Runde anderer Menschen in einer Bar. Archie, Gus und Harry nötigen eine Mittrinkerin, das Lied «It was just a little Love Affair» immer und immer wieder zu singen, und nie sind sie mit dem Ergebnis zufrieden, so dass sich die Anstrengung der Frau um die Artikulation eines authentischen Gefühls auf den Zuschauer überträgt, der immer drängender die ‹Sinnfrage› stellt. In der Langwierigkeit und der Qual dieser Inszenie-

Peter Falk, John Cassavetes und Ben Gazzara spielen die Freunde Harry, Archie und Gus in *Husbands*.

rung drückt sich ein Mangel nicht der Sängerin aus, sondern der drei Freunde, die diesen Mangel nicht in Worte fassen können. Immer wieder fordern sie die Frau dazu auf, mit Gefühl zu singen. Da dieses Gefühl – das sich auf ihr eigenes, unbestimmtes Gefühl bezieht – nicht definiert werden kann, kommt die Szene zu keinem Ende. Das Außen, die Grenze der Identität, ist auch in diesem Fall ein durch das Schauspiel evozierter Erfahrungsraum, in dem sich die drei Freunde spiegeln und wiedererkennen wollen. Hinter diesem Arrangement steht ein Konzept, das als Versuch der simultanen Registration und Konstruktion des Materials durch die Kamera umschrieben werden kann. Die Kamera hat bei Cassavetes nicht die Aufgabe, Identitäten zu entdecken oder zu konstruieren, sondern eine Fiktion zu provozieren, die Identitäten prozessiert.[43] Der gesamte Dialog der Szene ist nicht auf dramatische Spannung angelegt, auch nicht auf eine Selbstanalyse der Figuren, sondern auf eine systematische Verdeckung all dessen, was ihre Identität ausmacht. Stammeln, Schreien, unvollständige Sätze, Überlappung von Dialogteilen, Inkongruenz von Bild und Ton: All dies erklärt die Figuren weniger, als dass es sie in ihrer Unvollständigkeit zeigt. Die verwackelten Großaufnahmen der Sängerin dagegen machen diese Nebenfigur zur Protagonistin der Szene, indem das zu exponierende Gefühl auf sie verschoben wird und im Gegenschuss die Dreiheit der in ihrer psychischen und kognitiven Disposition im Unbestimmten belassenen Freunde gezeigt wird. Cassavetes bringt seine Darsteller dazu, ein Potenzial zu aktivieren, von dem diese selbst vielleicht noch nicht einmal wissen; dieser kalkulierte Einsatz des Zufalls oder des Nicht-Planbaren ist ein wesentlicher Bestandteil seines Konzepts. Dies wird während des Singwettbewerbs besonders evident, handelt es sich bei diesem Segment doch um eine der wenigen Passagen in Cassavetes' Werk, die nicht auf einem Script basieren. Allerdings wusste die Schauspielerin (Leola Harlow) während der Aufnahme nicht, dass ihr Spiel in diesem Moment Teil der Inszenierung ist und dachte stattdessen, Cassavetes, Falk und Gazzara würden wirklich ihre Fähigkeit als Schauspielerin und Sängerin kritisieren[44], was Cassavetes' Methode aber vielleicht um so besser umschreiben kann. Die Großaufnahmen, die die Nebendarstellerin zur Protagonistin machen, lassen sich in Bezug auf das Gesamtwerk ebenfalls als die Konstitution eines Erfahrungsraums deuten, der nicht raum-zeitliche Koordinaten, sondern einen emotionalen Ausdruck als Entität formuliert.[45] In diesem Fall erschafft also die Großaufnahme der Sängerin einen Raum, der die Limitationen der Figuren widerspiegelt (reflektiert) im andauernden Versuch, diese Lücke in der Selbstkonstruktion zu schließen. Der Erfahrungsraum, der durch die Großaufnahme evoziert wird, kann durch die Emotion selbst umschrieben werden, von deren prozesshafter Modellierung wir Zeugen werden.

Anmerkungen

1 Vgl. Blüher, Dominique: «Am Anfang war das Dispositiv». In: *Film und Kritik*, Nr. 2, Nov. 1994, S. 66-70. Stam, Robert: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York u.a. 1992. Vgl. auch Blüher, Dominique: *Le Cinéma dans le Cinéma. Film(s) dans le film et mise en abyme*. Paris 1997.

2 Vgl. hierzu auch die Kompendien, die sich dem Thema ‹Film im Film› widmen, etwa Schäfer, Horst: *Film im Film. Selbstporträts der Traumfabrik*. Frankfurt/M. 1985; Ames, Christopher: *Movies about the Movies. Hollywood Reflected*. Kentucky 1997.

3 Z.B. in dem knapp einminütigen Film *How it Feels to be Run Over* (1900).

4 Vgl. den Text von Wolfgang Kabatek «Phänomene des Medienreflexiven im Weimarer Kino». In: *Augen-Blick*, Nr. 31, 2000, S. 7-19.

5 Vgl. hierzu Kirchmann, Kay: «Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität». In: *Film und Kritik*, Nr. 2, November 1994, S. 23-38, und Merschmann, Helmut: *Von Fledermäusen und Muskelmännern. Postmoderne im amerikanischen Mainstream-Kino: Arnold Schwarzenegger und Tim Burton*. Berlin 2000, darin das Kapitel «Postmoderne und Film», S. 64-81.

6 Diese Unterscheidung hatte Kirchmann zuletzt getroffen (vgl. Kirchmann: «Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität»). Doch scheint sie mir alles andere als konsistent und befriedigend, zumal Kirchmann in seiner ansonsten so aufschlußreichen Modellierung – je nach wechselndem Argumentationsfocus – unterschiedliche Perspektiven den beobachteten Phänomenen, der (in ihrer ästhetischen Entwicklung technologisch determinierten) Filmgeschichte und dem historisch rekonstruierten Subjekt des Zuschauers gegenüber einnimmt.

7 Hilfreich ist in diesem Zusammenhang Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder Der Ort des Films*. (Film und Medien in der Diskussion, Bd. 6.) Münster 1997, mit einem wenn nicht wert-, so doch ideologiefreien Blick auf die Enunziationsspuren in Spielfilmen. Unabhängig von stilistischen, genretypischen, filmgeschichtlichen, manieristischen oder autorentypischen Eigenheiten, die auf einen bestimmten und persönlichen Ursprung verweisen würden, ist die Enunziationsquelle für Metz vor allem eine unpersönliche, anonyme Instanz. Laut Metz führt jeder Film bestimmte metadiskursive Signale mit sich, unabhängig von einem explizit formulierten Anspruch auf Selbstreflexivität. Ein selbstreflexiver Filmemacher würde sich von diesem Befund dann dadurch unterscheiden, daß er es zu einem Stilmerkmal seiner Filme macht, mit diesen Signalen oder Markierungen zu spielen.

8 Es sei angemerkt, dass Cassavetes' Werk auch unter Kontingenzkriterien betrachtet werden muss und nicht allein aus einer Autor-zentrierten Perspektive. Der außergewöhnlich enge Bezug zwischen Filmen (in der verbalen wie nominalen Bedeutung des Wortes) und Leben allerdings, der hier beobachtbar ist und der hier nur angedeutet werden kann, würde es absurd erscheinen lassen, Cassavetes nicht ‹auch› als den *auteur* seiner Filme zu behandeln.

9 Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/M. 1963 [1921], S. 19.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Extrem vergröbert dargestellt, können für den Diskurs der Moderne die klassischen Avantgarden, Brechts episches Theater und die Frankfurter Schule, für den postmodernen vor allem die französische Theoriebildung in der Nachfolge der strukturalistischen Semiotik als Bezugspunkte ausgemacht werden. Zu letzterem vgl. auch Kroker, Arthur: *The Possessed Individual. Technology and the French Postmodern*. Montreal 1992. Zum historisch generierten philosophischen Konzept der Postmoderne vgl. Koslowski, Peter: *Die Prüfungen der Neuzeit. Über Postmodernität, Philosophie der Geschichte, Metaphysik, Gnosis*. Wien 1989.

13 Wie Kirchmann 1994 in seinem historischen Abriß zeigt, ist dem Idealismus ebenso wie dem romantischen Mystizismus, der die schöpferische Kreativität ins Metaphysische erhebt, bereits die Krise des Subjekts eingeschrieben, insbesondere mit Blick auf das Selbstbild (siehe Kirchmann: «Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität», S. 29).

14 In dieser Optik begreife ich den Rationalismus des 18. Jahrhunderts und den romantischen Mystizismus (inklusive des ihn in den ‹exakten Wissenschaften› begleitenden Positivismus) als die beiden Seiten der gleichen Medaille, die sich auf den Nenner ‹Erkenntnis durch subjektive Leistung› bringen ließen. Entscheidend sind die Versprechen auf Sinnangebote, die von beiden historisch generierten Perspektiven ausgehen und die sich letztlich auf ein Außerhalb des Werks/der wissenschaftlichen Erkenntnis richten.

15 Hauptvertreter des amerikanischen Pragmatismus sind William James (1842-1910), John Dewey (1859-1952), Ralph W. Emerson (1803-1882).

16 Carney, Ray: *The Films Of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge 1994.

17 Vgl. auch Carneys frühere Publikation Carney, Ray: *American Dreaming. The Films of John Cassavetes and the American Experience*. Berkeley LA, London 1985 sowie das Bändchen *John Cassavetes: The Adventure of Insecurity. A Souvenir Program by Ray Carney*. [o.O.] 1999.

18 Vgl. hierzu auch Arroyo, José: «Bordwell Considered. Cognitivism, Colonialism and Canadian Cinematic Culture». In: *Cineaction!*, No 28, 1992, S. 74-88. Arroyo setzt sich ebenfalls kritisch mit Bordwells narrativem Modell auseinander, und zwar aus der Perspektive eines kanadischen Filmwissenschaftlers, der die nationale Filmkultur seines Landes einem Analysemodell ausgesetzt sieht, das einen historisch und kulturell geformten Zuschauer ignoriert. In eine ähnliche Richtung, jedoch allgemeiner und nicht allein auf kanadische Verhältnisse zugespitzt, geht die Kritik von Paul Willemen: «The National». In: Ders.: *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. Bloomington 1994, S. 206-219.

19 Carney: *The Films Of John Cassavetes*, S. 270.

20 Vgl. Bordwell, David: *Narration in The Fiction Film*. London 1985. Vgl. auch den Aufsatz von Christof Decker «Hollyoods Spiel mit den Zuschauern». In: *Augen-Blick*, Nr. 31, 2000, S. 55-69), der die Struktur von Robert Altmans Film *The Player* (1992) von Bordwells Erzählmodell abgrenzt. Vgl. auch den Überblick bei Barchfeld, die Bordwells Erzähltheorie als generelles Abgrenzungsmodell zum selbstreflexiven Film verwendet: Barchfeld, Christiane: *Filming by Numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen 1993.

21 Vgl. Boehm, Gottfried: «Die Krise der Repräsentation – Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst». In: Lorenz Dittmann (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1919-1930*. Stuttgart 1985, S. 113-128, hier S. 113.

22 Carney: *The Films Of John Cassavetes*, S. 186.

23 Cassavetes selbst hat in Interviews oft betont, Liebe sei das einzige sei, worüber er in seinen Filmen sprechen wolle.

24 Darin gerade erkannte Eco wiederum ein spezifisch postmodernes Vergnügen, vgl. Eco, Umberto: «Postmodernismus, Ironie und Vergnügen». In: Ders.: *Nachschrift zum «Namen der Rose»*. München, Wien 1984, S. 76-82.

25 Der einzige Film von Cassavetes, der mit dem Telos einer erfüllten heterosexuellen Liebesbeziehung endet, ist *Minnie and Moskowitz* (1971), doch auch hier versagt sich Cassavetes Eindeutigkeit; denn das Ende ist durchaus auch als Phantasie interpretierbar und kann keineswegs die ‹Lücken› der Narration schließen.

26 Die Betonung der Verlaufsform einerseits, einer narrativ nicht systematisch organisierten Zeit andererseits, legt es nahe, Cassavetes' Kino aus der Optik von Gilles Deleuze' Kinophilosophie zu betrachten. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M. 1991 [1985]; vgl.

hierzu auch Streiter, Anja: *Das unmögliche Leben. Filme von John Cassavetes*. Berlin 1995, deren Argumentation sich streckenweise an Deleuze orientiert.

27 Vgl. auch Carney: *The Films Of John Cassavetes* und Margulies, Ivone: «John Cassavetes: Amateur Director». In: Jon Lewis (Hg.): *The New American Cinema*. Durham & London 1998, S. 275-306, die beide einen romantischen Impuls in Cassavetes' Œuvre ausmachen.

28 Vgl. hierzu Cook, David A.: «Movies and Money. Auteur Cinema and the ‹Film Generation› in 1970s Hollywood». In: Lewis (Hg.): *The New American Cinema*, S. 11-37 und Horvath, Alexander (Hg.): *The Last Great American Picture Show. New Hollywood 1967-1976*. Wien 1995.

29 Einen guten Eindruck über die Aufbruchsstimmung, die von Cassavetes' Film *Shadows* ausging, bieten Diskussionen in der von Jonas Mekas gegründeten Zeitschrift *Film Culture* Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre. Vgl. exemplarisch: Mekas, Jonas: «Notes on the American Cinema». In: *Film Culture*, Nr. 24, Frühjahr 1962, S. 6-16. Ders.: «Towards a Spontaneous Cinema». In: *Sight and Sound*, 28/3-4, Sommer/Herbst 1959, S. 118-121 und Young, Colin/ Gideon Bachmann: «New Wave-or Gesture». In: *Film Quaterly* 14/3, Frühjahr 1961, S. 6-14.

30 ... im Unterschied zu den vom Regisseur als misslungen betrachteten reinen Studioproduktionen *Too Late Blues* (1961, der Film war als kommerzielles Remake des Debut-Films *Shadows* von 1959 konzipiert), *A Child is Waiting* (1962, Judy Garland und Burt Lancaster als rührselig bemühte Erzieher behinderter Kinder; Cassavetes wurde die Regie während der Dreharbeiten vom Produzenten entzogen) und *Big Trouble* (1985/86, eine überdrehte Komödie, wieder mit Peter Falk, die Cassavetes jedoch lediglich zu Ende drehte).

31 Carney: *The Films Of John Cassavetes*, S. 226.

32 Cassavetes hat diesen doppelten Bezug häufig dadurch ‹veranschaulicht›, dass die Figuren alle oder teilweise die gleichen Namen wie ihre Darsteller tragen, so etwa in *Shadows* und *Minnie and Moskowitz*.

33 Carney: *The Films Of John Cassavetes*, S. 175.

34 Vgl. auch Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 249. Zur Konzeptualisierung medialen Schauspielens vgl. auch Hickethier, Knut: «Der Schauspieler als Produzent. Überlegungen zur Theorie des medialen Schauspielens». In: Heinz-B. Heller u.a. (Hg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg 1999, S. 9-29.

35 Margulies: *John Cassavetes*, S. 296.

36 Ich beziehe mich vor allem auf *Shadows* (1957 und 1959, erste Fassung verloren) und *The Killing of a Chinese Bookie* (1976, 135 Min.; 1978, 108 Min.).

37 Zit. nach Bronfen, Elisabeth: «Die Vorführung der Hysterie». In: Aleida Assmann, Heidrun Friese (Hg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*. Frankfurt/M. 1998, S. 232-268, hier: S. 232.

38 Die Verkennungstheorie geht auf das von Lacan entdeckte frühkindliche Erlebnis der «Spiegelphase» zurück (vgl. Lacan, Jacques: «Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion». In: *Schriften I*, hg. v. Norbert Haas, Olten u.a. 1973, S. 61-70.)

39 Vgl. Kaltenecker, Siegfried: «Im Schatten der Objekte. Über die Reflexionen eines anderen Selbst in Matthias Müllers ‹Aus der Ferne – The Memo Book›.» In: *Film und Kritik*, Nr. 2, Nov. 1994, S. 71-84, hier S. 72f.

40 Carney: *The Films Of John Cassavetes*, S. 133.

41 Vgl. auch Streiter: *Das unmögliche Leben*, S. 56ff.

42 Ebd., S. 64.

Ulrike Hick

Film im Film – Zur Selbstreflexivität in *La Ricotta* von Pier Paolo Pasolini

Ich bin eine Kraft der Vergangenheit,
Nur der Tradition gilt meine Liebe.
Ich komme aus den Ruinen,
den Domen, den Bildern der Altäre.
Aus den Burgen der Alpen und Appeninnen,
den Wohnstätten der Mönche.
Ich ziehe auf der Tuskulana umher,
auf der Via Appia wie ein Hund ohne Herrn.
Ich betrachte den Sonnenaufgang
Über Rom. Über der Welt,
wie einen Schöpfungsakt
einer nachgeschichtlichen Zeit,
an der ich teilnehme durch die Gunst
standesamtlich registriert zu sein.
Ein Monstrum aus den Eingeweiden
Einer toten Mutter geboren
Und nun erwachsen.
Ich wandere umher, moderner als alles Moderne,
auf der Suche nach Brüdern, die nicht mehr sind.[1]

1. Exponierte Künstlichkeit

Pier Paolo Pasolinis Filmwerk steht nicht gerade im Zentrum filmwissenschaftlichen Arbeitens, das sich mit dem Thema der Selbstreflexivität des Mediums auseinander setzt – zu Unrecht, wie sich an Pasolinis drittem Film *La Ricotta* (*Der Weichkäse*; 35 Minuten) von 1963 exemplarisch verdeutlichen lässt.

La Ricotta ist ursprünglich ein Teil des Episodenfilms *Rogopag*, dessen Titel sich aus den Namen der beteiligten Regisseure ROssellini, GOdard, PAsolini und Gregoretti zusammensetzt. Er bietet sich im Kontext des Themas filmische Selbstreflexivität zunächst schon deshalb an, weil er thematisch Ereignisse um die Produktion eines Filmes aufgreift. Doch *La Ricotta* ist kein allein selbstthematischer Film, er reflektiert über das motivische Erscheinen des Filmischen hinaus auch auf dessen Gestaltungsmittel sowie deren ideologische Wirkungsdimension. Pasolini hinterfragt hier sowohl die Ästhetik des eigenen Filmschaffens als auch auf einer allgemeineren Ebene das filmsprachliche Potential.

La Ricotta weist eine komplexe ästhetische Struktur aus zahlreichen Analogiebildungen, Spiegelungen und Zitaten auf, die sich zu einem vielschichtigen Pastiche

überlagern. Der Film verweigert sich dem Formieren einer filmischen Fiktion nicht prinzipiell, exponiert vielmehr ihren Status als solche; er stellt den konstruierten Charakter der filmischen Textur aus. Kamera wie filmische Verfahren werden spürbar, d.h. bewusst gemacht. Die für Pasolinis Filmwerk kennzeichnende poetische Sprache gibt sich gezielt in ihrer Künstlichkeit zu erkennen.

Angesichts der komplexen Verweisstruktur aus Spiegelungen und Zitaten, die gleichsam alles zum Oszillieren bringt, in der nichts eins zu eins aufgeht, soll hier ein exemplarisch akzentuierender Vorschlag für die Lektüre dieses Filmes vorgestellt werden.

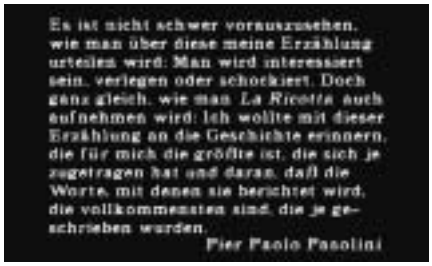
2. Das thematische und ästhetische Universum des Films

Bereits in den ersten Minuten des Films zeichnet sich sein Universum, dessen Komponenten und ihr Arrangement, sowie die Strategien seiner ästhetischen Gestaltung ab, so dass sich dies als Ausgang für die Analyse anbieten.

La Ricotta setzt mit einer Schrifttafel ein, deren Zitate aus Gleichnissen des Neuen Testamentes das thematische Programm des Filmes wie das Vorhaben seines Autors umreißen:

> *«Denn es ist nichts verborgen, das nicht offenbar werde, und nichts Heimliches, das nicht hervorkomme. Wer Ohren hat zu hören, der höre! (1. Markus 4, 22-23: Gleichnis vom Seemann)*
>
> *... und verschüttete den Wechslern das Geld und stieß die Tische um und sprach zu denen, die die Tauben feil halten: Traget das von dannen und machet nicht meines Vaters Haus zum Kaufhause!» (2. Johannes 2, 15-16: Gleichnis von der Tempelreinigung)*

Es wird also um die Suche nach einer tieferen Wahrheit unter der Oberfläche der Erscheinungen resp. um Kritik am Ausverkauf der Religion gehen. Anschließend ist die Stimme Pasolinis zu hören. Er antizipiert selbst die Reaktionen auf seinen Film, der ihm zunächst eine Verurteilung wegen Verunglimpfung der Staatsreligion eingebracht hat; und er erklärt jene Geschichte, die die Passion wieder in Erinnerung rufe, zu der für ihn bedeutsamsten aller Zeiten. Er gibt sich damit vorab ausdrücklich als der Urheber des gezeigten Filmes zu erkennen, der sich auf die christliche Passionsgeschichte beziehen wird, und benennt zugleich die subjektive Intention, die er mit diesem verfolgt.



Unverhofft leitet dann ein Twist, der Modetanz der 1960er Jahre, zu einem Bild in Farbe über, das Tanzende vor einem mit Speisen gefüllten Tisch zeigt, der im angeführten Kontext auf das Abendmahl verweist. Eine nähere Einstellung schneidet im Anschluss eine Kadrierung im Stile einer ‹nature morte› aus, die u.a. auch den Titel gebenden Ricotta zeigt. Dazu laufen die üblichen Credits ab.

Erneut findet ein abrupter Wechsel statt. Wieder schwarz-weiß füllt das ausgeleuchtete Gesicht eines liegenden Mannes das frontal und mit der Horizontalen ungewöhnlich kadrierte Bild, das jenen ins Zentrum rückt. Es führt diesen Mann namens Stracci am Boden ein, erniedrigt und der Lächerlichkeit preisgegeben. Der Schluckauf, mit dem er offenkundig kämpft, wird über den folgenden Wortwechsel durch seinen existentiellen Hunger motiviert, dem eine leitmotivische Funktion im Film zukommen wird. Seine Gesprächspartner, kostümierte falsche Heilige, behandeln den Protagonisten mit dem bezeichnenden Namen Stracci, zu deutsch Lumpen[2], mitleidlos-zynisch; buchstäblich mit Füßen getreten geht er erneut zu Boden, wird mit höhnischem Lachen oder völliger Ignoranz bedacht.

In der nächsten Einstellung erscheint statisch in einem Regiestuhl ruhend ein anderer Körper, der monumentale Körper von Orson Welles. Ein langsamer Rückwärtszoom, der sich so noch mehrmals wiederholen wird, gibt sukzessive den Blick auf ein leeres Feld frei, das ihn umgibt und von einem Kreis aus abgelegten Kleidungsstücken, Insignien der Abwesenheit, pointierend umschlossen wird. Zusätzlich unterstrichen wird die solchermaßen visuell inszenierte Isolation durch eine gleichsam hörbare Stille.

Die Anweisung des Regisseurs «La corona» findet im schnellen Rhythmus einer parataktischen Einstellungsfolge ihr spöttisches Echo. Die nah kadrierten skurrilen Physiognomien der Repetierenden bilden einen akzentuierten Kontrast zur nachfolgenden Mise en scéne der Dornenkrone, dem Symbol christlicher Nächstenliebe, der Passion. Zentral gerahmt wird sie wie eine Ikone gegen den Hintergrund der Neubaufronten abgehoben, die sich – Zeichen einer unaufhaltsam vorrückenden Zivilisation – an der Peripherie Roms molochartig in die Landschaft fressen.

Die Einstellung, die der anschließende Schnitt unvermittelt offenbart, stellt mit ihren intensiven artifiziellen Farben

gleichsam einen Angriff auf die Augen des Zuschauers dar. Von Schauspielern zum Tableau vivant arrangiert wird hier die Kreuzabnahme des manieristischen Malers Rosso Fiorentino[3] zitiert, die abermals eine Konterkarierung durch moderne Tanzmusik erfährt.

In weniger als dreieinhalb Minuten also hat diese kontrastive Collage Schauplatz, Personage, Gegenstand und ästhetische Struktur des Filmes aufgerufen: In der kargen, archaisch anmutenden Landschaft vor den Toren Roms wird von dem durch Orson Welles verkörperten Regisseur ein Passionsfilm gedreht, der manieristische Bilder als Tableaux vivants in Farbe nachstellt. Dessen Crew bildet zugleich die Personage des schwarz-weißen Films von Pasolini, der wiederum die Dreharbeiten des ersteren, des Films im Film, zu seinem Gegenstand macht. Der Hungerleider Stracci agiert in dem von Welles inszenierten Film als guter Schächer und in *La Ricotta* als Komparse aus dem Subproletariat der römischen *Borgate*, der von den übrigen Mitgliedern des Filmstabes nichts als Spott und Ignoranz zu erwarten hat. Während jene, dem Konsumismus der modernen italienischen Gesellschaft unterworfen, ohne jede Rücksicht allein der Befriedigung ihrer Bedürfnisse nachgehen, ist Straccis Motor sein existentieller Hunger, in den ihn seine Lage an der sozialen Peripherie zwingt. Nachdem ihm die Filmcrew zu ihrem höhnischen Vergnügen eine opulente Speisenfolge vorgeworfen hat, die er ausgehungert gierig in sich hineinschlingt, findet Stracci in der Golgathaszene des Films im Film an profanen Verdauungsstörungen den Tod am Kreuz. Der vom modernen konsumistisch orientierten Rom gewissermaßen in den Tod getriebene, erniedrigte Subproletarier wird zum eigentlichen Repräsentanten der Passion Christi. In ihm findet das religiöse Gleichnis seinen adäquaten aktuellen Ausdruck, während der von Welles inszenierte Film als trivialer Erbauungskitsch entlarvt wird.

Hier wird episodisch ein semantisch wie formal vielschichtig kontrastierendes Kompositionsverfahren entfaltet, das sich zugleich als solches ausstellt. Seine Komponenten gehen nicht in einem diegetischen Verweiszusammenhang auf, fügen sich nicht linear und kohärent zu einem weitgehend geschlossenen narrativen Diskurs. Hier wird vielmehr das Tableau akzentuiert, und die filmischen Bilder werden vielfach semantisch aufgeladen. Dazu operiert der Film mit ungewöhnlichen, die Malerei zitierenden Kadrierungen und Bildkompositionen; einer relativ statischen Kameraführung; mit Bildmontagen, die sich teilweise der Logik einer narrativen Motivierung verweigern; mit der konnotierenden Gegenüberstellung von Schwarzweiß und Farbe; einem bezeichnenden Einsatz von Musik wie einer kontrastierenden Figurenkonstellation.

3. Der poetische Entwurf einer archaischen Welt ...

Das filmische Universum *La Ricottas* wird zunächst getragen von der Konfrontation konträrer Welten, als deren Träger die sie repräsentierenden Protagonisten fungieren. Der Subproletarier Stracci, von Anfang an ins Zentrum des Bildes wie des Films gerückt, fungiert als Repräsentant einer archaischen Welt, die im dominanten Diskurs der modernen Gesellschaft keinen Ausdruck findet, für diese nicht existiert. Es ist eine Welt der Unmittelbarkeit und anarchischen Vitalität vor dem Sündenfall des Bewusstseins, und ihr Eintritt in die Welt desselben, in die sprachliche Ordnung des Diskurses, ist daher gleichbedeutend mit ihrem Ende, ihrem Tod. «Povero Stracci! Non aveva altro modo per ricordarci che anche lui era vivo! / Armer Stracci! Krepieren, er hatte keine andere Möglichkeit uns zu erinnern, dass auch er gelebt hat!»[4] – lässt Pasolini Welles am Ende unter dem Kreuz formulieren. Für Pasolinis Verständnis vom Kosmos des Subproletariats ist seine Funktion als Gegenentwurf entscheidend. Kontrapunktisch steht das mythologisch aufgeladene Bild vom archaischen Volk Pasolinis kulturpessimistischer Perspektive von einer selbstzerstörerischen Vernunft gegenüber – einer selbstzerstörerischen Vernunft, wie sie sich in der Massenkultur einer industriellen Gesellschaft artikuliert, deren umfassender Konsumismus letztlich alle kulturellen Ausdrucksformen nivelliert.

Wenn Pasolini dieser prähistorischen Gegenwelt Geltung verschaffen will, dann ist das für ihn nur im poetischen Diskurs möglich. Doch der Eintritt in diesen Diskurs kommt einem Eingehen in die Geschichte, ins Reich des Symbolischen gleich und muss damit deckungsgleich mit seinem Ende als archaisch vorbewusste Welt sein. Pasolini leugnet diese paradoxe Konstellation nicht. Die archaische mythologische Welt wird von ihm aufgerufen und stilisiert in dem melancholischen Wissen um ihr fiktives Dasein als poetisch verklärende Konstruktion, als aktueller Mythos. Und diese Stilisierung wird in *La Ricotta* zugleich selbstreflexiv hinterfragt.

Der Repräsentant des Subproletariats Stracci wird mittels einer Bildersprache inszeniert, die den Realismus des analogen kinematografischen Bildes überformt, indem sie sich stilistisch an die frühe Renaissancemalerei anlehnt. Zum einen rücken die zentrierten, frontalen, häufig nahen Kadrierungen den porträtierten Menschen in den Mittelpunkt des Blickes, geben ihm visuell ein würdevolles Gewicht. Zum anderen verweisen sie auf den Akt des Ausschneidens und betonen das Tableau gegenüber der filmischen Bilderkette in der Progression der Zeit. Sie rufen damit eine andere Sprache des Bildes auf, die der Malerei; und im geometrisch geordneten Bildraum der Renaissance findet sich die Zeit in dessen Tiefe verräumlicht.

Diese akzentuierten Tableaus gehen nicht funktional in einer auf fiktionale Kohärenz zielenden Bilderfolge auf. Indem sie ein eigenes Gewicht als Bild erhalten, wirken sie mit ihrer vertikalen Ausrichtung wie Fermaten im horizontalen, linearen Diskurs der Bilder, brechen diesen auf. Das frühe Kino hat ebenfalls das zeigende, das zur Schau stellende Tableau bevorzugt und ist durch eine noch weitgehend statische Kameraführung charakterisiert. Pasolini rekurriert hier folglich auch auf ein Paradigma filmischer Präsentation vor dem ‹Sündenfall› des traditionellen Erzählkinos, das die Bilder dem narrativen Diskurs subsumieren wird.

4. ... und ihre groteske Relativierung

Die akzentuierenden Kadrierungen wie die reduzierte Sprache einer relativ fixen Kamera bilden damit den analogen ästhetisch überhöhenden Rahmen für den Vertreter einer verlorenen, einer erinnerten Welt, die als eine vor dem Eintritt in den historischen Diskurs gekennzeichnet werden soll. Zugleich aber wird die tragische Überhöhung Straccis, dessen Geschichte in Analogie zur christlichen Passion angelegt ist, auch relativiert. Der unmittelbar-anarchischen Lebendigkeit seines puren Daseins wird eine Sprache verliehen, die wiederum auf die Anfänge des Kinos verweist. Mit den Distanz schaffenden Mitteln des Komischen, des Grotesken wird hier das tragische Pathos unterlaufen.

Beispielsweise lässt Pasolini in einer Sequenz den Hunger leidenden Komparsen Stracci in Slapstickmanier zu einer Höhle laufen, in der er einen Ricotta-Käse versteckt hält. Während er diesen verschlingt, erscheinen ihm im Schuss-Gegenschuss-Verfahren andere Statisten des Passionsfilms, die ihn zum Objekt eines sarkastischen Spieles machen. Während sie ihn mit einer verhängnisvollen Speisenfülle versehen, verhöhnen sie ihn zugleich als Vielfraß.

Straccis Körper als Ort einer ungezügelten Vitalität wird hier – wie schon in einer früheren Sequenz, in der er den Ricotta ersteht – zusätzlich exponiert, indem ihm ein Tempo zugeschrieben wird, das in eine verfremdende Differenz zum Tempo des übrigen Geschehens im Film tritt. Dazu wird auf die zeitraffende Geschwindigkeit der frühen Stummfilmburleske zurückgegriffen und die Transitorik einer einfachen, sich erst ausprägenden Filmsprache zitiert. Ihr steht das andere Tempo der Filmcrew gegenüber, das zugleich der Temponorm des modernen Films entspricht. Diese verweigert der abweichenden Geschwindigkeit Straccis die Akzeptanz, lässt sie übersteigert und damit komisch wirken. In schneller Schussfolge treten sich in der Höhle die konträren Welten gegenüber, und die Repräsentanten der modernen treiben in ihrer Ignoranz gewissermaßen die archaische in den Tod.

Das *Dies Irae*, ein Satz aus der Totenmesse der gregorianischen Gesänge, überlagert die ‹Stracci-Show› semantisch mit dem unausweichlichen Ende von Straccis Welt, gibt dem Spektakel die Signatur ei-

nes grotesk parodierten Abendmahls. Die liturgischen Klänge, die wiederum auf die Anfänge kirchlicher Musik verweisen und zudem mit einem Akkordeon volkstümlich verfremdet wiedergegeben werden, attribuieren die archaische Welt im Film auch über die gezeigte Sequenz hinaus. Sie werden zudem der ungleich pompöseren Musik des barocken Scarlatti kontrastiert, die die Tableaus des Films im Film untermalt.

Indem in der Figur Stracci ein Laienschauspieler agiert, der sich selbst als Subproletarier darstellt, bricht mit der vitalen Präsenz seines Körpers zugleich Vor-Filmisches in die filmische Fiktion ein. Doch das Erscheinen der subproletarischen Existenz wird von Pasolini anders als im Neorealismus relativierend konterkariert – in ihrer exponierten Stilisierung einerseits wie der grotesken Parodierung andererseits. Der Neorealismus dagegen suchte, und nicht nur im Einsatz von Laiendarstellern, die Differenz zwischen vorfilmischer Realität und ihrem filmischen Erscheinen zu tilgen.

5. Der Film im Film oder das Erstarren im pathetischen Klischee

Wird die Darstellung des Subproletariers Stracci als des wahren Trägers der Passion in *La Ricotta* in stilistischer Anlehnung an die Ästhetik der frühen Renaissancemalerei poetisiert, so greift der Regisseur des Films im Film auf das direkte Zitat zurück. Er stellt die Kreuzabnahme einem Tableau des frühen manieristischen Malers Jacopo Pontormo nach.[5]

Mit der Sequenz, die dieses Arrangement zeigt, wird ein filmisches Verfahren thematisiert, das sich nicht um eine eigene, seinem Gegenstand angemessene Ausdrucksform bemüht. In der getreuen Imitation eines Altarbildes aus einer vergangenen Epoche verkommt die religiöse Darstellung zur bloß trivialen Erbauung; sie erstarrt buchstäblich im Klischee, das sich augenscheinlich als nicht mehr tragfähig erweist. Denn die Figurenkonstellation des Tableau vivant bricht zusammen, die lebendigen Körper der Akteure verschaffen sich ihr Recht gegen die steife Konstruktion einer entleerten, toten Bildsprache. Mit dem eruptiven Gelächter der Laiendarsteller dringt zugleich ihre extradiegetische Existenz in die Fiktion des Films im Film ein, bricht diese auf, exponiert sie damit wiederum als solche. Auf dieser zweiten Ebene des Fiktionalen wiederholt sich, was auch der ersten im Film *La Ricotta* widerfährt.

Nicht zufällig hat Pasolini für die getreue Nachstellung des Films im Film Altarbilder des Manierismus ausgewählt. Denn im Gegensatz zu dem stabilen Bildraum der frühen Renaissance, in dem dort die Körper sicher ruhen, und seinem Trachten nach einer imitatio naturae haben sich kaum 100 Jahre später Form und Farbe verselbständigt. Die Raumkomposition ist instabil, Figuren- und Bildkomposition sind expressiv und unruhig geworden, die Farben anti-naturalistisch und suggestiv. Der Manierismus gilt als künstlerischer Ausdruck einer komplexen Krisenerscheinung, der postkopernikanischen Relativierung der selbstgewissen anthropozentrischen Weltsicht, wie sie der humanistischen Renaissance eigen gewesen ist.

Wird in dieser Sequenz zum einen auf die Gefahr verwiesen, in die sich eine kommerzielle und bloß nachstellende Kunst begibt, die ohne Suche nach einer eigenen angemessenen Sprache zur leeren Formel verkommt, so ruft das Manierismuszitat zum anderen auch eine expressive künstlerische Ausdrucksform auf, die wie *La Ricotta* eine Reaktion auf den Verlust einer ursprünglichen Einheit darstellt.

6. Der Film im Film als kritischer Reflex auf *La Ricotta*

Indem Pasolini in dieser Sequenz mit den porträtierenden Kadrierungen die raum-zeitlich kohärente Gesamtkomposition des Tableaus in eine Folge fragmentierender Ausschnitte auflöst, legt er die Filmsprache von *La Ricotta* über die des Films im Film; beide überlagern sich hier, die Grenzen zwischen ihnen werden gleichsam fließend.

Der Film im Film fungiert folglich auch als kritischer Spiegel für *La Ricotta*, hinterfragt damit parodierend auch das eigene Filmschaffen Pasolinis, der Orson Welles als sein Alter ego auftreten lässt. In einem Interview, das er als Regisseur des Films im Film einem Journalisten während einer Drehpause gibt, zitiert jener ein Gedicht Pasolinis. Dieses Gedicht, das 1962 während der Dreharbeiten zu Pasolinis zweitem Film *Mamma Roma* entstanden und hier einleitend wiedergegeben ist, artikuliert die Programmatik von Pasolinis künstlerischem Schaffen – und damit auch von *La Ricotta*. Das lyrische Ich gibt sich darin als ein Suchender zu erkennen, der sich ohne die Gewissheit eines festen Ortes auf Wanderschaft befindet zwischen einer für ihn wesentlichen Tradition, die im Begriff steht sich aufzulösen, und einer Moderne, die dabei ist, in der Reduktion auf Rationalismus und Materialismus mit dem Bewusstsein von ihrer Geschichte auch ihre Zukunft zu verlieren. Dass Pasolini Welles dieses Gedicht mit einem spöttisch distanzierenden Grinsen vortragen lässt, relativiert dessen außerhalb dieser filmischen Präsentation durchaus ernst gemeinte Aussage parodistisch. Denn Welles wird hier als zynischer Intellektueller in Szene gesetzt, der zwar nicht in der ihn umgebenden modernen Welt aufgeht, sich aber den Bedingungen einer Kulturindustrie, die er durchschaut und kritisiert, gleichwohl unterwirft.

Als Parodie auf das eigene Filmschaffen setzt sich *La Ricotta* kritisch mit der melancholisch sakralen resp. mythologischen Überhöhung einer Welt auseinander, die als verlorene allein in poetisch-diskursiver Konstruktion zu haben ist. Von *Accattone* (1961) über *Mamma Roma* (1962) zu *La Ricotta* (1962/63), die alle mit Passion und Scheitern ihrer subproletarischen Protagonisten den Untergang einer archaischen Welt thematisieren, hat sich eine zunehmende Zurücknahme des sakralen Pathos vollzogen, das noch die Ästhetik von *Accattone* dominiert. *La Ricotta* zeichnet sich dann durch das Oszillieren zwischen Melancholie und parodierender grotesker Komik aus.

Doch Welles Verkörperung des Regisseurs geht nicht in der Analogie zu Pasolini auf. Er zeigt in einer so evidenten Weise physiognomische Präsenz, dass er ebenfalls sich selbst als Filmschaffenden zitiert. Auch Welles hat als Regisseur mit *Citizen Kane* (1941) den narrativen Diskurs aufgebrochen und die Fiktionsbildung hinterfragt. Er

holt dort die Biografie des Titelhelden über eine Retrospektive ein, in der sich divergente Perspektiven auf das Geschehen relativieren. Welles hatte zudem 1961 in einem filmischen Christusepos des klassisch-narrativen Erzählkinos, in Nicolas Rays *King of Kings* (König der Könige), als Erzähler fungiert.

Welles Agieren in Analogie zu Pasolini artikuliert sich erneut in der Schlusssequenz von *La Ricotta*. Er ist es als Regisseur, der hier dem soeben am Kreuz gestorbenen Stracci und der mit ihm symbolisch untergegangenen Welt zu ihrem Ausdruck verhilft: «Armer Stracci! Krepieren, er hatte keine andere Möglichkeit uns zu erinnern, dass auch er gelebt hat!»

7. Zirkularität versus linearer Progress

Damit schließt sich der Kreis für den subproletarischen Komparsen und seine archaische Welt wie für den Film im Film, dessen Fiktion sich der Komparse Stracci hier gewissermaßen verweigert, und auch für Pasolinis Film *La Ricotta*.

Noch einmal werden hier die Welten konfrontiert: Dort die Repräsentanten der modernen italienischen Gesellschaft, die sich vor den Neubaugürteln Roms zu Theaterdonner und verfremdeter Verdiarie am üppigen Buffet eingefunden haben, hier der tote Stracci vor offener Landschaft und weitem Himmel am Kreuz erhaben stilisiert. Während die moderne Welt, der jedes Bewusstsein von ihrem archaischen Fundament fehlt, in deren Diskurs das Subproletariat und die von ihm verkörperte Welt nicht vorkommen, das Geschehen am Kreuz ignoriert, ist es der Regisseur, der analog zu Pasolini im toten Stracci die verlorene Welt erkennt und deren paradoxe Existenzweise formuliert. Die prähistorische Welt findet Eingang in den Diskurs, und dies ist synonym mit ihrem Ende, ihrem Tod als vor-symbolische, unbewusste Welt. Zugleich werden hier Film und Film im Film koinzident.

Zudem wird der filmische Anfang nicht nur im Schluckauf und den Verdauungsproblemen Straccis wieder aufgegriffen. Auch das den Abspanntiteln unterlegte Schlusstableau wiederholt die Bilder des Anfangs, ruft zunächst allerdings mit der gregorianischen Musik noch einmal zeichenhaft die Welt Straccis auf, die in der modernen der sich anschließenden Tanzmusik aufgegangen ist.

Die zirkuläre Struktur des Films spiegelt zugleich die ewige Zeit der von ihm zitierten vergangenen, mythologischen Welt. In ihr drückt sich noch einmal die Verweigerung gegenüber der linearen Progressivität des narrativen Diskurses wie dem Zeitbegriff einer Moderne aus, der der Rationalität unterworfen ist.

8. Resümee: Selbstreflexive Vexierspiele

La Ricotta ist zunächst ein Film über die Aufnahmen zu einem Passionsfilm; zugleich fungiert er selbst als eine aktuelle Analogie der Passion Christi. Der Film im Film stellt wiederum eine parodierende Spiegelung von *La Ricotta* dar. Orson Welles als Regisseur agiert als Reflexionsfläche für Pasolini; er ruft zugleich aber auch seine eigene Identität als Filmschaffender, und zwar als Regisseur wie als Schauspieler auf.

Ist der Film im Film parodierender Reflex auf *La Ricotta*, so reflektiert letzterer insgesamt wiederum auf das Filmwerk Pasolinis, die sich in jenem artikulierende Weltanschauung wie ihre poetische Stilisierung. *La Ricotta* nimmt damit auch kritisch Bezug auf den Neorealismus, insbesondere seine Neigung, die Differenz zwischen vorfilmischem Ereignis und seiner filmischen Wiedergabe möglichst einzuziehen. Und er bezieht sich reflexiv auf die Sprache eines klassisch-repräsentierenden Kinos.

Mit *La Ricotta* liegt folglich ein selbstreflexiver Film vor, der den Begriff Reflexion zunächst einmal wörtlich nimmt. Eine Serie von Spiegelungen formiert sich hier zu einem vielschichtigen und kontrastiven Beziehungsgeflecht. Und es sind keine bloß planen Spiegel, die im Inneren dieses Films zum Einsatz kommen, sondern eher Vexierspiegel, die das Reflektierte ebenso parodierend verzerren. Zugleich überschneiden sich diese innerdiegetischen Spiegelungen mit einer multiplen intertextuellen Verweisstruktur, deren Zitate die Bilder des Films zu einem stilistischen Pastiche aufladen. Aus den Differenzen, aus den Fissuren, die sich so in der ausgestellten Textur des Filmes eröffnen, erwächst sein kritisch-reflexives Potential; und er adressiert damit einen aktiven Zuschauer, den er zum vergleichenden In-Beziehung-Setzen, zum Deuten auffordert.

Übergreifend kann *La Ricotta* als eine Umsetzung von Pasolinis Bestimmung des Kinos als einer ‹geschriebenen Sprache der Wirklichkeit› gedeutet werden. Demnach stellt das Kino insofern eine Sprache mit einem besonderen Verhältnis zur Wirklichkeit dar, als es in seinen analogen Bildern mit Objekten und Körpern schreibt. Doch vertritt Pasolini kein naives Konzept der Referenz, für ihn sind die filmischen Bilder gegenüber der Realität ebenso wenig schlicht transparent, wie er Wirklichkeit als eine gegebene Entität versteht. Vielmehr existiert die Objektwelt immer in Bezug auf ein sie deutendes Subjekt, sie offenbart sich folglich erst im Diskurs. Und im selben Moment, in dem das Kino Körper und Objekte auf*zeich*net, schreibt es mit ihnen, werden sie zu Zeichen in seinem Diskurs.

Als eine geschriebene Sprache der Wirklichkeit, gleichsam als Metasprache, kann das Kino, so die Hoffnung Pasolinis, den diskursiven Charakter der Wirklichkeit bewusst machen. Und eben dazu will er mit seinem Kino der Poesie dessen Sprache, den Prozess des kinematografischen Schreibens, der Fiktionsbildung markieren.

Wenn die Wirklichkeit keine gegebene Entität darstellt, dann gibt es folglich nicht nur eine Perspektive auf sie, und der Evidenz des Erscheinens ist zu misstrauen. Unter der Oberfläche der Erscheinungen ent-deckt sich in *La Ricotta* eine andere Wirklichkeit. Das scheinbar Heilige erweist sich als Verkleidung, das Erniedrigte als Träger der Passion. Indem der Film dem gesellschaftlich Unterrepräsentierten zu seinem Ausdruck verhilft, unterläuft er die soziale Hierarchie der Diskurse und wertet sie um.

Pasolini verfolgt damit keine rein linguistisch-formalistische Strategie, sondern eine zugleich auch politisch-ideologische. In Pasolinis Werk überschneiden sich also formale Reflexion und Kulturkritik, verschmelzen ästhetischer und weltanschaulicher Diskurs letztlich zu einem untrennbaren Amalgam.

Literatur

Bertini, Antonio: *Teoria e Tecnica del Film in Pasolini*. Roma: Bulzoni Editore 1979.

Ferrero, Adelio: *Il Cinema di Pier Paolo Pasolini*. Venezia: Marsilio Editore 1986.

Greene, Naomi: *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1990.

Hanser Reihe Film 12. *Pier Paolo Pasolini*. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1985.

Klinke, Christoph (Hg.): *Kraft der Vergangenheit. Zu Motiven der Filme von Pier Paolo Pasolini*. Frankfurt/M.: Fischer 1988.

Pasolini, Pier Paolo: *Ketzererfahrungen – ‹Empirismo eretico›. Schriften zu Sprache, Literatur und Film*. Frankfurt/M. u.a.: Ullstein 1982.

Pasolini, Pier Paolo: «Die Sprache des Films». In: Knilli, Friedrich und Erwin Reiss (Hg.): *Semiotik des Films*. München: Carl Hanser Verlag 1971, S. 38-55.

Rohdie, Sam: *The Passion of Pier Paolo Pasolini*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press 1995.

Anmerkungen

1 Auszug aus «Poesie Mondiane, 10 giugno 1962.» In: Pasolini, Pier Paolo*: Poesia in forma di rosa*. Milano 1964; deutsche Übersetzung nach der Untertitelung von *La Ricotta*.

2 Plural von ital. *il straccio* = der Lumpen.

3 Fiorentino, Rosso: *Deposizione – Kreuzabnahme*, Volterra 1521.

4 Übersetzung U.H.; die deutsche Untertitelung im Film gibt den Wortlaut letztlich nicht treffend wieder.

5 Pontormo, Jacopo: *Deposizione – Kreuzabnahme,* Altarbild, Santa Felice, Florenz, nach 1525.

Karl-Heinz Koch

Michelangelo Antonionis *Blowup* oder auch: Die Verfolgung – was Filme so anrichten können ...

Es ist schon eine vertrackte Geschichte mit diesen Filmen, die einen nicht nur nie wieder loslassen sollen und wohl auch nicht wollen, sondern die auch immer wieder, wie eine Art Extrabonus, auf die eine oder andere Weise Relevanz ganz unmittelbarer Natur erlangen. Der Schreiber dieser bescheidenen Zeilen war weit davon entfernt, sich die Dimensionen auch nur zu erträumen, als er in den späten sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts als Auszubildender – damals hieß das noch schlicht ‹Lehrling› – zum ersten Mal in den Bann von Antonionis *Blowup* (1966) geriet. (Es geschah in den geschätzten Marburger ‹Kammerlichtspielen›, wo auch das erste Wiedersehen stattfand. Das prägte. Und so was vergisst man nicht. Nie mehr.) Eben dieses filmische Kabinettstück sollte dreißig Jahre von jenem denkwürdigen Zeitpunkt an gemessen *ein* Gegenstand einer mündlichen Prüfung am vorläufigen Ende einer leider etwas langwierigen Zweitausbildung werden.

Es ist schon eine vertrackte Geschichte mit diesen Filmen, die zu einer Obsession werden. Aber sind wir ehrlich: Obsessionen braucht der Mensch. Ob er will oder nicht. Irgendwann holen sie ihn ja doch ein. So war dieser Film über die Jahre hinweg meist sehr willkommen, ein immer Mal wieder auftauchendes Begleitmotiv – Grund genug, ihn in passenden Kontexten zum Hauptgegenstand dieser kleinen Betrachtung zu machen.

Es bedeutet sicher, so banal dieser Umstand auch erscheinen mag, für die Studierenden immer ein Highlight des Studiums, wenn in einem Filmseminar ein Film untersucht wird, der dem einen oder der anderen ganz besonders ans Herz gewachsen ist. So war es auch mir eine neue Herausforderung, mich während eines Seminars des Jubilars *Blowup* unter dem Aspekt der Selbstreflexivität in audiovisuellen Medien neu zu nähern. Diese Aufgabe erwies sich als durchaus nicht zu kleine Herausforderung an die Seminarteilnehmer – ein Film, der (unter anderem!) auf ca. 150.000 aneinander gereihten Einzelfotografien in weiten Passagen die Glaubwürdigkeit der Bildinhalte von einer Serie eines guten Dutzends vergrößerter Standbilder (den *blow ups*!) thematisiert und der in der Schlusssequenz die Frage nach der inszenierten filmischen

‹Wahrheit› der eigenen Bilder in der Primärhandlung zu stellen wagt, muss als Unikat gelten. Allerdings: Diese Szene ist auch nur Ursprung einer von vielen anderen Geschichten, die dieser Film in den und in die Köpfe der Rezipierenden zu schreiben vermag – *Blowup* ist ein Vertreter der Spezies Lichtspiel, der sich einer gestrengen Genrezuordnung wohltuend verweigert, ein *multi purpose movie* eben.

Und hier schließt sich zunächst einmal für den Schreibenden ein ganz persönlicher Kreis, der die anschließende Nachbetrachtung umschlingt – ein frühes Resultat der Berührung mit dem Film hat auf den ersten Blick mit ‹Film› als solchem wenig zu tun: *Blowup* fungierte quasi als ein primärer Katalysator für viele Reisen in die Stadt der Handlung und natürlich als Lieferant für eine Teilthemenformulierung eines zu absolvierenden Prüfungsgesprächs – alles wurde ‹gut›, in mehrfacher Hinsicht. Und ein Erinnern an dieses Gespräch, das so lange noch nicht zurückliegt, erschien mir im Rahmen des vorliegenden Bandes eine brauchbare Ergänzung zu sein – nicht als strenge Chronologie jener Sitzung und auch nicht der des Films, sondern als Formulierung einiger Gedanken, die in der einen oder anderen Form den Film berühren. Grundsätzlich ist wohl jeder erst einmal dankbar, wenn ein so genanntes ‹Wunschthema› als Prüfungsthema akzeptiert wird. Mich z.B. versetzte dieser Umstand in die zumindest doch partiell ungewöhnliche Lage, mich auf eine Prüfung *auch* zu freuen, (fast!) so richtig Lust darauf zu haben ... Eigentlich ein eher gefährlicher Zustand, weil er allzu sehr ein Abgleiten ins Schwärmerische begünstigen kann, was er dann ein klein wenig auch tatsächlich anrichtete, obwohl ich in Vorgesprächen dankenswerterweise auf die Falle aufmerksam gemacht worden war ...

Nun ist ein Thema wie ‹Stadt im Film am Beispiel der Großstadt London› ein Bereich, der mannigfache Begegnungsmöglichkeiten offen lässt, geradezu unendlich viele ‹Teillösungen› darbietet und somit regelrecht unerschöpflich ist. Jedes Gespräch über das Thema kann also immer nur eine gedachte winzige Teilmenge der potenziell unendlich vielen thematisch verifizierbaren Gespräche sein, die möglich wären. So sei sich also beschränkt auf das, was nach der Erinnerung in jenem Gespräch tatsächlich dargeboten wurde.

Die zeitliche, besser: zeitgeschichtliche Einordnung der ‹Handlung› des Films ist auch nach mehr als drei Jahrzehnten von seiner Entstehung ab gerechnet leicht und unmittelbar vollziehbar, offensichtlich und eindeutig: Es handelt sich um die späte Mitte der 60er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts zum gleichen Zeitpunkt der Entstehung des Werkes selbst. *Blowup* stand also aus damaliger Sicht prototypisch für einen Gegenwartsfilm. Der Handlungsort erschließt sich aus der Bebilderung und der Handlung selbst: Es geht um ein ganz spezifisches London aus subjektiver Sicht! Die ‹großen› Sehenswürdigkeiten der Stadt bleiben komplett ausgespart – sie sind in der Mehrzahl der Filme, die in der englischen Metropole spielen (und das sind nicht wenige!) bereits Teil der Eröffnungsszene(n), um so unmittelbar mittels ‹Schlüsselshots› die ‹Location› zu konstatieren – hier bleibt dies alles ausgespart. Es wird vielmehr die diffuse Erwartung und die Vorstellung eines ‹Swinging London› bedient, dessen Bild seinerzeit von in den Begleitmedien wie Fernsehen, Tagespresse und Illustrierten vermittelten Eindrücken geformt wurde (wenn man nicht durch eigene Anschauung mittels eines Besuchs vor Ort sich eines Anderen belehren lassen konnte!).

So stand dann auch in zeitgenössischen Presseverlautbarungen, dass Antonionis Film das Porträt eines (sogenannten!) ‹Swinging London› vermitteln sollte, so, wie es sich der ‹kleine› große Regisseur bzw. seine kreativen Mit- und Vorarbeiter vorstellten, und es sich der Zuschauer, nach Ansicht des Films, so er denn in dieser Form belehrbar sei, sich vorzustellen habe bzw. ganz manifest als so gegeben, als festes Bild, zu antizipieren habe. In der Erinnerung – wenn man sich gestattet, sie Revue passieren zu lassen, macht der Versuch dieser Vorstellungen einer Stadtszenerie übrigens fast mehr Freude als seinerzeit – auch solches vermag *Blowup* zu vermitteln, wenn man sich darauf einlassen will.

Londons Parks, Straßenszenen, Wohnungen, Geschäfte, Jugendkulturen, Berufe, Musiker und Musiken: Alles dies, so schrieb man, wollte Antonioni zeigen – das klingt zumindest teilweise nach dem Bestreben, Semidokumentarismus betreiben zu wollen. In Wahrheit zeigt Antonioni aber lediglich eine subjektive kleine Auswahl von all dem – alles andere wäre selbstredend auch gar nicht möglich gewesen!

Wie erwähnt, zeigt Antonioni fast ausschließlich weniger bekannte Plätze, Straßen, die ‹Famous Landmarks› – den Handlungsort unmittelbar definierende Schlüsselbilder – bleiben unberücksichtigt. Nur Ortskundige oder gar *locals* können wissen, wo die jeweiligen Handlungsorte, sofern es sich nicht um Studiodekoration handelt, tatsächlich liegen. Es werden auch auf der Dialogebene kaum Hinweise gegeben, wo sich die Handlung gerade abspielt oder abspielen soll. Allerdings war gerade dieser Umstand mir über Jahre hinweg ein stetiger Ansporn, Versuche zu unternehmen, den Film eben vor allen Dingen auch geografisch zu entschlüsseln. Über viele Jahre! Somit wurde eine zwar bescheidene, aber dennoch hin und wieder von Erfolg gekrönte, ganz eigene Variante der Maxime ‹Stadt im Film› entwickelt, exekutiert, durchexerziert.

Der Hauptprotagonist des Films Thomas wohnt wohl in einer Gegend um einen westlichen Londoner Innenstadtbezirk (etwa Notting Hill/Bayswater/Paddington oder auch Kensington/Chelsea/Earl's Court). Modelliert wurde die Figur des Thomas übrigens nach der des britischen Starfotografen David Bailey, der unter vielem anderen damals so etwas wie der Hoffotograf von *Their Satanic Majesties, womit selbstredend die Rolling Stones* gemeint sind, war – viele der berühmten Schwarzweiß-Porträts der Gruppe und die meisten der Albumcover der Frühzeit der Band gehen auf sein Konto. Durch diesen Umstand ergibt sich ein weiterer Verbindungsstrang von der Pop- und Musikwelt als *einem* der Stützpfeiler der Legende vom damals legendären, so extrem

swingenden London zu dem Film. Es ist nicht überliefert, ob die *Stones* selbst zur Bebilderung der ‹Bandpassage› des Films jemals zur Diskussion standen, (sie wären auch damals schon sehr teuer gewesen...). Optisch und akustisch leicht nachvollziehbare Tatsache ist allerdings, dass die *Yardbirds*, die final den Zuschlag bekamen (andere Kandidaten waren auch die *Who*!), zu jener Zeit als die legitimen ‹Knappen› der Band um Jagger und Richards gehandelt wurden. Auf musikalischer Ebene spielten die *Yardbirds* eine ähnliche Melange von englischer Beatmusik, amerikanischem Rhythm and Blues und Rock & Roll wie die *Stones*, optisch und personell wurde ihr Sänger Keith Relf des öfteren mit dem *Stones*-‹Kopf› Brian Jones verwechselt – beide sahen sich durch Frisurtracht und Kleidung zum Verwechseln ähnlich. Auch spielten die beiden Bands seinerzeit in den gleichen Clubs der britischen Kapitale und damit auch vor gleichem Publikum. Die *Yardbirds* waren über den ganzen Zeitraum ihrer Existenz (1963-69) von häufigen personellen Umbesetzungen geplagt – sie waren das musikalische Sprungbrett für drei der größten Gitarristen der Rockgeschichte überhaupt, nämlich für Eric Clapton, Jeff Beck und Jimmy Page. Die beiden letzteren sind auch in *Blowup* als Quasi-Gitarrenduellanten verewigt. Nach weiteren Personalquerelen führte Page die Band unter dem neuen Namen *Led Zeppelin* (eine Weile trat die Band sogar unter beiden Namen unregelmäßig und je nach Opportunität als *Yardbirds* und *Led Zeppelin* auf!) ab 1969 zu Weltruhm – der Rest ist wohlverdiente Legende.

Zu jener Musik-Passage gibt es eine interessante Anekdote, die in der aktuellen Wiederveröffentlichung des Titels in dem Begleitheft zur CD nachzulesen ist. (Es handelt sich um den Song «Stroll on», einen Rhythm and Blues-Standard namens «The train kept-a-rollin», der, um zusätzliche Copyright-Abgaben zu sparen, umgetextet, umbetitelt und den *Yardbirds* als Urheber zugedichtet wurde). Dort geben die interviewten ehemaligen Mitglieder der *Yardbirds* zum besten, dass Antonioni wohl gar nicht so genau wusste, wer die Band eigentlich war – er hatte wohl von den *Who* gehört und davon, dass es das ‹Trademark› dieser Band seinerzeit war, auf der Bühne Instrumente und Verstärkeranlagen zu zerstören. Diesen Habitus hatte er wohl auf seine Vorstellung der britischen Rockmusik insgesamt übertragen und die *Yardbirds* angewiesen, ebenfalls so zu verfahren, just um zu zeigen, wie solche Musik im allgemeinen aufgeführt wird!

Verkörpert wird die Rolle des Thomas durch einen damals noch jugendlich-schlanken und offensichtlich noch gänzlich unverbrauchten (wenige Jahre später sah er ganz anders aus ...) David Hemmings. Die Wahl der Bekleidung: weiße Levi's,

Feinkarohemd, dunkelgrüne Cordjacke, Stiefeletten, (all dies würde gegenwärtig für den immer noch ‹britpoppig› dominierten Teil der Mode-Populärkultur als wohlgelungenes Retro-Outfit durchgehen!), die Kameraführung und Ausleuchtung sowie der (adoptierte?) Habitus präsentieren ihn als quasi prototypisch für die forschere Variante seiner Zunft und deren ‹Möchtegern-Afficionados›. Eine bessere Besetzung für die Rolle ist kaum denkbar, Hemmings *war/ist* Thomas!

Bei den Fahrten von und zu seiner Wohnung steuert Thomas sein teures Auto kurz nach der Ankunft und kurz nach der Wegfahrt über eine Straßenlage mit dem Pub «The Albert» im Hintergrund. Dieses Pub liegt in der Victoria Street im gleichnamigen Stadtteil, bereits nördlich der Themse gelegen und ist eines der Vorzeigelokale von London – ist also sicher nicht zufällig in die endgültige Fassung des Films geraten. (Der Fluss, obwohl die Kapitale in horizontaler Richtung teilend, bleibt in *Blowup* völlig außen vor!) Während der Fahrt zu dem Antiquitätengeschäft (und dem ‹Park des Mordes›) biegt Thomas nach einer Straßenkreuzung mit einem Pub in eine Straße ein, deren rechte Seite (von Norden aus betrachtet) von in einem kräftigen Rotton angemalten Geschäften gesäumt ist. Es handelt sich hierbei um die Stockwell Road, im gleichnamigen Stadtteil gelegen, unmittelbar benachbart vom Bezirk Brixton, gelegen im Bereich Süd/Südost von London. Die Stockwell Road beherbergte seinerzeit (und bis in die siebziger Jahre hinein) fast auf ihrer gesamten Länge eine Kette von Läden des Kfz-Ausrüsters Pride & Clarke. Alle Abteilungen waren durch die ganze Länge der Ladenfronten hindurch, also fast längs der ganzen Straße, innen auf Höhe der Schaufenster mit halbhohen Schwingtüren versehen, durch die man durchflanieren und so durch die Läden schlendern konnte, um von einem Ende der Straße zum anderen zu gelangen! ‹In the course of› meiner ersten wirklichen Begegnung mit dieser Straße spielte *Blowup* zunächst gar keine bewusste Rolle (aber es sollte wohl so sein...) – die Zuordnung als wichtige ‹Location› in meiner Suche ergab sich eher zufällig, als eher unverhoffte Entdeckung: Im Zuge von Urlaubs- und/oder Einkaufsfahrten war die Stockwell Road ein Quasi-Wallfahrtsort, um sich gemeinschaftlich bei Pride & Clarke mit preiswerten oder lange anderswo vergeblich gesuchten Motorrad-Ersatzteilen und typisch britischer Zweiradfahrerbekleidung einzudecken. Warum nun allerdings Antonioni gerade die Stockwell Road zu einem zentralen Anker der Reise Thomas' macht, ist nur zu erahnen. Vermutlich war es einfach der optische Reiz der Ladenfronten, die er zu einem weiteren Indiz des ‹typischen London› aufwerten wollte, und die ihm so

sehr zustatten kam! Die Kamerafahrt entlang dieser Läden gleicht übrigens der entlang eines stehenden Fernschnellzuges!

Thomas fährt nun weiter, wie vermittels eines Straßenschilds erkennbar ist, über die Woolwich Road. Diese liegt bereits tief im Südosten Londons im Stadtteil Greenwich. Überhaupt scheint der Südosten Londons als *einer* der örtlichen Schwerpunkte des Films sehr bewusst von Antonioni und seinem Co-Drehbuchautoren Tonino Guerra als eines der Lieblingsreviere von Thomas inszeniert zu sein. So liegt auch das Obdachlosenasyl aus der Eröffnungsszene, welches Thomas als Undercoverfotograf zur Ausstattung seines London-Bildbandes quasi ausbeutet, im Südosten der Stadt, an der Consort Road in Peckham, und somit in einer Linie mit den diversen Autofahrten des Protagonisten! Von Greenwich führt ihn der Weg weiter in Richtung des Stadtteils Woolwich (übrigens die ehemalige Heimat des Fußballvereins Arsenal, bevor dieser nach Nordlondon umsiedelte, aber das ist nun eine andere, wenn auch ebenfalls sehr interessante Geschichte...). Dann aber verliert sich, für den Betrachter jedenfalls, Thomas' Spur. Die Lage des Parks ist nicht auszumachen, es sei denn, der Zuschauer kennt ihn bereits und erkennt ihn wieder. Gleiches gilt für den Antiquitätenladen. Auch hier deutet sich bereits an, wenn auch sehr versteckt, dass eine Transformation der Bildebenen vom Realen zum Irrealen vorbereitet wird. Die bereits erwähnte keineswegs eindeutige Genrezuordnung des Films – einige Vorschläge: Milieustudie, Spionagethriller, Psychodrama – stützt die Legitimität der Frage nach dem, was ‹real› ist. Sind es die Fotos oder etwa das pantomimische Tennis-Match? Der Filmzuschauer muss ja zunächst noch gar nicht zweifeln, wohl aber tut es (offenbar!) der Hauptdarsteller, zunächst jedenfalls, dann spielt er aber mit. Nicht auflösbar ist die Frage, ob für Thomas das Spiel zum Schluss Realität darstellt – auch *Blowup* ist schließlich nur ein *Spiel*-Film, und Thomas nur eine fiktive, inszenierte Kunstfigur!

Die Beschäftigung mit diesem Tennisspiel ist in der Tat eine harte Nuss, aber der Versuch, diese zu knacken, ist ungeheuer anregend! Auf der Tonebene hört nur der Zuschauer tatsächlich die Geräusche der Tennisbälle, der Hauptdarsteller imaginiert die Geräusche lediglich (oder etwa nicht?), so scheint es wenigstens inszeniert zu sein. Nur: Die Eindeutigkeit in dieser Inszenierung fehlt, und das macht ihren Reiz aus – Ende: offen. Auf der eher formalen Ebene kommt dem Film übrigens zustatten, dass zu jener Zeit lange Schlusstitel eher unüblich waren. Das, was gesagt werden musste, wurde in den Vorspann oder die Eröffnung gepackt.

Die Illusion, die das Tennisspiel begleitet, kann nur entstehen, weil Thomas es so will, sie erlaubt, sie zulässt, sie (eventuell!) als Realität akzeptiert. Eine andere Deutung, wäre allerdings die, dass es ihm einfach nur Spaß macht, das Spiel der Pantomimen mitzumachen, Teil einer öffentlichen Aufführung zu sein. Besagter Zuschauer sieht sowieso, was ‹gespielt› wird, er weiß, dass weder Schläger noch Bälle bewegt werden, nicht existent sind. Und natürlich weiß auch Thomas, dass die Teile nicht vorhanden sind, und er weiß auch, dass die Pantomimen wissen, dass sie nicht da sind – also: Es macht ihm schlicht einfach Spaß! Aber das wäre wohl ‹einfach nur zu einfach› ...

Antonioni selbst merkte seinerzeit dazu an, dass er tatsächlich die Realität als solche in Frage stellen wollte. Er formulierte, sehr elegant, dass es ihm um die Frage nach

dem «to see or not to see» gegangen wäre. Auf Fotos bezogen meinte er, dass man, wenn man zu sehr vergrößere, wegen der Grobkörnigkeit des Filmmaterials gar nichts mehr sehen könne. Analog dazu verliere man, wenn man zu weit gehe, unabhängig vom jeweiligen Kontext, grundsätzlich den Bezug zur Realität.

Was sich auch wiederum an der Figur des Thomas exemplifizieren lässt: Dieser will zunächst ja nicht etwa den Mörder, sondern den Ermordeten finden! Er will ein Buch über ‹sein› London vollenden, anhand von Fotografien. Dazu fertigt er *blow ups* (Vergrößerungen) und Vergrößerungen dieser Vergrößerungen an. Er fotografiert seine Vergrößerungen, arbeitet aber neben dieser Reprotechnik auch noch zusätzlich mit einem Vergrößerungsglas, um eventuell Verstecktes im Bild aufzuspüren. Gelegentlich sorgt aber auch lediglich die Filmkamera für Vergrößerungen, was heißt, dass der Zuschauer, jedenfalls potentiell, mehr sieht, mehr weiß als Thomas!

Das von Thomas projektierte Buch erinnert an ein in der Pre-Production-Phase eines Films zu erstellendes Storyboard, es ist damit auch wiederum ein eigener Film (womit einmal mehr die Relevanz des Films in Relation zum Sujet der Selbstreflexivität belegt wäre!). Für Seymor Chatman erinnert der Plot in diesem Teil in Bezug auf Thomas an Antonionis eigene Art, Filme zu machen!

Thomas beginnt nach den Vergrößerungen zu ‹begreifen› – die Kamera textualisiert diesen Vorgang mit zwei aufeinander folgenden Schwenks von links nach rechts. Dann zeigt die Kamera die einzelnen Bilder als Bilderfolge, sie macht aus den Bildern eine ‹Geschichte› – Thomas, auf jeden Fall aber der Zuschauer, rekonstruiert und konstruiert diese anschließend!

Thomas als Charakter ist ein Mensch ohne Geschichte (Ausnahme: Er wird als verheiratet eingeführt, lebt aber getrennt von seiner Frau). Seymor Chatman glaubt aus dem Porträt Thomas' herauslesen zu können, dass er weder besser noch schlechter als seine Zeit geraten sei, was in dieser Form kaum widerlegbar ist. Er macht auch Signalbilder für London aus, namentlich die Wolkenkratzer (es sind keine wirklichen!). Ich kann dem nicht zustimmen, die Hochbauten sind austauschbar, sie hätten in vielen anderen Städten und für viele andere Städte in der gleichen Form zu jener Zeit ebenso gut stehen können – Thomas ist ebenso anonym wie die (äußerliche!) Stadt. Allerdings: Ein wenig typisches Straßenflair wird in einer Anfangsszene, in der sich die Pantomimen in Central-London bewegen, gezeigt, allerdings wäre eine daraus abgeleitete Annahme für den Rezipienten, dass einem in ‹Swinging London› unaufhörlich Clowns

auf der Straße über den Weg laufen, verfehlt – es gab und gibt sie, keine Frage. Wenn man den Mythos so stehen lassen will, muss das auch zu der Einsicht führen, dass es neben dem swingenden London auch noch ein ganz alltägliches London gab, mit dem sich der ungleich größere Teil der Bevölkerung, wie überall in jedem urbanen Ballungsraum auch, auseinander zusetzen hatte.

Auf der Ebene der Farbgestaltung bietet der Film sehr viel Blau, Lila, Grün. Seymour Chatman meint, dass damit ein Bild von einem ‹coolen› London geschaffen würde. Auf der Geräuschebene verdeutlicht das häufig eingesetzte Rauschen sowohl Realität als auch Mysterium: Die das Rauschen in Verbindung mit Windströmung verursachenden Bäume sind real vorhanden, jedoch wird durch die Tonmischung die Intensität des Rauschens verstärkt, in ihrer Wirkung verfremdet. Die Musik fungiert als Backgroundmedium, Platten werden aufgelegt, es wird ‹beschallt›, das Rockkonzert funktioniert allerdings auf zwei Ebenen: Einmal ist die Rockmusik natürlicher Soundtrack des ‹Swinging London› an sich und damit zumindest ein unbestrittenes und nicht zu diskutierendes Merkmal, zum anderen ist das Konzert auch dezidierter Gegenstand einer Spielszene.[1] Indem Antonioni anstelle der ‹Famous Landmarks› die Phänomene und Bestandteile zeigt, die zur Begriffskonstruktion des ‹Swinging London› geführt haben, wird aus *Blowup* ein sehr spezifischer Film über die Stadt: Er zeigt die Phänomene in zugespitzter Form auf. So gesehen ist der Film *auch* aufklärerisch, indem er den Mythos vom ‹Swinging London› erklärt (oder, vermutlich ungewollt, entlarvt!).

Der Komplex ‹Mode›, hier exemplarisch ‹junge neue Mode› (wobei selbstredend deren subjektimmanente unausweichliche Verkommerzialisierung über Carnaby Street und ähnliche Orte wie King's Road etc. bedacht wird), scheint ‹realistisch› beleuchtet: Wenn man sich alte Fotografien von prominenten Models jener Zeit, etwa von Twiggy anschaut, ist offenkundig, dass die Porträtierung von Fotomodellen als Schaufensterpuppen wohl realistischen Ursprungs war, und dass sie auch als solche behandelt wurden. Der Cameo-Auftritt eines echten Supermodels, Veruschka, (vermutlich ein Novum der Zeit) trägt zur Realitätsakzeptanz nicht unwesentlich bei.

Szenetumulte in Clubs, diese selbst, die Musik, die Inbesitznahme von Parks und anderen öffentlichen Plätzen deuten auf den gewollten Blickwinkel einer Sicht auf die Erlebniskultur hin; auch dies kann als Quasi-Realismus durchgehen, wenn der Filter der subjektiven Sichtweise bedacht wird. Die geschminkten Pantomimen können als Stellvertreter für die seinerzeit gerade aufkommende Hippiekultur gelten, die die hier-

zulande als ‹Gammler› titulierte Spezies ablöste – in England nannte man sie, weitaus treffender, ‹Squatter›, Besetzer also. Weitere ‹Zutaten› sind Avantgardekünstler und Antiquitätenhandel, die sich in der dargestellten Form, jedenfalls aus heutiger Sichtweise, mit einem diffusen ‹typisch britisch!› verbinden und so etwas wie ein Vorläufer von heute allgemein akzeptierter Alternativkultur sind. Dies beinhaltet allerdings die Gefahr für den ausländischen Betrachter, ein Vorurteil über ein Urteil zu stellen.

Was bleibt von *Blowup* aus heutiger Sicht? Wenn man eine Internetsuchmaschine aktiviert, stößt man auf Bemerkenswertes und auf solches der nicht nachvollziehbaren Art. Grundsätzlich ist es ja erfreulich, dass der Film auch heute noch Gegenstand lebhafter Debattierzirkel, Foren der Aus- und Weiterbildung oder einfach des Publizierens ist (und hoffentlich bleibt!). Aber wenn der eine oder andere Diskutant, sei er namhaft oder nicht, in älteren oder neuesten Beiträgen, im Porträt des Fotografen Thomas einen durchgehenden Strang frustrierter Homophilie entdecken will, können die angestrengten Versuche, Belege dafür anzuführen, zumindest beim Verfasser nur Kopfschütteln auslösen. Ein weiterer Internetbeitrag befasst sich mit dem (angeblich!) ständigen Auftauchen von Ersatzphallen, die von Antonioni mit Absicht in den Film hineininszeniert worden wären. Selbst der um den Hals von Thomas hängende Fotoapparat wird als «Telephallus» gebrandmarkt und der Flugzeugpropeller, den der Meisterfotograf in dem Antiquitätengeschäft unterhalb des ‹Tatortparks› ersteht, wird zum «Riesenphallus».

Aber jemand, dem der Film als ‹All Time Favourite› derart (partiell, partiell, it's only a movie, it's only a movie!) Teil der Sozialisation geworden ist, verzeiht fast alles – die Freude am Teilhabendürfen an aktueller Diskussion mittels neuer und neuester Medien wiegt Dissenz jeglicher Art bei Weitem auf. Im Sinne dieses Reüssierens erlaube ich mir also auch einen (weiteren!) Allgemeinplatz: Bleibt zu hoffen, dass *Blowup* noch viele zukünftige hoch- und meinetwegen auch tiefgeistige Denkanstöße provoziert. Dass weitere Folgen folgen... – Wir sprechen uns.

Biblio-, Disco- und Video-/Filmografisches

Chatman, Seymour: *Antonioni or: The Surface of the World*, Berkeley, CA.: University of California Press 1985.

Brunette, Peter: *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge (UK): Cambridge University Press 1998.

Yardbirds, The: «Stroll On» (In: *The Ultimate Yardbirds*), Hamburg: Rhino Records 2001 (CD).

Blow Up: *The Original Soundtrack-Album* (Re-Issue), Hamburg: Warner Records 2003 (CD).

British New Wave: *Blow Up – The Movie* (Re-Release), London: Turner/Warner Home Entertainment 2000 (VHS und DVD).

Anmerkungen

1 Der Rest des Soundtrackalbums zu *Blowup* ist mit Ausnahme des Titels der «Lovin' Spoonful» übrigens beim Zuhören – jedenfalls in den weitaus größten Passagen – losgelöst vom Kontext des Films fast schon eine Zumutung, trotz der Mitwirkung der eigentlich von mir hochgeschätzten, damals allerdings in seiner Ausdrucksfähigkeit noch am Anfang seiner Entwicklung stehenden Jazz-Koryphäe Herbie Hancock. Heutzutage bezeichnet man solcherlei ‹Gedudel› sehr treffend als ‹Fahrstuhlmusik›.

Eike Wenzel

Retrotopia oder Erinnerungsland

Eine Medienreise zurück nach vorn in zehn Stationen mit zehn Thesen

> *«Die Menschen machen ihre eigene Geschichte, aber sie machen sie nicht aus freien Stücken, nicht unter selbstgewählten, sondern unter unmittelbar vorgefundenen, gegebenen und überlieferten Umständen.» (Karl Marx)*[1]

Medien verändern sich ständig. In den letzten beiden Jahren ist das mediale Wachstum allerdings an seine Grenzen gestoßen. Doch nach wie vor verlangen wir besonders von Kino und TV verlässlichen Realitätsbezug und bahnbrechende Unterhaltungsangebote. Wie haben sich die Geschichtsbilder von Kino und Fernsehen im Lauf der Zeit verändert? Wie sieht unsere Öffentlichkeit der Bilder und Töne in Zukunft aus? Eine Bestandsaufnahme.

1. Film ist ein soziales Faktum

> *Medienkritik ohne sozialgeschichtlich-semiotisches Fundament ist eindimensionales Kunsthandwerk – medienanalytische Diskurse ohne direkten Produktbezug verharren im Ungefähren begrifflicher Spiegelfechtereien.*

Für mich hat der analytische Liebesdienst an den Bildern und Tönen in den Seminaren und Projekten von Heinz Heller wichtige Erkenntnisse vorbereitet. Und die lassen sich nicht auf die Kampfzone der Medienwissenschaft einengen, sondern überspringen den engen Raum von audiovisuellem Text und Filmgeschichte. Filme, das hat Siegfried Kracauer schon in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts formuliert – und Gilles Deleuze hat es in den 90er Jahren in seinem fulminanten *L'image mouvement / L'image temps* noch einmal auf ein anderes Fundament gestellt – Filme sind stets mehr als nur Filme. Sie weisen auf einzigartige Weise immer über sich hinaus.

Kein Film kann den gesellschaftlichen Ort, an dem er entsteht, und das soziosemiotische Milieu, das ihm seine unverwechselbaren Konturen verleiht, verleugnen. Und jeder Film konstruiert sein eigenes Bild von der Welt. Wenn es gut geht, dann gelingt es einer kritischen Medienwissenschaft in der Analyse einen Doppelschritt zu machen: Mit gleichschwebender Aufmerksamkeit die Textur eines Films nachzuvollziehen und in einem weiteren Schritt (der mehr Mut erfordert als der erste) sein mehr oder weniger unbewusstes und das bewusste, strategisch-offensichtliche Realitätsmodell kenntlich zu machen. Die Heller-Seminare sind ein ins Gelingen verliebtes Beispiel für eine solche kritische Medienwissenschaft und für eine Betrachtungsweise, die Medien als soziokulturelles Faktum ernst nimmt.

2. Rainer Werner Fassbinder, eine Gesellschaft implodiert

Fassbinders kinematografischer Gesellschaftsroman hat einen eigenen Formenkanon geschaffen und aus Spielfiguren historische Subjekte geformt, ohne sie als blutleere Gehilfen des Drehbuchs zu instrumentalisieren.

Das erste Seminar, das Heinz Heller in Marburg gehalten hat, traf dabei gleich ins Schwarze. Donnerstagabend, draußen Winter, drinnen *Deutschland im Herbst* (1978).

Es geht um Fassbinder, Nachkriegsdeutschland und die ‹Implosion› der Republik in den 1970er Jahren. Rainer Werner Fassbinder ist der verzweifelte wie besessene Chronist dieser Republik. *Der Händler der vier Jahreszeiten* (1972), das waren die frühen 1970er Jahre, ein Land befindet sich im Ausnahmezustand. Fassbinder zeigt uns im *Händler der vier Jahreszeiten* mit dem armen Hans Epp (Hans Hirschmüller) einen Arbeiter und ein gebrochenes Individuum, das schließlich an der Kälte seiner Beziehungen scheitert und mit den beißenden Schnäpsen im Hinterzimmer einer Kneipe endgültig sein Leben auslöscht.

Filmausschnitt *Deutschland im Herbst*

Fassbinder war der Balzac des Neuen Deutschen Films, und kein gestrenger Gesellschaftskritiker. Mehr ein filmender Mitscherlich oder ein in Bildern denkender, moderner Fontane, ein Ethnologe des Inlands (wie Michael Rutschky das nennen würde) denn ein geschulter Intellektueller, der mit der Kamera Formeln auf Zelluloid stanzt, aber blind ist für das Unvorhersehbare von Lebensläufen, die Melodramatik des normalen Lebens und das Politische im Privaten. Mitte/Ende der 1980er Jahre mit einem solchen Zeit-Kino vertraut gemacht zu werden, war leider selbst schon ein Stück Erinnerungsarbeit an eine vergangene Blütezeit. Dominik Graf, der zur Zeit vielleicht wichtigste deutsche Regisseur, hat sich in seinen Krimis und Melodramen, in großartigen Essays und präzisen Dokumentationen etwas von diesem speziellen Münchner Gefühl bewahrt.

Fassbinder in den hedonistischen 1980ern kennen zu lernen, hat mir die Augen geöffnet für eine Dramaturgie der unerwarteten Allianzen, der gewagten ästhetischen Grenzverletzung und der inszenatorischen Traversalen. Während andere wie zum Beispiel Wim Wenders das dramaturgische *anything goes* (aus Ratlosigkeit) und die Feier des Ornaments (aus Selbstverliebtheit) einübten, erlebten wir in Fassbinder noch einmal eine Kinematografie, die das Schicksal des einzelnen wie auch den beißenden Kommentar zu den so genannten ‹Verhältnissen› in ein Modell integriert. Die Kritik hat dem Neuen Deutschen Film – manchmal nicht zu Unrecht – eine blutleere Kopflastigkeit vorgeworfen. Auf Fassbinder trifft das in keinem Moment zu. Fassbinder hat nie-

Hans Hirschmüller als *Der Händler der vier Jahreszeiten* Hans Epp.

mals das Fernsehen mit seinem Anspruch des massenkompatiblen und (früher einmal) sozialkritischen Kommunikationsanspruchs denunziert. Ebenso hat er niemals die mitunter einfachen, manchmal kitschigen, manchmal peinlichen, hin und wieder geschmacklosen Glücksansprüche seiner Figuren verraten. Mir wird wahrscheinlich nie der unglückliche, aber sehnsuchtsgetriebene Händler der vier Jahreszeiten aus dem Kopf gehen, während er eine Schnulze von Rocco Granata anhört und seine eiskalte Frau (gespielt von Irm Herrmann) im Hintergrund wie eine aus Eis gehauene schwarze Madonna der Ranküne, der Sprachlosigkeit und der Leblosigkeit postiert ist.

3. Geschichte und Geschichten in der Postmoderne

In der Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte hat der Neue Deutsche Film Ende der 1970er Jahre sein zentrales Thema gefunden. Eine derart historisch sensibilisierte Öffentlichkeit hat es seitdem nicht wieder gegeben.

Und was für mich als Student der Medienwissenschaft mit Fassbinder begann, sollte sich durch Fassbinder hindurch ziemlich schnell zu einem Interesse für den Film, seine Geschichte, seinen einzigartigen Realitätsbezug und seine spezielle Geschichtsauffassung verfestigen. Das Ende der 1970er Jahre war für die Programmatik des Neuen Deutschen Films sicher der Moment, als das Projekt zu sich selbst kam und seinen Höhepunkt erreichte. Angestoßen durch den ‹Deutschen Herbst› und die sich darin noch einmal traumatisch re-inszenierende Frage nach unserem historischen Erbe,

stürzten sich viele Regisseure in die filmische Arbeit an der Geschichte. *Die Ehe der Maria Braun* aus dem Jahre 1979 ist neben Alexander Kluges *Patriotin* (1979) vielleicht der wichtigste Geschichtsfilm der neueren deutschen Kinogeschichte.

Während Kluge, zu einem Zeitpunkt, als die ‹Condition postmoderne› noch in Insiderzirkeln kursierte, über die Standpunktabhängigkeit von Geschichtsbetrachtungen filmisch reflektierte, wagte sich Fassbinder in die Gemengelage der Nachkriegszeit. Beide, Fassbinder und Kluge, setzten dabei auf weibliche Figuren. Kluge konstruiert seine Patriotin Gabi Teichert als Brechtsche Denk-Figur und lässt sie in einer Parallelaktion zusammen mit einem verwundeten Knie, das aus dem Kessel von Stalingrad floh und auf diese Weise der Geschichte entkommen wollte, durch den Steinbruch der tausend Jahre alten deutschen Geschichte zigeunern. Fassbinders Maria Braun ist die «Mata Hari des Wirtschaftswunders», wie sie selbst im Film formuliert. Ohne sie als Typologie zu verheizen, kreiert Fassbinder mit der Maria Braun eine beseelte, atmende und schwitzende, verzweifelte und hysterisch aufgekratzte Allegorie der Nachkriegszeit. Das sind die oben genannten inszenatorischen Traversalen: Geschichte und Geschichten werden in Fassbinders Kino von Menschen aus Fleisch und Blut gelebt, sie verlieben sich, sie scheitern, sie haben Glück und sie stoßen an Grenzen – doch niemals werden daraus platte Lehrstücke, frontaler Geschichtsunterricht oder seichtes Melodram.

Hannelore Hoger in *Die Patriotin*

Die Ernsthaftigkeit, mit der Fassbinder und Kluge über das eigene Land nachgedacht haben, war weit davon entfernt, dem postmodernen Kult des selbstverliebten Zitats und der zeitgeistigen Stil-Ornamentik nachzuäffen (obwohl beide Regisseure aufgrund ihrer eigensinnigen Ästhetik der postmodernen Wertezertrümmerung geziehen wurden). Und eine solche Form lebendiger Geschichtsöffentlichkeit, wie die Protagonisten des Neuen Deutschen Films, Fassbinder und Kluge, Sinkel und Schlöndorff, Helke Sander, aber auch Außenseiter wie Rudolf Thomé, Karl Fruchtmann (dessen wunderbarer *Kaddisch nach einem Lebenden* aus dem Jahr 1969 einer der ersten bundesdeutschen Filme zum Holocaust war), ein quasi-wissenschaftlicher Essayist wie Harun Farocki, ein eleganter Melancholiker wie Hartmut Bitomsky oder das schönheitsbesessene Stoiker-Team Straub/Huillet, auf die Leinwand brachten, hat es danach nicht mehr gegeben.

Bei dieser Feststellung muss man gar nicht sentimental werden. Es gilt nur festzuhalten, dass die gesellschaftlichen Diskurse im Laufe der 1980er Jahre eine andere Richtung nahmen und sich diversifizierten. Das Privatfernsehen startete gleich 1984. Aus dem Geist der Kohlschen Wenderepublik geboren (mit dem Sendestart in Kohls Heimatstadt Ludwigshafen), ging es den Privatfunkern vor allem um eines: Dem öffentlich-rechtlichen ‹Rotfunk› ein Konkurrenzmodell entgegenzusetzen, mit dessen Hilfe sich die Meinungsführerschaft – endlich – auf die Seite der Wendekonservativen

bringen ließe. Schon damals war die Seilschaft Leo Kirch/Helmut Kohl am Werk, und sie sollte die Anatomie unserer Medien bis zum großen Crash im Jahr 2002 entscheidend mit prägen.

4. Dokumentarfilm und duales System in der Wenderepublik

Wer das dokumentarische Filmen leichtfertig für tot erklärt, verpasst die Wirklichkeit. Umgekehrt ist Dokumentarfilm kein zeitlos-korrektes Inszenierungsdogma, er ist längst Teil des Soap- und Affektfernsehens. Trotzdem hat der Dokumentarfilm nach wie vor eine wichtige Orientierungsfunktion innerhalb einer demokratischen Öffentlichkeit.

Etwa zeitgleich mit den ersten peinlichen Gehversuchen des deutschen Privatfernsehens beschäftigten sich Marburger Medienwissenschaftler mit der Gegenwart und Zukunft des Dokumentarfilms. Für einen Cinephilen wie Heinz Heller eine Selbstverständlichkeit. Angesichts des ‹Kirch-und-Kohl-Fernsehens› war die Frage an der Zeit, wie die historische Realität in den Bildern des Fernsehens noch repräsentiert, aufgehoben und als erkenntnisfördernder Kommunikationsprozess überleben könnte. Es war gut zu wissen, dass mit *Bottroper Protokollen* (1968) gegen die proliferierende Medienmaschinerie nicht mehr anzukommen ist. Heinz Heller konnte die Antworten für das Scheitern der engagierten, aber letztlich selbst zu ideologieverliebten Arbeitswelt-Literatur und -Kinematografie schon aus seiner einzigartigen Kenntnis der frühen Jahre des Mediums geben.

Und so waren seine Seminare auch die ersten in unserem mittelhessischen Medien-Diskurs, die sich reflektiert mit Abbildrealismus und Formalismus, mit dokumentarischer Dekonstruktion und realistischen Dispositiven auseinandersetzten. Aus dieser Arbeit entstand schließlich ein ganzes Forschungsprojekt zur Geschichte des Dokumentarfilms. Für mich gehört es heute zu den absoluten Kuriositäten skurriler wissenschaftlicher Stilblütenbildung, dass uns Anfang der 1990er Jahre einige akademische Dokumentarfilm-Experten die Forschungsgelder mit der Begründung strichen, der Dokumentarfilm sei ausreichend erforscht und werde in den nächsten Jahren (Computer, Digitalisierung und so) ohnehin sterben. Da wir wussten, dass die Bindungsenergien zwischen der sozialen Realität und dem Filmischen immer ein brisantes Thema sein würden, wollten wir den Authentizitätsanspruch des frühen Reality-TVs zu Beginn der 1990er Jahre erforschen. Der Reality-TV-Boom der letzten Jahre, das zeigt jeder flüchtige Blick in eine Programmzeitschrift, hat die wichtige Tradition des dokumentarischen und zeitkritischen Arbeitens mit Bildern und Tönen auf einzigartige Weise herausgefordert. Die Konsequenzen für ein Fernsehen der Zukunft sind noch kaum absehbar – die akademischen Dokumentarfilm-Agnostiker sind inzwischen abgetaucht. Eine systematische und erhellende Erforschung der Veränderung des dokumentarischen Blicks in der televisuellen Affektkultur von heute fehlt indes.

5. Eine realistische Haltung und der Papiertiger, der sich Wirklichkeit nennt

In der Gegenwart von Affektkultur, Boulevardisierung der Öffentlichkeit und der Vertrashung des Fernsehens ist es wichtiger denn je, differenzierte Diskurse zu stützen, die den Realitätsbezug des Fernsehens auch weiterhin gewährleisten.

Meine Begegnung mit dem Multimedia-Genie Alexander Kluge erfolgte ebenfalls vor dem Hintergrund der Erkenntnisse, die Heinz Hellers Forschungen zum Dokumentarfilm bei mir angestoßen hatten. Bis dahin hatte ich Kluge nur als eine Ikone der unorthodoxen Linken kennen gelernt, den man akademisch verehrt, aber dessen Komplexitätsanspruch man ehrfürchtig auf sich beruhen ließ. Der dokumentarästhetische Diskurs und Hellers regelmäßige Kolloquien zur Filmtheorie waren die geeigneten Orte, um mit Kluge einmal ernst zu machen. Immerhin spricht der von einer realistischen Haltung und sogar von einer realistischen Methode, die jeder einnehmen müsste, der Autor, der Zuschauer und der Film.

Und wichtiger noch: Kluge konnte schon Mitte der 1970er Jahre erklären, dass das Filmemachen eine hochkomplexe Seh- und Denkanordnung vorgibt, die von innovativen Regisseuren erkannt, verstanden und angeeignet werden muss. Um etwas über den viel beschworenen ‹Film im Kopf des Zuschauers› zu erfahren, brauchten wir deshalb keinen ‹impliziten Leser›, keine Cultural Studies und auch keine Apparatus-Theorie – Kluge hatte es bereits formuliert. Bei Kluge haben wir gelernt, dass Wirklichkeit immer eine Frage des Blickwinkels ist. Kluge hat das aber nicht zu einer poststrukturalistischen Theorie überhöht, die gesellschaftliche Realität leugnet. Ganz im Gegenteil: Für ihn war es wichtig, einen filmischen Diskurs zu führen, der Wirklichkeit in den Komplexitätsgraden thematisiert, die keine gewaltsame Vereinfachung dieser Wirklichkeit darstellen.

Irgendwann ist mir zwischen Dokumentarfilmseminar und Theorie-Kolloquium am Donnerstag klar geworden, dass eine materialistische Kultur- und Filmtheorie durchaus auch ein lebendiges Subjekt in seinem Konzept mit denken kann. In einer gesellschaftlichen Gemengelage, in der die Devise lautet «Jetzt wird Bohlitik gemacht» (ein Müllermilch-Werbespot mit Dieter Bohlen), ist eine sinnliche Theorie, wie Alexander Kluge sie in seinen Filmen, Romanen und in den soziologischen Interventionen multimedial entworfen hat, zeitgemäßer denn je. Deswegen breche ich hier meine Retrospektive ab und befasse mich jetzt mit Ist-Zustand und Zukunft der Medien.

6. Anfang vom Ende der Massenkommunikation

Die nächsten Jahre werden dominiert sein von einer Privatisierung der Mediennutzung. In der verunsicherten Rückzugsgesellschaft findet ästhetische Erfahrung qua Medien immer häufiger in Gated Communities statt.

In den mediengeschichtlichen Tiefenbohrungen, die Heinz Heller vor allem in seiner Habilschrift *Literarische Intelligenz und Film* (Tübingen 1985) dokumentiert hat, habe ich gelernt, dass Medien sich noch nie in einer Weise kannibalisiert haben, dass das neuere Medium den älteren den Gar ausgemacht hätte. Das, so lautet die Schlussfol-

gerung aus diesem wichtigen Gedanken, entlastet allerdings nicht von der Frage, was speziell das Internet in unserer kulturellen Gegenwart und Zukunft verändern wird. Die Internet-Revolution hat unsere Welt ohne Zweifel nachhaltig verändert. Vor allem hat sie auch unsere soziale Kommunikation und unseren Umgang mit Information, mit Fakten und Fiktionen verändert. Eine wichtige Konsequenz daraus: Die Zeit der ‹großen Erzählungen›, des massenhaften, unidirektionalen Medienkonsums wird in spätestens zehn Jahre endgültig vorbei sein. Die bürgerliche Öffentlichkeit der Repräsentation, der massenhaften und weitestgehend homogenen Publika verändert sich hin zu einer post-ideologischen, hoch individualisierten und fragmentierten Öffentlichkeit der quasi-privaten Nischen-Communities. Über die gesamtgesellschaftlichen Auswirkungen dieser dramatischen Veränderung lässt sich bislang nur spekulieren.

Traditionelle Medien bekommen diesen Paradigmenwechsel heute schon sehr schmerzhaft zu spüren: Den Tageszeitungen laufen die jungen Leser weg, sie emigrieren ins Netz. Nicht nur deswegen werden die Massenmedien auch für die Werbung immer uninteressanter. Wer lässt sich heute noch von massenkompatiblen, simpel-suggestiven bis übergriffigen Medienbotschaften zum Kaufen überreden? Wenigstens hat uns die Werbekrise der letzten beiden Jahre (die für ausnahmslos alle Medien eine fundamentale Finanzkrise bedeutete) gezeigt, wie stark auch die nach wie vor mit hohen Glaubwürdigkeitskrediten nobilitierten nationalen Tageszeitungen vom Geld und von der Wohlgesonnenheit der werbenden Industrie abhängig waren und sind – nicht nur die *FAZ*, sondern auch die *Süddeutsche Zeitung*, *Der Spiegel* und *Die Zeit*.

In den nächsten Jahren werden wir das Ende der Massenkommunikation erleben. Die klassischen Massenmedien werden sich dadurch stark verändern, sie werden indes nicht völlig aus dem öffentlichen Diskurs verschwinden. Trotzdem: Gesellschaftliche Individualisierungsprozesse sind nicht mehr umkehrbar. Immer mehr personalisierte Produkte, immer mehr *content on demand*, *mass customization*, die massenhafte Verfertigung von individualisierten Produkten werden auch die Medienmärkte umformatieren. Die Technik arbeitet dieser gesellschaftlichen Atomisierung und Parzellierung massiv zu. Bislang ließ sich das *filesharing* (der kostenlose Austausch von Musikdownloads) noch nicht kommerziell verwerten, denn die Plattenmajors von BMG bis Sony hatten bis vor kurzem nur relativ wenig vom Internet begriffen. Erst jetzt hat Steve Jobs, der Erfinder, Spiritus Rector und Besitzer von Apple, eine genial einfache Lösung des MP3-Problems mit seinen i-Tunes vorgelegt. Das Zukunftsszenario von frei flottierender Filmware in den weltweiten Computernetzen versetzt jetzt schon ganz Hollywood in Panik.

Der 11. September hat dazu beigetragen, dass wir uns immer mehr aus dem öffentlichen Leben verabschieden und ins Private zurückziehen. Und auch schon in den Jahren vorher war zu erkennen, dass wir uns immer stärker zu einer Rückzugsgesellschaft entwickeln. Die Permanenz der Bedrohung in der ‹Unsicherheitsgesellschaft›, Steuerungsverluste, Flexibilisierung und Dauerkrise des Arbeitsmarktes, der Boom der Singles und allein stehenden Selbstverwirklicher drängen neue Spielarten der Inszenierung von Privatheit in den Vordergrund. In den vergangenen beiden Jahren betrug der Umsatzzuwachs bei den DVD-Recordern gigantische 1.000 Prozent. Der Verkauf von neuen

Riesen-Plasmabildschirmen läuft wie geschmiert. Wir werden eine Renaissance von Heimkino erleben, etwa so, wie wir es aus den 1950er Jahren kennen. Aber es wird nicht alles immer nur schlechter. Der DVD-Boom hat in den USA bereits zu neuen Verleihmethoden geführt (siehe u.a. den börsennotierten DVD-Verleiher www.netflix.com), über deren intelligente Filmdatenbanken die Nachfrage nach anspruchsvollen Filmen in der Machart des europäischen Autorenkinos signifikant gestiegen ist.

7. Herbst eines Leitmediums

Der Flirt des Fernsehens mit Historiotainment, Transaktions-TV und Zocker-Fernsehen für PISA-Opfer kündigen das Ende des Fernsehens als Medium Nummer eins an.

Die Digitalisierung des Fernsehens, die wahrscheinlich schon vor 2010 abgeschlossen sein wird, wird auch unsere Wahrnehmungsgewohnheiten massiv verändern. Unbestritten ist, dass das Fernsehen spätestens seit den 1970er Jahren die Funktion eines gesellschaftlichen Leitmediums inne hatte. Und nach wie vor verbringen die Menschen in diesem Land die meiste Zeit vor dem Apparat. Zwischen 1970 und dem Jahr 2000 stieg die Fernsehnutzung um satte 123 Prozent. Waren es in den 1970ern noch 83 Minuten, die die Deutschen täglich vor dem Bildschirm zubrachten, sind es zur Jahrtausendwende bereits 185.

Im gleichen Zeitraum ging die Nutzung von Büchern, Zeitungen und Zeitschriften um 40 bzw. 50 Prozent zurück. Das ist ein schlagender Beweis für das Attribut Leitmedium. Neuere Zahlen belegen allerdings, dass wir in den nächsten Jahren den Herbst des Leitmediums erleben werden. Die jungen Zuschauer fliehen aus den klassisch-statischen Massenmedien (für die Tageszeitungen ist das noch weitaus dramatischer). Es gibt eine Alternative zum Fernsehen, und die heißt, wie bereits angesprochen, Internet. Das Internet ist interaktiver, wie der Name schon sagt. Es ermöglicht multidirektionale Kommunikation und es geht von einem autonomeren Nutzer aus, der sich seine Informationen gerne selbst konfiguriert. Internet ist Kommunikation, Transaktion, Shopping, Entertainment, Thrill, Darkroom, Spielhölle, alles in einem.

Was hat das gute alte Fernsehen dem entgegen zu setzen? Allenthalben herrscht konzeptionelle Ratlosigkeit: Ein genialer Formenzertrümmerer wie Harald Schmidt weiß nicht mehr weiter. Frank Elstner feiert sein fünftes Comeback am Samstagabend, oder war es das siebte? – Retro-Ratlosigkeit. Die ARD macht aus PSI ein Magazin und springt mit Bärbel Schäfer in die Wellness-Wanne. Alexander Kluge schreibt wieder mehr Bücher. Seine TV-Formate werden regelmäßig vom Branchendienst Kress-Report zu den Sendungen mit den wenigsten Zuschauern gekürt. Leo Kirch ging im Jahr 2003 an seinem Größenwahnsinn und seiner Kontrollmanie zugrunde – jedes Elementarteilchen bei der Produktion sollte aus dem eigenen Verwertungsimperium kommen.

Dabei war längst klar, dass Kirch kein Fernsehen machen kann und immer ein Filmhändler (mit rechtskonservativem Sendungsbewusstsein) bleiben würde. Alle verlassen das sinkende Dickschiff Fernsehen. Das erfolgreichste TV-Unternehmen des Jahres 2002 war der Teleshopping-Sender QVC. Das so genannte Transaktionsfernsehen, sowie Neun Live, der Mitmachkanal für PISA-Opfer, und der Einstieg von Karstadt ins Deut-

sche Sportfernsehen (DSF) sind äußere Anzeichen für den gesellschaftlichen Bedeutungsverlust des Mediums. Wir erleben gerade das zwanzigjährige Jubiläum des Privatfernsehens. Doch nur der Sender RTL hat nach zwei Jahrzehnten dualem System Gewinne gemacht, alle anderen Privatkanäle versinken in roten Zahlen, Formatopportunismus und Zuschauerzynismus.

Freilich wird das Fernsehen nicht aus unserer Medienrealität verschwinden. Aber wer genau hinschaut, der stellt fest, dass wir schon seit zwei oder drei Jahren eine schrittweise Abkehr von den breitflächigen Massenmedien vollziehen. Deswegen glauben auch die Werbeverkäufer nicht mehr an die so genannte klassische Werbung, als das Streuen von Kommerz-Botschaften über Anzeigen und Dreißig-Sekunden-Spots im TV. Wer heute exklusive Konsumenten in den jungen Communities für neue Produkte erreichen will, macht das immer mehr über mobiles Marketing. Das Fernsehen, das noch Ende der 1990er Jahre seine besten Sendungen dreifach oder vierfach überbucht hatte, begann in der Krise seit dem Jahr 2001 viele Werbeinseln zu verschenken, damit der Bildschirm in der Unterbrecherpause nicht schwarz bleibt.

8. Willkommen in der Retro-Republik: Ein historiografisches Soldatenknie und ahistorische Fußballerbeine

Im Legenden-Kino der Gegenwart beginnt der Kampf um die Erinnerung: Bundesdeutsche Geschichte, die den Holocaust ausklammert, lässt sich nur auf Kosten der historischen Wahrheit erzählen.

Ende des Jahres 2003 berichtete der *Spiegel* von der Wiederkehr des Deutschen Films. Streifen wie das *Wunder von Bern*, *Goodbye Lenin*, der kinomorphe TV-Movie *Das Wunder von Lengede* oder die *Luther*-Verfilmung gehörten zu den wenigen Hoffnungsschimmern eines umsatzmäßig schwachen Kinojahres.

Währenddessen bewegt sich Hollywood in der Retro-Ratlosschleife mit *Matrix Reloaded*, *Terminator III* oder dem Remake des Remakes von *Drei Engel für Charly*. Beginnen wir Deutsche plötzlich unsere Geschichte anzueignen und tun wir das, indem wir uns wieder dem populären Medium des Kinos zuwenden?! In den letzten Jahren macht das Kino, was Besucher und Umsätze angeht, eine einzigartige Abwärtsbewegung durch. Soll nun ausgerechnet der historische Diskurs unsere Filmindustrie und unsere Kino-Gegenwart aus der Agonie erretten? Hier muss die wichtige Frage vorgeschaltet werden: Was ist das für eine Geschichte, die uns hier als unsere, als unsere deutsche Geschichte im aktuellen Kino vorgestellt wird?

Beim *Wunder von Bern* des patriotisch bekehrten Komödien-Spezialisten Sönke Wortmann ist das eher die Bildwerdung eines Regressions-Wunsches – deutsche Geschichte in versöhnlerischen Formen einer mutwillig-süffigen Komplexitätsreduktion. Bis vor kurzem war der öffentliche Konsens, was den Umgang mit deutscher Geschichte angeht, daran angelehnt, was Jürgen Habermas im Historikerstreit der 1980er Jahre mit dem Bekenntnis zu einer gebrochenen deutschen Identität einforderte. Das zentrale Argument: Wir sind die Nachfolger des NS-Staates und bekennen uns zu unserer historischen Schuld. Dieser Konsens der Gebrochenheit (die zwangsläufig aber auch

Filmausschnitt aus *Das Wunder von Lengede*

ein rettendes Moment der Reflexion mit sich führt) rückt allmählich in den Hintergrund. Und auch der Bundeskanzler, der sich im Kino beim *Wunder von Bern* seiner Tränen nicht schämte, spricht von einem neuen Patriotismus.

Die Zeiten ändern sich, keine Frage. Und was meine Lernjahre im Rahmen der Marburger Medienwissenschaft als eine wichtige Quintessenz unter anderen enthielten, war: Versuche stets deinen Gegenstand zu historisieren! Wie erinnert also ein Film wie *Das Wunder von Bern*? Das Bekenntnis zur Gebrochenheit der eigenen Identität war eine direkte Folge sozialliberaler, linksliberaler Politik und hat sich in den 1970er Jahren bis in die Mikrostrukturen öffentlich-rechtlicher Fernsehdramaturgien eingenistet. Heute stehen wir vor einem dramatischen Paradigmenwechsel. Denn was die patriotischen Kino-Highlights des Jahres 2003 uns als subkutane Botschaft mitgeben, ist eine diffuse und kitschige Sehnsucht nach Normalität, nach überschaubarer, konsensfähiger Geschichte und nach entlastenden, überschaubaren Geschichten über das eigene Land. Demnächst werden die letzten Überlebenden des Holocaust sterben und die schamlosen, und ermüdenden Leugnungs-Debatten werden unsere Erinnerungsdiskurse vor neue Herausforderungen stellen.

Vor dem Hintergrund dieses Szenarios bekommt *Das Wunder von Bern* eine schillernde Bedeutung. Wortmann hat wirklich keine Mühen und Kosten gescheut und den Ort, vor allem aber die Zeit des deutschen Fußballwunders knapp fünfzig Jahre später noch einmal auferstehen lassen. Die eckigen Torpfosten im Berner Wankdorfstadion als der nostalgisch-kreideweiße Ariadnefaden in eine bessere Welt von gestern. Als deutsche Männer, angeleitet von ‹Chef› Herberger, auf einmal wieder für sportliche Wunder

11 Freunde sollt ihr sein: *Das Wunder von Bern*

und Wirtschaftswunder zuständig waren. Als der Krieg endlich vorbei war und man sich wieder freuen durfte. Als die 1950er Jahre ihren verräterisch-modernistischen Glanz aus Nierentisch, Cremetönen und Motorrollergetöse verbreiteten. In der *Kicker*-Story sehen wir die Fritz Walters und Helmut Rahns noch einmal in ihren authentischen Trikots und mit nostalgisch zurückgegelten Haaren. Sie wollen uns sagen: War es nicht schön? Die Logik des Films transportiert damit die geheime Kollektivsehnsucht, endlich einmal nicht zu den Schuldigen und Verlieren zu gehören.

«Kann man naiv werden», fragte Gertrud Koch 1984 angesichts der revisionistischen Tendenzen in Edgar Reitz› *Heimat*-Verfilmung. Vorher hatte Reitz beleidigt gefragt, wem gehört die deutsche Geschichte. Und beanspruchte damit, sie der Verwertungsmaschinerie Hollywood (in Deutschland in Form des Mehrteilers *Holocaust* als gigantischer Zuschauererfolg aufgeschlagen) aus den Händen zu reißen. Geschichte ist jedoch keine Frage des Besitzes. Wie sagt doch das Knie in Kluges *Patriotin*: «Geschichte, das ist harte Materie, das ist nichts Leichtes.» Der amerikanische Philosoph Fredric Jameson kondensiert das in der Formulierung: «History is what hurts». Kluges Knie ist so radikal-naiv, dass es aus der Geschichte springen möchte, die Freiheit beansprucht, die schlechten Geschichten des Faktischen (Faschismus, Hitler, der Kessel von Stalingrad) gegen einen anderen Geschichtsentwurf einzutauschen. In der un-möglichen Perspektive eines herrenlosen Knies hat Naivität einen anarchisch-erhellenden Sinn. Im Legenden-Kino der Gegenwart gerät Naivität dagegen regelmäßig zur Geschichts-

Väter und Söhne im Retro-Design

klitterung. Wortmanns blankgeputzte Retro-Kinematografie lenkt vermittels seines pseudohistorischen Diskurses vom Erinnern ab. Wortmann möchte naiv werden und sich selektiv erinnern (Freud nennt so etwas «Deckerinnerung»), damit das Gedächtnis der Schuld endlich von uns abfallen möge.

Aber neben der Erlösungssehnsucht von der Kompliziertheit unserer Geschichte bedient Wortmanns Film noch eine zweite nostalgische Mode. Es ist das grassierende Retro-Fieber. Die Format-Ingenieure von RTL resp. Günter Jauchs Geschichtsfabrik I&U nennen die Retromanie des Fernsehens Timetainment. Mit Geschichte, das beweisen die Quoten der 70er und 80er Jahre-Shows, lässt sich wunderbar unterhalten. Alles baut auf den sentimentalen Effekt des ‹Weißt du noch› – ‹Ja, stimmt!›. Geschichte als televisuelles Poesiealbum für die Bewohner der Rückzugsgesellschaft. Und schauen wir uns nur die Designerwohnung des fröhlichen Sportreporter-Paars in *Das Wunder von Bern* an: Die historische Realität kommt im bauhausschicken Highend-Design daher. Und was der mittelmäßige Zweitliga-Fußballer Sönke Wortmann aus Erkenschwick als authentische Realität anbietet, ist die filmische Untermalung unseres Konsumalltags: Retro, 50er-Jahre-Comeback, Bauhaus-Hype, Pril-Blumen, Tri Top, Ahoij-Brause ...

9. Die Eventisierung von Geschichte

Wir leben in Zeiten der Aufmerksamkeitsknappheit. Wer da noch mit großen Geschichten und substanziellen historischen Diskursen reüssieren möchte, der muss alle Medien in Bewegung setzen.

Wer heute mit einem Filmstoff erfolgreich sein möchte, der muss nicht nur das ABC des Filmemachens beherrschen – der muss wissen, wie sich effiziente Wertschöpfungsketten basteln lassen. Nico Hofmann, zunächst TV-Erfolgsregisseur (*Tod im Häcksler* 1991, *Der Sandmann* 1995), jetzt auch gefragter Kino- und TV-Produzent, weiß, wie man das macht. Die *Financial Times Deutschland* zählt ihn zu den «101 Köpfen, auf die Sie achten sollten». Seine Produktionsfirma teamWorx war verantwortlich für Movies wie *Der Tunnel* (2001), die Oetker-Verfilmung *Tanz mit dem Teufel* (2001) u.v.a.m. Hofmann begreift einen Film als mediales Gesamtereignis. Nur als ästhetisch-dramaturgisches Projekt mit aufwändigem Marketingplan, so scheint es, lässt sich genügend Aufmerksamkeit für einen teuren Film erregen. Dafür muss zuallererst das Thema stimmen, damit es sich im Vorfeld – am besten über eine Titelgeschichte in *Stern* oder *Spiegel* – an*teasen* lässt. Und dazu werden ausgewählte Journalisten früh mit zu den Drehorten genommen. Nach der Erfahrung des letzten Irak-Krieges könnte man das *embeded criticism* nennen.

Zu einer gut geschmierten Wertschöpfungskette gehört natürlich auch, dass die Darsteller aus der ersten Liga kommen: *personality pays*. Wenn es eine innere Verbindung der neudeutschen Historiomanie in Kino und TV mit dem Format Event-Film gibt, dann spielt die junge Schauspielergeneration, aber auch die eingeführter Marken als da wären Heiner Lauterbach, Hannelore Elsner, Iris Berben etc. eine wichtige Rolle. Der anschwellende Biografismus landauf, landab inklusive unserer Chef-Exhibitionisten Dieter Bohlen und Boris Becker trägt zu diesem Personalisierungstrend ebenfalls bei. In Zeiten, in denen gesellschaftliche Modernisierungsschübe unerträglich, die Zumutungen an Flexibilität und Risikobereitschaft immer höher werden, stellen Stars, Faces, Rolemodels, Promis und Superstars eine für den einzelnen entlastende Reduktion von Komplexität dar.

Zur Zeit führt kein Weg an den seriellen Event-Filmen vorbei. Denn nur als Mehrteiler mit entsprechender Merchandising-Begleitmusik und Quoten, die schon bei sechs bis sieben Millionen Zuschauern liegen sollten, rechnet sich die teure Fiktion noch. Damit ist aber auch beschlossen, dass die kleinen freien Produzenten aus dem Spiel sind, weil sie die Event-Produktionen kaum vorfinanzieren können. So gesehen ist der Trend zum filmischen Event auch der seit zwei Jahren zunehmenden Monopolisierung der Fernsehproduktion geschuldet. Da sich die ARD über ihre Bavaria immer stärker zu einem Monopol aufbläht, das auf eine Quoten-inspirierte Regelpoetik zur ‹Qualitätssicherung› des Fernsehfilms setzt, bleiben für die Jungen, die Einsteiger und Kleinunternehmer nur mehr Brosamen übrig. Eigentlich ist ein mächtiger Sender wie der SWR verpflichtet, bestimmte Kontingente von freien Firmen einzukaufen. Ein rechtliches Schlupfloch ermöglicht es den ARD-Anstalten jedoch, bei Tochterfirmen einzukaufen und damit einen großen Teil der Freien-Quote abzudecken. Nico Hofmann hat sich mit

teamWorx dem RTL-Ufa-Universum angeschlossen, ist damit auf längere Sicht überlebensfähig und arbeitet trotzdem für alle großen Sender.

Bei meinen Recherchen habe ich Nico Hofmann immer nur auf Flughäfen, in Taxis zum nächsten Termin oder im ICE erreichen können. Filme machen in Zeiten der Aufmerksamkeitsknappheit ist harte Management-Arbeit. Aber auch hier ist Vorsicht vor allzu schneller Verurteilung angeraten. Selbst ein Bürgerschreck wie Fassbinder wusste bereits in den 1970ern, wie man Wertschöpfungsketten knüpft. Und auch er vertraute einem *embedded author*. Der hieß in diesem Falle Gerhard Zwerenz und besorgte die Vorveröffentlichung der *Maria Braun* als Fortsetzungsroman im *Stern*. Und erst mit Hilfe dieser Vermarktungsstrategie konnte der Fassbinder-Film zu einem Publikumserfolg werden. Wie steht es also um die Zukunft des historischen Films und der Geschichtsdarstellung in unseren auf Aktualität und Retro-Kulte justierten Medien?

10. History Reassessed

Geschichte in Kino und TV war schon immer ein prekärer Diskurs zwischen Unterhaltungsanspruch des Mediums und moralischer Verantwortung gegenüber dem Gegenstand. In Zukunft werden die Grenzen zwischen Timetainment und Anspruch auf historische Objektivität immer fließender.

Die mediale Erinnerungspolitik der nächsten Jahre wird auf dem schmalen Grat zwischen ahistorischem Timetainment, Inflationierung von Geschichts-Diskursen (‹Guido-Knoppisierung›) und einer neuen, dynamischen Hinwendung zur Historie stattfinden. Erfreulich ist, dass die ebenso ekelhaften wie perfiden Normalisierungs-Diskurse eines Martin Hohmann in gleicher Weise entlarvt werden wie die artistischen Entschuldungs-Sehnsüchte eines Martin Walsers. Es ist in letzter Instanz auch die Aufgabe einer kritischen Medienwissenschaft und der krisengeplagten Medienkritik, die medialen Geschichtsdiskurse mit äußerster Akribie zu durchleuchten. Ein professionelles Unterscheidungsvermögen aufrecht zu erhalten, wird immer wichtiger. Tatsächlich rückt der Holocaust immer weiter von uns weg, er ist immer schwerer zu greifen. Die Medien haben die Aufgabe, die Erinnerbarkeit daran zu gewährleisten. Andererseits muss sich der auch in den popkulturellen Retro-Moden abzeichnende gelassene und lustvolle Umgang mit Geschichte angemessen durchsetzen lassen. Die Erinnerungsforscherin Aleida Assmann hat in einem Hörfunkgespräch die aktuelle Landschaft des medialen Erinnerns folgendermaßen skizziert:

«Der Retro-Trend ist etwas, das ist übrigens nicht nur in Deutschland so, sondern auch in anderen Ländern Europas, hat im Moment eine große Anziehungskraft. Das hat auch etwas mit Recycling zu tun. Recycling früherer Lebensphasen, die wieder hoch kommen, weil wir aus unserer unilinearen Zukunftsgerichtetheit herausgekommen sind. Es ist uns immer stärker bewusst geworden, dass das Neue auch eine neue Gestalt des Alten ist. Ich finde, dass ist auch eine sehr wichtige Einsicht, die wir da gewonnen haben. Weg – zum Glück – von einer Zukunftsorientierung, die glaubte,

wir müssen alles, was hinter uns ist, zertrümmern, damit wir an das Neue dran kommen. Diese wirklich absolut überzogene und auch gewalttätige Vision – die eigentliche Vision der Moderne – haben wir hinter uns gelassen und haben eigentlich ein viel weicheres Verhältnis zur Vergangenheit gewonnen, weil das Phasen sind, die wir immer wieder besichtigen können und aus denen wir immer wieder etwas Neues mitnehmen können.»[2]

Anmerkungen

1 Aus: «Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte». In: *Karl Marx – Friedrich Engels – Werke*, Bd. 8, Berlin/DDR: Dietz Verlag 1972, S. 115.

2 Ausschnitt aus einem Interview des Verfassers mit Aleida Assmann für das Feature *Retro. Gestern ist geil*, das im Frühjahr 2004 auf HR2 gesendet wird.

Frauke Böhm

Autobiografisches und selbstreflexives Kino als Film im Film: François Truffauts *La nuit américaine*

Film als legitime Täuschung des Publikums

La nuit américaine (*Die amerikanische Nacht*, 1972/73) – der Titel steht programmatisch für Truffauts Film und seine Intention. Der Ausdruck *American night* bezeichnet im Filmjargon ein technisches Verfahren: die Verwendung von Filtern oder das Unterbelichten beim Drehen, so dass Nachtszenen am hellichten Tage aufgenommen werden können. Diese durchaus gebräuchliche und zudem kostensparende Methode provoziert gewissermaßen eine ‹Sinnestäuschung›, indem suggeriert wird, die Filmszene spiele nachts, obwohl sie bei Tage gedreht wurde. Nicht ohne Grund scheint Truffaut diesen Titel für seinen Film gewählt zu haben, der so erfolgreich war, dass er mit einem Oscar für den besten ausländischen Film ausgezeichnet wurde. Er spiegelt Truffauts Ansicht vom Film als bewusste, legitime ‹Täuschung› des Publikums und charakterisiert damit sein Verständnis von Film und filmischer Fiktion.

La nuit américaine lädt den Zuschauer ein, die fiktiven Dreharbeiten zu einem Kinofilm zu verfolgen. Spielerisch und nicht ohne augenzwinkernde Ironie nutzt Truffaut – der selbst die Rolle des Regisseurs Ferrand spielt – diese Gelegenheit, um aus dem Nähkästchen des Filmemachens zu plaudern. Der Zuschauer erhält die Gelegenheit, hinter die Kulissen des Kinos zu blicken, ohne auf Spannung und Unterhaltung verzichten zu müssen. Scheinbar ganz nebenbei vermittelt Truffaut dem Publikum auch seine Wunschvorstellung vom Filmemachen: ein Plädoyer für ein Kino à la Hitchcock, ein Kino der vergangenen Zeit, in dem nicht *special effects* im Vordergrund stehen, sondern die Menschen selbst, vor und hinter der Kamera.

Ironie und Spiel mit der Realität

Film hieß für Truffaut immer auch Täuschung und Illusion – das fertige Kunstprodukt gaukelt dem Publikum Realität vor, lässt Träume scheinbar wahr werden, entführt den Zuschauer in eine Welt der Illusionen, in der alles möglich scheint. Nicht so sein Film *La nuit américaine*: Er irritiert durch das Spiel mit der Realität, durch den Blick des Films im Film. Der Zuschauer wird nicht in die fiktive Handlung einer Dreiecksgeschichte gezogen, sondern verfolgt die nicht weniger spannenden – fiktiven – Dreharbeiten zu dem Spielfilm *Je vous présente Paméla* (*Meine Ehefrau Paméla*), erlebt kleinere und mittlere Katastrophen, technische und zwischenmenschliche Probleme am Filmset. Natürlich übertreibt Truffaut auch hier, setzt die Probleme und Sorgen des Regisseurs Ferrand zum Teil überspitzt in Szene und spielt so wiederum mit Fiktion und Realität. Wohl die wenigsten Filmdrehs werden so dramatisch abgelaufen sein; Truffaut häuft die Schwierigkeiten geradezu an, arbeitet ironisch potentielle Proble-

me, Nöte und Klischees in diesem Film über das Filmemachen auf – gemäß dem alten Hollywoodkino, das er selbst so sehr bewundert und verehrt hat.

Die Story des Films im Film, dessen Entstehung der Zuschauer gespannt verfolgt, ist recht banal: eine – so könnte man sagen – ‹klassische› Dreiecksgeschichte à la Hollywood: Der junge Alphonse, gespielt von Jean-Pierre Léaud, stellt seine frischgebackene Ehefrau Paméla (Julie Baker) seinen Eltern (Valentina Cortese und Jean-Pierre Aumont) vor. Vater und Schwiegertochter verlieben sich ineinander und brennen zusammen durch. Doch ihre Liebesflucht endet tragisch, denn Paméla kommt bei einem Autounfall ums Leben und Alexandre wird von seinem Sohn aus Eifersucht erschossen.

Dieser Film im Film ist jedoch nur Nebensache – im Blickpunkt des Interesses von *La nuit américaine* steht die Entstehung eines solchen Streifens respektive Truffauts nostalgischer (Rück-)Blick, seine fast wehmütig anmutende Liebeserklärung an ein Kino vergangener Zeiten, an das große Kino der Illusionen und Träume mit aufwändigen Studiobauten und Kulissen, einer Filmcrew, die für die Dauer der Drehzeit wie eine Familie zusammen lebt und arbeitet, mit zwischenmenschlichen Problemen, hinter denen die Technik verschwindet. Nach dem Tod des Darstellers des Alexandre (Jean-Pierre Aumont) fährt Ferrand durch die nun trostlose und – ohne Filmcrew – gänzlich leer wirkende Studiolandschaft und stellt nicht ohne Resignation fest: «Die Ateliers veröden nun, die Filme werden auf der Straße gedreht, ohne Stars und ohne Drehbuch...». Ironischerweise beschreibt Ferrand die Situation des französischen Kinos Ende der 1950er Jahre, als Truffaut selbst mit seinen Kollegen von der Nouvelle vague seine ersten Filme in der Tat auf der Straße drehte. Wonach sich Truffaut als Ferrand jedoch zurücksehnt, ist wahrscheinlich die Naivität, die im Kino der ersten Jahrzehnte noch möglich war – eine unverhohlen offene und rückblickend beinahe rührend ‹ehrliche› Produktion von Träumen aus Zelluloid.

Indes, damals wie heute kann der Filmemacher mittels technischer Tricks, dem Einsatz von Stuntmen oder eines Doubles sowie dem Umschreiben des Drehbuchs dem Publikum die Illusion von Wirklichkeit, Harmonie und Glück vortäuschen. So sagt der Regisseur Ferrand in einer Szene zu Alphonse: «Im Film ist alles harmonischer als im Leben. Es gibt keine plötzlichen Hindernisse, keinen Leerlauf. Die Filme rollen wie ein Zug, wie ein Zug in der Nacht.» Diese nostalgische Darstellung verteidigte Truffaut in einem Interview: «Ich wollte zwar die Wahrheit über das Kino sagen, aber nicht die ganze Wahrheit, und ich wollte vor allem von dem Kino sprechen, wie es bisher gewesen ist.»[1] Seine Liebe zum Kino und zum Film gipfelt in einem Geständnis, das er dem fiktiven Regisseur Ferrand in den Mund legt: «Leute wie Du und ich können nur bei der Arbeit glücklich sein, bei der Arbeit für das Kino.»

Trotz aller Schwierigkeiten und Katastrophen kann der Film im Film beendet werden, gibt es ein Happy End, und das Publikum, das sich *Je vous présente Pamela* ansähe, würde dem fertigen Produkt nichts von den Problemen anmerken. Für die Zuschauer entsteht eine Welt der Illusionen und Träume auf der Kinoleinwand, die nichts von der harten und z.T. nüchternen Arbeit verrät, die sich hinter dem schönen Schein verbirgt.

Das Spiel mit der Erwartungshaltung des Zuschauers

Gleich die erste Szene des Films konfrontiert den Zuschauer völlig unvermittelt mit dem Spiel von Fiktion und Dokumentation. Zunächst glaubt der Zuschauer einen ‹klassischen› Hollywoodfilm zu sehen: Ein junger Mann – vermutlich der Protagonist des Films – kommt aus einer Metrostation und überquert eine belebte Straße. Autos fahren vorbei, Passanten eilen vorüber, ein Zeitungsverkäufer taucht im Bild auf. Der junge Mann läuft auf einen älteren Herrn zu und gibt ihm ganz unerwartet eine Ohrfeige. Genau in diesem Augenblick unterbricht eine Stimme aus dem Off das Geschehen und bittet um eine Wiederholung der gezeigten Szene. Die Kamera zieht auf und aus der Vogelperspektive ist der Ort des Geschehens zu überblicken. Die zuvor als real empfundene Geschäftsstraße erweist sich als bloßer Studiobau, die Passanten als Statisten und viele Personen, die nun ins Bild kommen und aufgeregt herumlaufen, gehören offensichtlich zu einem Drehteam.

Überraschend wird der Zuschauer aus der Illusion gerissen, den Beginn eines dem Anschein nach spannenden Spielfilms zu sehen, in dessen Handlung er abrupt hineingeworfen wurde. Dies hätte also die erste Sequenz eines klassischen Spielfilms sein können, wenn da nicht plötzlich die Stimme aus dem Off die Handlung unterbrochen hätte. Leicht irritiert verfolgt der Zuschauer den weiteren Verlauf und merkt rasch, dass es sich bei dem Sprecher um einen Regisseur handelt, der den Schauspielern und Statisten genaue Regieanweisungen erteilt. Die zuvor gesehene Szene wird nun mehrmals wiederholt und schließlich nur noch im verkürzten Zeitraffer gezeigt, wenn ein

Scriptgirl lediglich die Klappe schlägt und nur noch die Ohrfeige – das Ende der Szene – mehrmals und in immer schnellerer Abfolge zu sehen ist. Bereits hier begegnet Truffaut dem Filmemachen mit augenzwinkernder Ironie, indem er die Vorstellungen des Publikums von der Produktion eines Films bedient. Der Zuschauer hat das Gefühl, hautnah und ‹real› einen Drehtag mitzuerleben. Aus einer möglicherweise leichten Irritation erwächst nun Neugierde auf den Entstehungsprozess eines Films. Erwartungshaltung und Spannung steigen. Spielerisch reißt Truffaut den Zuschauer aus der Welt der Illusionen in die Illusion eines Drehalltages. Das Publikum begreift, dass es einen Film über das Filmemachen sieht und merkt rasch, dass es sich dabei keineswegs um eine Dokumentation handelt, wie die Sprecherstimme aus dem Off zunächst suggerieren könnte. Im Mittelpunkt steht nicht die fiktive Filmgeschichte, sondern die Fiktion eines Filmdrehs.

Rollenklischees und Rollenidentifikation

Die ‹Wahrheit› Truffauts über das Filmemachen beschränkt sich nicht auf die technische Umsetzung – im Gegenteil: Sie zeigt sich auch sehr deutlich in der Wahl der verschiedenen Charaktere seiner Filmfiguren und ihrer Inszenierung. Ironischerweise lässt Truffaut auch hier Realität und Fiktion ineinander übergehen und sich vermischen, konstruiert Film- und Lebensrollen so, dass es Parallelen gibt, zeigt privaten Kummer gleichrangig neben Problemen innerhalb des Filmteams. Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität sind fließend, Identifikationsmöglichkeiten für den Zuschauer sind nur begrenzt vorhanden. Die gezielt herbeigeführte Irritation des Zuschauers dient Truffaut nicht zuletzt als ironischer Blick auf die Vermischung von Wirklichkeit und filmischer Fiktion beim Publikum selbst, das seine Stars nur zu oft mit deren Filmrollen identifiziert, sie gar mit ihren Rollennamen anspricht, weil die ‹wirkliche› Person dahinter zu verschwinden scheint. Man denke hier beispielsweise an James Bond alias Jean Connery oder Captain Kirk alias William Shatner. Ähnlich verfährt Truffaut mit seinen Schauspielern, die bis auf den Star Julie Baker alle lediglich mit ihren Rollennamen angesprochen werden: Auch hier vermengen sich Realität und Fiktion: Die Schauspieler – scheint Truffaut sagen zu wollen – werden schon so sehr mit ihren Rollen identifiziert, dass sie selbst innerhalb des Drehteams mit ihren Rollennamen angesprochen werden. Der fiktive Name einer Rolle im Film wird zum realen Namen im Drehalltag. Da die Schauspieler dieses zulassen und sogar selbst praktizieren, lösen sie sich in der Rolle auf, die reale Person verschwindet – zumindest scheinbar – hinter der fiktiven Figur.

Sämtliche Schauspieler von *Je vous présente Paméla* haben ihre Eigenarten, Vorzüge und Fehler. Innerhalb des Drehteams treten – wie im ‹richtigen› Leben – Missverständnisse, Eifersucht, Neid, Liebe und Hass auf. Truffaut stellt verschiedene typisierte Charaktere vor und bedient damit die Vorurteile des Publikums. Diese Sichtweise wird zugespitzt und konterkariert von der Frau des Aufnahmeleiters, die ihrer Empörung mit folgender Aussage freien Lauf lässt:

> *«So geht es also zu beim Film. Was ist denn das für ein Beruf! Jeder pennt mit dem Nächstbesten, jeder küsst den anderen ab, alle duzen sich und lügen. Was soll das alles sein? Finden Sie das normal? Ich finde euer Kino unausstehlich. Ich hasse euer Kino!»*

Gerade in dieser Szene sowie der Wahl der verschiedenen Charaktere drückt sich Truffauts Ironie aus, mit der er die Welt des Films und der Stars beleuchtet. Ohne Skrupel und mit einer gehörigen Portion Selbstironie entblößt er die Realität des Filmalltags und der Schauspieler und relativiert so die ihnen vielfach entgegengebrachte Bewunderung. Andererseits zeigt Truffaut auch, wie schwierig ein Leben in der Öffentlichkeit und mit der Kritik sein kann, wie groß die Verletzbarkeit eines Künstlers – vielleicht auch seine eigene – ist. So lässt er in einer Dialogszene ein Zitat Mozarts einflechten, der als Kind auf die Bitte etwas vorzuspielen gesagt haben soll: «Ich spiele für dich, was du willst, aber sage mir vorher, dass du mich liebst.»

Bewusst zeigt Truffaut indessen auch die Arbeit der Techniker, des Kameramannes, des Toningenieurs, des Requisiteurs oder des Scriptgirls. Die Schauspieler und der Regisseur bilden lediglich einen Teil des Teams, das nur in gemeinsamer Anstrengung zum Ziel gelangen kann. Truffaut begründete diese Haltung in einem Interview folgendermaßen:

> *«Der Regisseur ist ganz und gar nicht die Hauptfigur, und sogar die Stars sind nicht die Hauptfiguren, denn das Scriptgirl, der Requisiteur und so weiter sind ebenso interessant wie sie. Es gibt in diesem Film eine Art von Gleichheit, die mir sehr gefällt, eine Gleichheit des Blicks.»*[2]

Realer und fiktiver Filmemacher: Truffauts Rollenverständnis als Regisseur

Truffaut selbst spielt den Regisseur Ferrand, einen geduldigen und ruhigen Mann, ironischerweise ganz entgegen dem sonst so gerne in Filmen verbreiteten Klischee vom nervösen, hektischen und herumschreienden Filmemacher, dabei aber der eigenen Realität sehr nahekommend – wenn man seiner eigenen Einschätzung und den Aussagen von Zeitgenossen Glauben schenken darf. Er selbst hat sich mit dieser Rolle sehr identifiziert und kann in dieser Rolle seine ‹Wahrheit› respektive seine Sicht über das Filmemachen vermitteln: «Einen Film drehen, das ist wie eine Kutschenfahrt durch den Wilden Westen: Zu Beginn hofft man auf eine schöne Reise, und sehr bald fragt man sich dann nur noch, ob man wohl am Ziel ankommen wird.» Diese Aussage Ferrands spielt zunächst auf die vielen Probleme an, die während der Dreharbeiten auftauchen und diese behindern, dahinter verbirgt sich aber auch Truffauts Rollenverständnis als Regisseur. Seine Auffassung vom Regisseur als Leiter eines Teams, der alle Arbeitsschritte koordinieren und die entsprechenden Entscheidungen treffen muss, wobei er immer auf die Hilfe seines Teams angewiesen ist, verdeutlicht auch folgende Aussage Truffauts: «Wenn ich mir diese Sequenz [gemeint ist die Anfangssequenz, F.B.] anschaue, empfinde ich sie als sehr ehrlich, denn sie wendet sich gegen den Mythos des allmächtigen Regisseurs.»[3] Es zeigt sich darin Truffauts ablehnende Haltung gegen die exponierte, dominante Stellung des Regisseurs und verrät zugleich

sehr viel von seiner eigenen Arbeitsweise. Er zeigt dem Publikum einen sehr menschlichen Filmemacher, der – wie alle anderen in seiner Umgebung auch – von den Wechselfällen des Schicksals abhängig ist. Er muss Rücksicht auf die Wünsche und Bedingungen des Produzenten nehmen, Geduld aufbringen für die Launen der Schauspieler, Mut machen und Trost spenden, Streitereien schlichten, technische Schwierigkeiten lösen und Katastrophen bewältigen, wie etwa den Tod eines Schauspielers während der Dreharbeiten. Truffaut lässt seinen fiktiven Regisseur angesichts dieser absoluten Notlage, die im Prinzip die gesamte Filmproduktion zum Scheitern hätte bringen können, folgendes sagen – und es steht zu vermuten, dass dies auch auf die langjährige Schaffenszeit von Truffaut zutrifft: «Seit ich Filme mache, habe ich so etwas gefürchtet, dass die Dreharbeiten durch den Tod eines Schauspielers gestoppt werden.»

Ferrand alias Truffaut überträgt den Tod Alexandres auch symbolisch auf eine vergangene Kinoepoche, an die Truffaut mit *La nuit américaine* erinnern möchte: einerseits das ‹gute alte Hollywood› à la Hitchcock, andererseits die eigene filmische Anfangszeit Mitte der fünfziger Jahre. Er selbst gehörte einer Generation junger Regisseure an, die als Filmkritiker begannen und als innovative Filmemacher die Nouvelle vague und damit das sogenannte Autorenkino begründeten. Sie drehten ihre ersten Filme auf der Straße und opponierten damit gegen das französische ‹Qualitätskino› der 1950er Jahre. In der Rolle des Ferrand sehnt sich Truffaut nach den ersten Jahrzehnten der Filmbranche, aber auch nach seiner eigenen Filmarbeit zurück, als noch eine gewisse Naivität im Kino beziehungsweise beim Filmemachen möglich schien.

Die Traumsequenzen schaffen eine weitere Verbindung zwischen der realen Person Truffaut und dem fiktiven Regisseur Ferrand. In dessen Träumen stielt ein kleiner Junge Kinoplakate von *Citizen Kane* (1941), einem Lieblingsfilm Truffauts in jungen Jahren, zumal der Regisseur Orson Welles eines der großen Vorbilder Truffauts und der Nouvelle vague war. Zudem ist diese Szene ein Zitat aus Truffauts erstem Spielfilm *Les 400 coups* (*Sie küßten und sie schlugen ihn*, 1958/59) mit Jean-Pierre Léaud in der Hauptrolle des Antoine Doinel. Mit diesem entstanden weitere Filme: *Antoine et Colette* (*Antoine und Colette*, 1961/62), *Baisers volés* (*Geraubte Küsse*, 1968) und *Domicil conjugal* (*Tisch und Bett*, 1970) und gerade dieser Antoine Doinel-Zyklus trägt starke autobiografische Züge, so dass spätestens durch dieses selbstreflexive Zitat deutlich wird, dass Truffaut im Grunde von sich selbst spricht.

Eine weitere auffällige Parallele ist das eingeschränkte Hörvermögen Ferrands, der ein Hörgerät trägt und – wie der Zuschauer ganz nebenbei erfährt – laut Drehbuch auf dem einen Ohr seit seiner Kindheit, auf dem anderen seit seiner Militärzeit hörgeschädigt ist. Angeblich soll auch Truffaut bei Manövern in seiner Militärdienstzeit einen Hörschaden davongetragen haben. In einer anderen Sequenz erhält Ferrand ein Paket mit Büchern von Buñuel, Lubitsch, Bergman, Godard, Hitchcock, Hawks, Rossellini und Bresson, alles Filmschaffende, die für Truffaut zeitlebens höchst bedeutsam waren, die er verehrte und bewunderte. Sie verkörpern aber auch eine ganze Kinoepoche, mit und in der Truffaut aufwuchs und die er selbst später entscheidend mitprägte.

Die große Nähe zwischen Ferrand und Truffaut scheint evident, vielleicht zu naheliegend. Sicher kann und soll der Zuschauer sie nicht gleichsetzen, und tut er es doch, hat Truffaut ironischerweise die filmische Illusion perfekt imitiert. In einem Interview schlug er vor, dass jeder Regisseur seine eigene *nuit americaine* drehen sollte:

> *«Selbstverständlich gäbe es noch viel mehr Filme über das Filmemachen zu drehen, und ich bin vor allem der Meinung, daß jeder Regisseur seinen eigenen drehen sollte [...] es gibt Regisseure, die mindestens ebenso interessant oder noch interessanter sind, weil sie unter großen Schmerzen niederkommen [...].»*[4]

Kritische Selbstreflexion

Nach *La nuit americaine* legte Truffaut eine längere Drehpause von zwei Jahren ein, so dass dieser Film einen Wendepunkt – das Ende respektive den Beginn einer neuen Schaffensperiode – markiert. Sicherlich diente der Film im Film dazu, über sein bisheriges Werk nachzudenken und bot sich als Plattform für eine kritische Selbstreflexion an, die allerdings nicht mit erhobenem Zeigefinger daherkommt, sondern mit der leichtfüßigen Eleganz eines (selbst-)ironischen Spielfilms, in dem die beiden Ebenen Fiktion und Realität einander ständig durchdringen. So wie den Träumen Ferrands durchaus reale Kindheitserlebnisse zugrunde liegen, erzählen Truffauts Leinwandträume ebensolche realen Geschichten, auch wenn sie in das Gewand einer fiktiven Inszenierung gekleidet werden. Natürlich sind diese Filmgeschichten fast immer schöner, spannender, dramatischer und schrecklicher als das ‹wahre› Leben, dennoch erzählen sie uns manchmal eine tiefere Wahrheit.

Truffaut, der sich in vielen Filmen intensiv mit Literatur und Kunst auseinander setzte, zog auf filmischer Ebene die Bilanz seiner künstlerischen Errungenschaften und Anliegen. Weil er sich jedoch der Unterhaltung des Publikums verpflichtet fühlte, wurde aus dieser Reflexion kein trockenes theoretisches Werk, sondern ein ‹Unterhaltungsfilm›. Er schrieb seine (filmische) Autobiografie quasi mit der Kamera. Immer wieder tauchen in seinen Filmen Zitate aus seinem eigenen Werk auf. So auch in *La nuit américaine*: Etwa durch die Rollenbesetzung des jungen Alphonse mit seinem Lieblingsdarsteller Jean-Pierre Léaud oder die Szene mit dem Frühstückstablett, in der eine Katze die Milch aus der Tasse lecken soll – ein Zitat aus seinem Film *La peau douce* (*Die süße Haut*, 1963/64), wobei hier ironischerweise dem Publikum die Schwierigkeiten beim Drehen mit Tieren gezeigt werden.

Betrachtet man das Gesamtwerk, bediente sich Truffaut aber auch bei seinen großen Vorbildern, beispielsweise Alfred Hitchcock oder den amerikanischen Filmen der ‹Schwarzen Serie›. *Tirez sur le pianiste* (*Schießen Sie auf den Pianisten*, 1959/60) etwa ist das Werk eines Cineasten, voll mit Anspielungen auf bekannte amerikanische Streifen. Die Filmmusik ist typisch für die amerikanische Gattung des Melodrams: Der Grundton ist Moll und es scheint keinen Ausweg aus der leicht sentimental wirkenden Entwicklung hin zum Unglück zu geben. Die Hauptfigur scheint in ihrer Tragik und Einsamkeit an Chaplins Tramp angelehnt zu sein. Viele Rückblenden erinnern an Truffauts Lieblingsfilm *Citizen Kane*; die Handlung könnte aus einem Gangsterfilm der ‹Schwarzen Serie› stammen und die Kreisblenden erinnern an die Technik der Stummfilmzeit. *La mariée était en noir* (*Die Braut trug schwarz*, 1967) präsentiert ein ganzes Kompendium an Suspense-Einstellungen, die wiederum zeigen, wie sehr Truffaut von Hitchcocks Filmen, z.B. *Psycho* (1960) beeindruckt war. Der Lieblingskomponist von Hitchcock (Bernard Herrmann) komponierte auch für diesen Film sowie für *Fahrenheit 451* (1966) den Soundtrack. In *La sirène du Mississippi* (*Das Geheimnis der falschen Braut*, 1968/69) verwendete Truffaut wie Hitchcock das Motiv der unterkühlten blonden Frau, von der Gefahr auszugehen scheint, auch wenn sie äußerlich völlig unschuldig wirkt. Bei Hitchcock waren es Ingrid Bergman und Grace Kelly, bei Truffaut spielt Catherine Deneuve die skrupellose Schöne. Dies sind nur einige Beispiele, denen man noch viele weitere hinzufügen könnte. Truffaut formulierte sein ästhetisches Konzept vom Autorenfilm im Widerspruch zum heimischen Gegenwartsfilm, indem er sich an den ausländischen, insbesondere den amerikanischen Produktionen orientierte.

Für Truffaut war die Welt gleichsam nur vermittelt wahrnehm- und erlebbar. Kino war für den jungen Truffaut ein geheimer und verbotener Ort der Lusterfüllung. Als Filmkritiker näherte sich Truffaut seinem Liebesobjekt schreibend, als Regisseur und Drehbuchautor konnte er schließlich seine Träume vom Kino verwirklichen, indem er wiederum Träume erschuf. Einen großen Teil seiner Erfahrungen bezog er – insbesondere als Jugendlicher – über das Medium Kino, das ihn in seiner Künstlichkeit faszinierte und das für ihn – und nicht nur für ihn – letztlich die beste aller Welten war.

Anmerkungen

1 Winkler, Willi: *Die Filme von François Truffaut*. München: Heyne Verlag 1984, S. 149 f.
2 Fischer, Robert: *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne Verlag 1993, S. 168f.
3 Ebd., S. 163.
4 Winkler: *Die Filme von François Truffaut*, S. 169.

Kyung-Hye Cho

Die Geometrie der Bewegung. Beobachtungen zum räumlichen Dispositiv in Jean-Luc Godards *Hélas pour moi* aus phänomenologischer Sicht

Der Film gibt nicht nur ein Bild der Wirklichkeit, er erhebt vielmehr den Anspruch, eine durch ihn modellierte Wirklichkeit erst sichtbar werden zu lassen. Paraphrasiert man derart eine Bemerkung des frühen Wittgenstein,[1] so hätte man die programmatische Absicht einer mit Jean-Luc Godard verbundenen Filmästhetik auf ihren kürzesten Nenner gebracht. Die Wittgensteinsche Entstehung der Welt in der Sprache kann mit einer Entstehung der Welt in Bildern korrespondieren, die, indem sie von ihrer eigenen Wirklichkeit erzählen, auf ein Wirklichwerden von Welt verweisen. Godards *Hélas pour moi* (1993) ist zuallererst ein Film über die Suche nach Wirklichkeit.[2] Eine solche Recherche haben die Protagonisten des Films – beispielsweise in der Rolle eines Detektivs – ebenso wie der Zuschauer zu unternehmen. Die Wahrnehmung des Zuschauers erschafft den Film im selben Maße mit, wie der Zuschauer durch den Film als wahrnehmendes Subjekt erschaffen wird. Hierbei lässt sich insbesondere die Wahrnehmung von Räumlichkeit als ein zentrales Moment in der Konstitution der Wirklichkeit des Films und des Zuschauers begreifen. Diese Wirklichkeit des Raums wird im Nachfolgenden mit Blick auf bestimmte Positionen der Phänomenologie beschrieben. Die Legitimation dieser methodischen Entscheidung folgt einem Diktum Godards, der anhand des Mediums Film nicht etwa eine Aussage über Philosophie zu geben beabsichtigt, sondern mit Bildern selbst zu philosophieren beansprucht.

Die Ordnung der Räume

Der Wahrnehmung der in *Hélas pour moi* entworfenen Wirklichkeit liegt im Wesentlichen eine raum-zeitliche Ordnung zugrunde. Die raum-zeitlichen Wahrnehmungen stehen in einer Wechselbeziehung zueinander und eröffnen einen filmischen Rekonstruktionsprozess. Diese Rekonstruktion wird aber nicht durch eine Koinzidenz von Projektion und Imagination ausgelöst, sondern im Gegenteil von ihrem Spannungsverhältnis, das dadurch entsteht, dass das Sehen als physiologisches Phänomen und das Sehen als Erkenntnisleistung miteinander in eine Konfrontation geraten. Den durch den Apparat, das Kameraauge, auf der Leinwand erzeugten Bildern liegt ein Arrangement von Spannung zugrunde. Aus dieser Spannung entsteht ein plastischer Raum, ein Zwischenraum zwischen dem Bildraum und dem Zuschauerraum. Der Apparat gestattet einen Zugang zu diesem Wahrnehmungsraum, der lediglich als virtuell vorzustellen ist. Dieser Raum der filmischen Wahrnehmung stellt sich daher bereits charakteristisch als ein Medium dar, in dem die Reflexion sich bewegt und eine intentionale Struktur annimmt.

Der räumliche Charakter der Filmbilder kann nun mit Hilfe einer phänomenologisch akzentuierten Sichtweise in den Blick genommen werden, wobei die subjektive Konstitution der Dinge im Mittelpunkt steht. Denn Godards Ansinnen, ‹die Dinge selbst› zu filmen[3], nimmt die Forderung Husserls auf, sich ‹den Sachen selbst› zuzuwenden. Husserl fordert eine einfache Beschreibung unserer ursprünglichen Welterfahrung, worunter er die Erscheinungswirklichkeit versteht und hierfür die Existenz eines ‹reinen Bewusstseins› postuliert, aus dem sich die objektive Welt ableiten ließe.[4] Wie Husserl versucht Godard, die Dinge durch sich selbst zu präsentieren, ohne einen Anhalt außerhalb des Gegenstandes zu suchen. In die Dinge eindringen, ihnen auf den zu Grund gehen, sie zu verstehen und nicht zu konstruieren heißt, dass unsere primäre Begegnung mit ihnen durch sie selber beschrieben wird. Diese Begegnung erfordert eine ‹Empfindlichkeit der Wahrnehmung›. Sie stellt einen ersten Kontakt mit der Welt her; ein Vorgang, der bei Godard ‹taktil› genannt wird. Die Dingwahrnehmung kommt der Konstatierung und Lokalisierung einer körperlichen Gegebenheit mit bestimmten Eigenschaften gleich. Die Dinge werden in ihrer räumlichen Konstitution im Leib des wahrnehmenden Subjekts durch ein ‹Hier› lokalisiert, das den Nullpunkt des räumlichen Koordinatensystems bildet. Das Subjekt kann, indem es sich bewegt, jede Stelle im Raum erreichen; auf diese Weise bildet sich die Identität des Anschauungsraumes aus. Jedes ‹Dort› kann jederzeit in ein ‹Hier› verwandelt werden. Dieser Raum ist ein Ort, an dem Augenblicke der Wahrnehmung aneinander gereiht werden, die einen geometrischen Ort bilden, in dem die Bilder ihre Szenerie bekommen.

«Der Raum ist die Ordnung individueller Gleichzeitigkeit sinnlich gegebener (materieller) Dinge», sagt Husserl.[5] Diese aus der phänomenologischen Ansicht her stammende Erklärung über den Raum meint, dass das wahrnehmende leibliche Subjekt sich nicht in Raum und Zeit befindet, sondern selber den Raum und die Zeit konstituiert. Der plastische Raum als Ort der Wahrnehmung konstituiert sich durch die Disposition der Dinge. Mit ihnen wird ein fixierbarer und identifizierbarer Raum, dem sie angehören, sichtbar. Darüber hinaus entstehen die subjektiven Räume aus demselben Raum, auf Grundlage unterschiedlicher Perspektiven. Diese präsentieren sich nicht als Teilaspekte eines totalitären Raumes, welcher unabhängig von seinem Wahrnehmungssubjekt als ein Ding existiert, sondern sie konfigurieren eigenständige Räume, die allein in Beziehung zu dem Wahrnehmungssubjekt möglich sind. Die «Konstitution» des Raumes bedingt, dass das Subjekt eine Achse der Unterscheidung zwischen dem «Hier und Dort» bildet. Die Bewegung des Subjekts verwandelt das «Dort» in das «Hier». Je nach der Lokalisation des leiblichen Subjekts ändert sich die Bestimmung der Orte. Die sich ständig wechselnde Perspektivierung bildet eine neue Ordnung des Ortsystems.[6]

Merleau-Ponty, der in der räumlichen Wahrnehmung ein Strukturphänomen erkennt, übernimmt den Husserlschen Ansatz.[7] Der Raum bedeutet für ihn das unteilbare System der von einem konstituierenden Subjekt vollzogenen, den Raum zusammensetzenden Wahrnehmungsakte. Die Räumlichkeit ist eine auf die Erkenntnis bezogene epistemische Modalität, die von der Wahrnehmung geregelt wird. Was aber Merleau-Pontys Wahrnehmungslehre aus medienwissenschaftlicher Sicht interessant macht, ist seine Einführung des Terminus «Geometral», den er von Leibniz übernimmt. Unter einem Geometral versteht Leibniz eine Gegebenheit der sinnlich wahrnehmba-

ren Welt, die für sich genommen noch keine Perspektive bietet, sondern erst durch den wechselnden Blick des Betrachters perspektiviert wird; sie bildet so den Grund der Möglichkeit von Perspektiven.[8] Wenn Husserls Raumbegriff sich von der horizontalen Perspektive herleitet und als ein durch Protention und Retention uns bewusst Bestimmbares begreift[9], handelt es sich bei Merleau-Ponty mehr um den medialen Aspekt von Wahrnehmung, der das Vorhandensein einer Nicht-Perspektive als zentralen Term für die Raumwahrnehmung geltend macht. Als Beispiel nennt er die Großaufnahme einer Hand im Film, zu der der zuvor gesehene Schauspieler erinnert und damit identifiziert wird. Unsere Wahrnehmung vermittelt diese Erfahrung als das Wirkliche, obwohl eine solche Identifikation als «bloß wahrscheinliche Synthese» kenntlich ist.[10] Denn die Leinwand hat keinen Horizont, d.h. dass wir den Produktionsprozess des Films, das Außerhalb des Filmischen nicht mitbekommen. Diese Lücke des Sehens und Erkennens macht für Merleau-Ponty den medialen Anteil der Wahrnehmung kenntlich. Beim Sehen der Gegenstände vermag unser Blick unter verschiedenen Gesichtswinkeln im Moment des Hinblicks bereits erfahrbar wahrnehmen, ohne den Horizont von außen zu bemerken, der die Form des vorgegebenen Raums vorgibt. Somit befindet sich jedes Ding, wie Merleau-Ponty es formuliert, in einer Perspektive zum «Spiegelbild aller anderen» Dinge, d.h. dass in der Berücksichtigung der Perspektiven die Ansichten der anderen Dinge messbar werden.[11] Rainer Matzker bezeichnet diesen Aspekt von Merleau-Ponty als «bereits medial»: Diese «Medialität des Bewusstseins» ermögliche es dem Subjekt, «die Identität des Gegenstandes innerhalb einer Koexistenz von Gegenständen zu erfassen».[12] Die Medialität des Bewusstseins überschreitet die Erfahrungsperspektive. Einen Gegenstand visuell wahrzunehmen heißt bei Merleau-Ponty, das Sehen eines Gegenstandes zugleich «unter den sämtlichen als koexistent erfassten Gegenständen der Welt zu wiederholen, «da ein jeder von ihnen das ist, was alle anderen von ihm ‹sehen›».[13] Zusätzlich zu seinen medialen Vorstellungen über die Wahrnehmungsform des Räumlichen untersucht Merleau-Ponty den Raum, den er in seiner geometrischen Eindeutigkeit des «homogenen und isotropen» Raums vom «anthropologischen Raum» trennt, um klarzustellen, dass die Erfahrung des Räumlichen schon vor der Unterscheidung die wesenhafte Struktur unseres Seins als Sein im Verhältnis zu einer Umgebung ausdrückt; dies fasst Merleau-Ponty mit seinem Begriff ‹In-der-Welt-Sein›.[14]

Im Film wird das Kameraauge, verstanden im Sinne eines leiblichen Sinnesorgans, zur Instanz räumlicher Ordnungssysteme, indem es eine räumliche Horizontalität erstellt. In einer Szene wird durch die räumliche Horizontalität jedes betrachtete Ding allseitig von Geometralen durchdrungen.[15] Im Ablauf des Films werden stetig Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt und diese transformierenden Bewegungen bilden die Felder der Wahrnehmung, in deren Geflecht die Geometralen durchquert werden. Beleuchtet die Kamera eine Seite des Gegenstandes, avisiert sie damit, die Koexistenz aller anderen Seiten dieses Gegenstandes ins Sehen zu integrieren. Die Konstitution des Räumlichen eines Films ist in Bezug auf das Dispositiv der Geometralen im Sinne der Phänomenologie als ein medialer Topos zu statuieren.

Die räumlichen Bilder – Mise-en-scène – erzeugen die Zeitbilder – Montage –, indem der Blick des Zuschauers mit dem Blick der Darstellungsperson im Film und mit

dem Blick der Kamera konfrontiert wird. Jede einzelne Disposition der Dinge und ihre Bewegungen bilden einerseits die narrativen Räume, verweisen andererseits auf die Diskurse, die auf einer anderen thematischen Ebene des Films geführt werden. Die Bewegungsrichtungen der genannten dreifachen Blicke gleichen nicht einander, sondern stehen in einer dialektisch zu entwickelnden Wechselbeziehung. Die Kamera macht bereits durch ihre zentralperspektivische Raumdarstellung die Illusionswirkung verfügbar. Jedoch veranlasst die Kamera den Zuschauer, diejenigen Fluchtlinien zu bilden, welche ihm den Blickwechsel ermöglichen. Der Zuschauer lenkt seinen Blick auf das, was sich innerhalb eines dargelegten Raums in Bewegung setzt, bis dahin, dass der abgelenkte Blick als Blick selbst das Sehen thematisiert, so wie das Licht von der Rolle des gestalterischen Mittels zum Gegenstand des Nachdenkens auf einer anderen Diskursebene wird. Die Ebene des Narrativen neigt zur Ebene der Diskurse, und die Diskurse begründen wiederum das Narrative des Films. Sie bilden die Dispositive, die einen im Rahmen einer spezifisch narrativen Situation des Films begreifbaren Sinn erzeugen. Sie sind als kontingenter Tangentenpunkt zwischen dem Narrativen und den Diskursen zu verstehen. In der Anhäufung der Kontingenz versteckt sich die kalkulierte Absicht des Filmemachers, das totalisierende Moment des Verstehens zu zerstören. Hier kann Godards Film *Hélas pour moi* als Paradigma gelten.

Anfang der Anfänge

Der Anfang des Films *Hélas pour moi* besteht aus einem Schriftbild von weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund. Darauf stehen die Produktionsdaten: «FILMS ALAIN SARDE ©1992 VEGA FILM NO 80163». David Darlings Cellosolo *Dark Wood* begleitet die Stimme eines Mannes, der eine jüdische Legende spricht. Bald darauf, in der ersten Szene des Films, ist ein Weg in der Bildmitte zu sehen, der im Bildvordergrund von links nach rechts in die Bildtiefe geht, die zu einem weit entfernten, von einer idyllischen Landschaft umgebenen Dorf hinführt. Der gesamte Bildvordergrund links wird nur halbwegs mit dem Rücken eines Mannes im grauen Anzug – Abraham Klimt – ausgefüllt. Das Bild ist knapp kadriert, so dass sein Kopf in der halben Kameraeinstellung dekadriert ist. Er ist sozusagen ‹noch nicht› ganz im Bild und seine Stimme ist auch noch nicht *On*. Aus dem *Off* hören wir die Stimme eines Mannes, die mit der Klimts identifizierbar ist, der als Ich-Erzähler ‹eintritt›. Er bleibt zunächst stehen, um dann entlang des Wegrandes zu gehen und somit in die Bildmitte einzutreten. Während er in die Bildtiefe läuft, findet keine Kamerabewegung statt. Der agierende Schauspieler schafft so einen Raum, der unseren Blick nach einer Bewegung lenkt.

In den nächsten Einstellungen wird die Bewegung für unseren Blick angehalten; wir sehen drei Vorspann-Schrifttafeln und zwei Standaufnahmen vom Weg aus der Natur. Die zuvor wahrgenommene Bewegung des Schauspielers findet erst in der nächsten Szene am Ufer mit Steg Anschluss, in der eine Frau (Rachel) im Bildvordergrund links eintritt (wie bei Klimt ist ihr Kopfbereich im Bild dekadriert) und an einem am Ufer sitzenden Paar vorbeigeht. Rachel verschwindet rasch nach rechts aus dem Bild. Der Weg, in den Rachel einbiegt, ist nicht sichtbar. An dem Steg im Hintergrund des Bildes ist Gerard Depardieu (Simon) im Boot zu sehen und auf dem Steg befindet sich

ein Mann, der Tennisspielbewegungen nachahmend zum Ufer zurückkehrt. Der Tennisspieler und die wieder ins Bild eingetretene Rachel treffen am Kai aufeinander und gehen aneinander vorbei. Es scheint so, als wolle sie zu Simon gehen. Als dieser ihr Kommen bemerkt und darauf reagiert, wird die Szene geschnitten. Diese Szene bildet einen Augenblick voller Geheimnisse, der uns keinen möglichen Sinnzusammenhang anbietet, sondern in sich geschlossen ist und für Interpretationen offen bleibt. Die Szene ist beispielhaftes Moment eines ‹Noch nicht›. Nur eine einzige Bewegung wird wahrgenommen, das Vorbeihuschen von Rachel, die unseren Blick mit sich zieht, und die Bewegung wird überlagert von dem nächsten Bild, das Klimt in derselben Einstellung wie am Filmanfang zeigt. An der Stelle im vorherigen Bild, in der Rachels schnelle Bewegung vom Bild rechts nach diagonal links hinten im Bild abgeschnitten wird, ist Klimt zuerst zu sehen, als ob Rachels Bewegung durch diejenige Klimts gewendet, aufgenommen und weitergeführt wird. Diesmal kehrt Klimt in Richtung Kamera zurück, bis seine volle Körperlänge im Bild in totaler Einstellung kadriert ist.

Godard beabsichtigt – ohne die Position der Kamera zu ändern – durch den vorhandenen Bewegungsraum einen neuen Raum zu schaffen, der sodann überlagert wird. Der erste Raum mit Klimt verschwindet, als die Standaufnahmen von Natur und Schrifttafeln den Bewegungsakt anhalten, so dass er für die Herstellung der Zusammenhänge zwischen den weiteren Bewegungsakten nur potentiell bleibt. Aber die eben eingenommene Bewegungsrichtung wird durch die Uferszene mit dem Eintritt Rachels aktualisiert, sie verschwindet schnell, wird aber erneut in der Rückkehrszene von Klimt aufgenommen. Auf diese Weise wird sichtbar, wie Godard in *Hélas pour moi* durch die Bewegung des Schauspielers den Raum schafft. Die drei Szenen mit den Bewegungen der Menschen bilden Glieder einer einzigen Kette. Das aktuelle Bild wird potentiell durch das folgende aktuelle Bild, das wiederum potentiell wird, indem die Bewegungslinie einen Raum bildet, der als potentieller Raum im aktuellen Raum aufgenommen wird. Damit ist ein räumliches Kontinuum geschaffen, das einen filmischen Erzählraum konstituiert.[16]

Die aktuellen Räume der allgegenwärtigen Kamera und die vorhandenen Räume der stetig intentionalen Vernetzung der Wahrnehmung ergänzen sich derart, dass ein räumliches Kontinuum in der Wahrnehmung geschaffen wird. Das geschieht unabhängig davon, ob der Raum ein mechanisch abgebildeter Raum ist – sei es für die Illusionstiefe, oder sei es für die Komposition der flachen Bildräume – oder ein narrativer Raum ist, der aus einer Anhäufung der Bildräume besteht. Die aktuellen Sehräume, die von der Kamera erzeugt werden, versenken sich im Lauf der Wahrnehmung in die Wahrnehmungsfelder, in denen sie zu vorhandenen Räumen werden. Der aktuelle Raum wird zum potentiellen Raum und er wird wieder aktuell, sobald die intentionale Implikation der Wahrnehmung einsetzt. Unter dem Horizont der ständig entstehenden aktuellen Räume konstituieren sich die vorhandenen, potentiellen Räume, die stetig den Horizont beeinflussen. Auf den Feldern der potentiell unendlichen Möglichkeit der Verbindung zwischen den wahrgenommenen Räumen wird das räumliche Kontinuum hergestellt.

Die Zeitebene Klimts wird mit der Zeitebene der Rachel-Geschichte verbunden. Die Aneinanderreihung der Bilder überwindet den zeitlichen Sprung zwischen den beiden

Ebenen durch die fortlaufenden Bewegungslinien und aktualisiert das erste vertraute Bild mit Klimt durch das fremde Bild mit Rachel. Die Einrahmung integriert das Bild mit Rachels Eintritt durch die Wiedereinsetzung der ersten Einstellung und schafft dadurch den Erzählraum, der Klimt als Erzähler des Films anvertraut wird. Ein Erzähler besucht den Raum einer Geschichte, einen Ort seiner Geschichte – die Dorfidylle – und kehrt zurück. Es ist ein Anfang der Anfänge in *Hélas pour moi*, der das Ende des Films antizipiert und das übergreifende Thema anzeigt: den Eintritt und die Rückkehr. Godards metaphysische Denkmotive werden nicht unmittelbar ausgesprochen, sondern sind in den Gegenständen eingelagert. Vom Bildvordergrund gibt es eine Bewegung in die Tiefe des Bildes und sodann ein Zurückkehren von Klimt in denselben Einstellungen, von denen die eine den Anfang und die andere das Ende der Geschichte bildet; dies zeigt deutlich Godards Erzählstrategie. Im Anfang ist das Ende enthalten. Das Übrige, das zwischen beiden Einstellungen gezeigt wird, ist zuerst nichtssagend und bleibt für viele Erklärungen offen. Das Dorf, der Fluss, der Weg, die Bäume, der Himmel und die Menschen am Ufer, im Boot und auf dem Steg, vor allem Rachel, ihr Name, der laut zu hören war, werden mit der Geschichte Klimts verwoben. Die überlagerte Bewegung von Rachel und Klimt deutet hier an, dass die Geschichte von Klimt sich um sie drehen wird. Diese Anfangssequenz leitet weiter über zur gesamten Raumdarstellung in *Hélas pour moi*: Es ist ein Anfang der vielen Anfänge der geometrischen Fäden des Films.

Die Abfolge der Teilansichten, die fragmentierten Raumsegmente in *Hélas pour moi* erschaffen den raum-zeitlichen Rahmen des Films, dessen Intentionalität auf die Spannung zwischen den aktuellen und vorhandenen Räumen ausgerichtet ist. Jedes einzelne Raumsegment wird zu einem vorhandenen Raum, während das Gegebene in den Bildern die aktuellen Räume herstellt. Die Position der Kamera, die sich keine Bewegung zum Entwurf einer psychologisierenden Szenengestaltung erlaubt – keinerlei Schuss-Gegenschuss Methode oder subjektivierende Fahrt –, die Komposition der Bilder in ihrer Flächigkeit, die in ihrer Interpretation die Chiffre des Films entschlüsseln lässt und die Kamerafahrt, die selbst als Instanz des Geschichtsschreibers fungiert, ermöglichen, das Gegebene im Bild einzufangen und dadurch die aktuellen Räume wahrzunehmen. In vorhandenen Räumen ist die Potentialität enthalten, die bald auf den Wahrnehmungshorizont hin aktualisiert wird. Die Bewegung des Schauspielers, das Agieren des Subjekts im Film ist ein Akt, der in das Bild eintritt und daraus ein Ereignis macht. Ein Ereignis versinkt in die Wahrnehmungsbilder und wird nicht allein durch das Gedächtnis gebildet, sondern leiblich vergegenwärtigt.

Das Subjekt tritt ein!

Der Eintritt eines Subjekts in den Bildraum, das den Raum durch unseren abgelenkten Blick zu einem aktuellen Bild werden lässt, ist in *Hélas pour moi* sowohl in Hinsicht einer Raumherstellung als auch in Hinsicht auf die Bedingungen der Existenzform eines Subjekts für die weitübergreifende Reflexion über das Filmische charakteristisch. ‹Ins-Bild-eintreten› konnotiert das existentielle Ereignis des Menschseins, das mit dem terminologischen Ausdruck Merleau-Pontys für die Seinsverfassung des Daseins,

dem «Zur-Welt-Sein», verstanden werden kann. Was mit der Daseinsform als solcher von Merleau-Ponty gemeint ist, ist diejenige Daseinsform, die nicht mit ihrer Erscheinung, sondern mit ihrem Leib, der den «Pulsschlag» hat und gibt, in die Welt eintritt und nicht bloß in der Welt existiert.[17] Nicht nur Klimt, sondern die meisten Akteure in *Hélas pour moi* erscheinen als die im Bild Angekommenen, ins Bild Eintretenden, wie beispielsweise Rachel in der ersten Szene oder die Ankunft des Gottes am Bahnhof, ferner Audes Eintritt in den Film, als sie vor der Kirche von Klimt interviewt wird.

Merleau-Ponty erklärt den Leib als Ausdruck der Existenz und als das Mittel des «Zur-Welt-Seins», wobei dieser nicht von der Existenz zu trennen ist, da der Leib die Existenz realisiert und selbst aktuelle Wirklichkeit von ihr bedeutet. Leib und Existenz setzen einander wechselseitig voraus. Die «inkarnierte» Existenz durch den Leib, die nach Merleau-Ponty den gesamten Ausdruck für die Existenz ausmacht, verhindert die Unterscheidung zwischen Zeichen und Bedeutung, Innen und Außen.[18] Der körperliche Einsatz Klimts oder der erste Auftritt des Gottes im Bahnhof drückt die augenblickliche Existenz des Daseins aus, indem seine physische Bewegung den Bildraum realisiert und selbst zur aktuellen Wirklichkeit des Films wird. Der Mann im Bild, als Zeichen und seine menschliche Existenz in der Welt mit Bedeutung, sind nicht voneinander zu trennen, wie der Schauspieler, Bernard Verley, und Abraham Klimt zugleich als ein sichtbares Phänomen des menschlichen Körpers in Erscheinung treten. Diese Erklärung gewinnt durch den Eintritt des Gottes am Bahnhof ihre Bestätigung. Als der Gott zum ersten Mal im Film auftaucht, tritt er auch aus dem Bild von rechts ein, wie Klimt; er kehrt seinen Rücken der Kamera zu, wechselt die Seite und bewegt sich zur Bildmitte hin. Die Ähnlichkeit der beiden Formen des Eintretens verweisen wiederum auf den Bezug von Klimt mit dem Gott. Während der Ankunft des Gottes am Bahnhof, verlässt Klimt über den Bahnhof seinen Inspektionsort. Über die Konstellation Gott-Simon-Klimt ist die Spaltung des Subjekts spürbar.

Die Phänomene des Daseins, die vom Zuschauer wahrgenommen werden, eröffnen unseren Zugang zur Welt, zum Film, wenn sie zum Ausdruck gebracht werden.[19] Die ausgedrückten Phänomene sind nicht mehr als eine Welt aufzufassen, die von einem Abstraktum in mysteriöser Weise konstruiert wurden und somit eine Besonderheit jenseits des Erkennens darstellen. Sie sind durch die Wahrnehmung erlebbare Welt. Ihr Sinn ist nicht in den Erscheinungen verborgen, sondern besteht in den von ihr beseelten Phänomen selber. Das Verhältnis zwischen dem Leib und der Seele erklärt Merleau-Ponty mit dem Verhältnis zwischen den Dingen und ihrem Sinn.

> *«Der Sinn eines Dinges wohnt ihm inne, so wie die Seele dem Leib innewohnt: sein Sinn liegt nicht hinter den Erscheinungen; der Sinn des Aschbechers (zumindest sein vollständiger individueller Sinn, wie er sich der Wahrnehmung gibt) ist nicht irgendeine seine sensorischen Aspekte koordinierende und allein dem Verstande zugängliche Idee des Aschbechers, er beseelt den Aschbecher selbst und verkörpert sich in ihm mit Evidenz. Darum eben sagen wir, in der Wahrnehmung sei uns das Ding ‹selbst gegeben›, ‹leibhaft gegeben›.»*[20]

Jede einzelne Disposition der Dinge, die – filmisch gesehen – eine Räumlichkeit impliziert, ist eine Welt, in der die Dinge als «Korrelat meines Leibes und meiner Existenz überhaupt»[21] zu finden sind. Gott tritt am Bahnhof als menschliches Wesen und nicht als Geist auf. Seine Existenz ist eine leibliche Existenz.[22] Selbst wenn er Rachel gegenüber behauptet, dass er ‹in› die Veranda eingetreten wäre, um seine Geisthaftigkeit auszudrücken, korrigiert Rachel seinen Ausdruck mit ‹auf› die Veranda. Wenn der Wassergeist, Ondine, mit ihren Schwestern ankommt, ist ihre Ankunft nicht der geistige Besuch in der irdischen Welt, sondern ein körperlicher Einsatz. Ihre Schwestern, die vor ihr aus dem Zug ausgestiegen sind, rufen sie an: «Ondine, komm, steig ‹ein›!». Ondine tritt ins Bild ein, bzw. steigt aus dem Zug aus; steigt also in die Welt ein.

Das Eintreten ins Bild heißt nämlich, ‹in-die-Welt-eintreten› eines wahrnehmenden Subjekts, und seine Leiberfahrung verwandelt die Dinge in der Welt zu einem Vorgang der Transzendenz des Selbst. Die konstruierten filmischen Bilder, die wir im Nachhinein wahrnehmen, bedeuten die Welt, die sich durch unsere transzendierende Leibeserfahrung in uns realisiert. Wie die Geister ohne Körper ihre Existenz nicht behaupten können, kann ein Film seine Ideen allein durch die sichtbaren Bilder nicht ausdrücken. Die Schrifttafel in der Mitte des Films weist auch darauf hin, dass die wahrgenommenen Filmbilder Aufschluss über die Idee des Films geben: «SO WIRD DIE VERGANGENHEIT ALLMÄHLICH ZUR GEGENWART, DURCH DIE IMAGINÄRE INSZENIERUNG EINER VISUELLEN ERFAHRUNG, DIE STETS MEHRERE BLICKE BEANSPRUCHT». Die schimmernde, unverfügbare Idee braucht den visuellen Ausdruck, der durch die Imagination der Einbildungskraft die Idee greifbar macht. Wenn Klimt über die «Unvollkommenheit der Filmsprache» klagt, so deswegen, weil der grundlegende Charakter der filmischen Bilder in ihrer Direktheit liegt, die Klimt als «die Entblößung der nackten Wahrheit» bezeichnet.[23] Die die Wahrheit entblößenden filmischen Bilder jedoch sind der Schlüssel für die Enträtselung der filmischen Idee. Die filmische Idee ist den filmischen Bildern nicht wesentlich. Ohne die filmischen Bilder gibt es indes keine filmische Idee. Die filmische Idee ist nicht diejenige, die durch die filmischen Bilder realisiert werden muss, sondern die aus den filmischen Bildern entsteht: Die filmische Idee, wird – mit Merleau-Ponty verstanden – wie der Geist aus dem Leib verwirklicht und nicht umgekehrt.

Da die Bezüge zwischen den Dingen wie zwischen den verschiedenen Aspekten des Dings je schon durch unseren Leib vermittelt sind, sollte es letztlich heißen, dass uns ein Ding undenkbar ist, das nicht wahrgenommen oder nicht wahrnehmbar ist. Die unterschiedliche Eintrittsposition des Gottes in der Bahnhofsszene wird nicht nach der logischen Zeitabfolge strukturiert. Als der Gott am Bahnhof vom Bild rechts auftritt, folgt er der aus dem Zug ausgestiegenen Ondine und ihren Schwestern. Als Ondine von Max dort angehalten wird, ist der Gott bereits im Bildvordergrund links mit dem Rücken zur Kamera sichtbar. Von der raum-zeitlichen Logik her gesehen und unter Berücksichtigung der geografischen Raumkonstellation der Umgebung ist diese Szeneneinteilung nicht nachvollziehbar. Der Gott hätte eigentlich, wie jeder andere, Ondine, ihre Schwester und Ludovic treffen müssen, nachdem diese an ihren Ort gelangt sind. Zeitlich aber empfängt Gott sprunghaft Ondine und Ludovic bereits dort, wo er sie noch nicht erreicht haben kann.

Hiermit zeigt Godard die Ankunft des Gottes in seiner Allgegenwärtigkeit, die die Raum-Zeitlogik überschreitet und zwar jedes Mal durch sein körperliches Auftreten. Der Seitenwechsel des Gottes, sein Eintritt in die beiden Szenen, einmal von rechts und ein anderes Mal von links, die Bildereinstellung also, macht den Gott als Gott erkennbar, nicht technische Spezialeffekte und auch nicht die schauspielerische Leistung. Dies ermöglicht das Bild mit dem Bildrahmen als die Welt anzunehmen. Im Film bezieht das Bild als ein projiziertes Bild seinen Sinn nicht aus einem tief verborgenen Sinngeschehen, sondern ereignet sich im Bild selbst. Alle diese filmischen Projektionen gründen auf dem inneren Charakter der Gegenstände und erscheinen als das, was wahrhaftig ist. Die Gegenstände treten als solche in den Film, in die Welt ein.

Man kann Merleau-Pontys' «Zur-Welt-sein», das auf ein Vertrauen auf der Welt ausgerichtet ist, auf das Heideggerische «In-der-Welt-sein»[24] beziehen, das jedoch pejorativ eher «Verfallenheit»[25] in der Welt als ein bloßes Hineintreten in die Welt beinhaltet. Wenn das Merleau-Pontysche «Zur-Welt-sein» auf das Eintreten ins Bild bei Godard beziehbar ist, ist das Heideggerische «In-der-Welt-sein» als Godards ‹mitten im Bild zu sein› erklärbar. Es beinhaltet das Ankommen und die Abfahrt zugleich, jedenfalls in einer eingeschlossen Welt, d.h. eines kadrierten Bildraumes. In der ersten Sequenz, in der der Zuschauer erstmals Rachels Gesicht nah zu Gesicht bekommt, geht sie aus der Bildtiefe nach vorne ins Bild. Ihr Gehen ist ihr Kommen ins Bild, so dass der Fokus der Kamera sie scharf zeichnen kann. Sie ist bereits im Bild vorhanden, tritt aber zur Kamera, und dabei ist sie dem vorgegebenen Raum treu, steht frontal zu ihm und sprengt den Bildrahmen nicht. Ein ähnliches Konzept wird in der Szene wieder-

holt, in der sie sich schwimmend der Kamera nähert und dabei ihr Bild scharf wird. Das Eintreten in den vorgegebenen Bildraum ist am Anfang bei Klimt als vorwegnehmende Einstellung anzusehen.

In den Bildrahmen treten die Schauspieler ein. Das Dasein ist bereits dem Bild ‹verfallen›. Der Schauspieler bewegt sich Mal zum Licht hin, Mal zur Kamera. Es gibt Szenen, in denen es eine Öffnung in der Bildmitte gibt, die die Lichtquelle ist, und die Schauspieler nur dadurch ihre Anwesenheit zeigen können.[26] Die Bewegung des Subjekts in den vorgegebenen Bildräumen kann als eine filmische Umsetzung der Heiddegerischen Seinsauffassug des «In-der-Welt-Sein[s]» in der Direktheit der Bildersprache angesehen werden.

Die Wege der Natur

Nicht nur die Biegung der Bewegungsachse, die die handelnden Personen vollziehen und der Weg, der vom Vordergrund in die Tiefe und zurück zum Vordergrund führt, erzeugen den Erzählraum, sondern gleichermaßen so heterogene Mittel wie die Aufnahme von Naturwegen. Diese behaupten in ihrer ahistorisch wirkenden Souveränität, ebenso wie die Schriftbilder, ihr eigenes Territorium. Der Schauspieler als das handelnde Subjekt macht durch den fiktionalisierenden Kamerablick das Vorhandensein der Landschaft als einen außerfilmisch auffindbaren Raum für sich verfügbar. In *Hélas pour moi* ist die Landschaft mit der Anwesenheit des Subjekts und mit dessen Abwesenheit im Bildraum zweifach zu kategorisieren. Zum einen ist der aktuelle Handlungsraum zu betrachten und zum zweiten die potentiellen Entwicklungsmöglichkeiten der jeweiligen Aktion, die in ihrer situativen Komplexität sich als ein ‹In-der-Welt-Sein› entwirft, das über ein Bündel möglicher Handlungsweisen verfügt. Das Subjekt tritt auf und tritt ein in eine Landschaft, deren Statik durch den starren Kamerablick nicht dynamisiert wird. Die Kamera nimmt unseren Blick nicht mit, sie bleibt stehen. Die Landschafts-Szenen, die als potentieller Handlungsraum sich für den Zuschauer anbieten, werden von einem historischen Bewusstsein aufgeladen, sobald das Subjekt in sie eintritt und sich in die Handlung einfügt. Die ahistorische, unbeteiligte Natur wird historisch. Die Dorfidylle in der ersten Szene erlangt durch das Eintreten Klimts ihre historische Qualität. Aber auch ohne dass in ihr ein handelndes Subjekt auftritt, erhält die Natur durch die Abfolge, das konkrete Vorher und Nachher der Bilder, erzählerische Bedeutung.

Die ersten Landschafts-Szenen in *Hélas pour moi*, wie die Fluss-Szene, die Feldweg-Szene, die Mauer-Szene und die Holzweg-Szene, haben für den Film eine gleichberechtigte Funktion wie die Akteure.[27] Die nacheinander gereihten Landschaftsaufnahmen nehmen die Präsentationen der Schauspieler im Film in der Ufermauer-Szene oder in der Bewegungs-Szene stilistisch vorweg. Kaja Silverman erklärt die Landschaft in *Nouvelle Vague* als das «da», in Anlehnung an Heiddegers Begriff «Dasein», die sich für die Akteure aufspannt. Die Auslegung der Landschaft von Silverman kann auch auf die Auslegung der Landschaft in *Hélas pour moi* bezogen werden.[28] Da dieses «da» für ‹mich›, also für das leiblich wahrnehmende Subjekt ist, bewahrt die Natur bei Godard ihre intentionale Gerichtetheit auf das Filmische. Die Natur ist für Godard wie der Leib

ein Ausdruck der Existenz. Zur Anmerkung von Hal Hartley zur Landschaft bei Godard, die ein von Geist Beseeltes sein soll, erwähnt Gordard, dass die Landschaft für ihn der Körper sei: das Ursprüngliche und das Irreduzible: «If I may say so, it is just an image. It's like the body. And words and action in movies are the spirit or the mind. And these days the body is almost completely forgotten.»[29] Bei Godard geht es in den Naturaufnahmen um die Rückkehr zum leiblich-organischen Ursprung des Menschseins, der heutzutage abhanden gekommen scheint.

Es ist den ersten Bildern anzumerken, dass eine Distanz in den Naturaufnahmen steckt. Die Kamera erstarrt förmlich im Anblick einer Dorflandschaft. Die Kulisse, die im Film einen Erzählhintergrund bildet, wird gezeigt. Sie dient aber nicht als Ort eines Geschehens und stilisiert auch nicht den Darstellungsakt. Sie taucht im Film nicht mehr auf. Mit ihrem einmaligen Vorkommen wirkt sie durch die distanzierte Kameraposition wie eine autonome Einheit. Die verschiedenen Landschafts-Szenen mit dem Fluss, dem Himmel, dem Wald und den Wegen etc., die mit den Schrifttafeln abwechselnd gezeigt werden, erhalten durch das frontale Gegenüber des Zuschauers ein ahistorisches Moment. Sie sind in ihrer eigenen Geschichte verschlossen. Denselben Eindruck vermittelt auch Klimt, wenn er uns zeigt, dass er in die Bildtiefe hineingeht und später im Bild zu uns zurückkehrt und vor uns steht. Er hat nach diesem Gang eine uns nicht bekannte Geschichte hinter sich. Die Individuen wie die ‹Ehebrecherin›, der ‹Spanier›, der ‹Tennisspieler› und auch Rachel in der Ufer-Szene verraten ihre Geschichte nicht. Sie bleibt verborgen, da diese Szene nichts über sich Hinausweisendes vermittelt. Sie wird zu einem Sediment und wartet darauf, auf der Oberfläche der Imaginationskette aufzutauchen, sobald der Zuschauer in der Begegnung der einzelnen Bilder des Films einen Zusammenhang herstellt.

Die Bilder, die einen Bildzusammenhang verweigern, sind in *Hélas pour moi* zahlreich. In der Erwartung und dem Bemühen des Zuschauers, einen Zusammenhang zu entdecken, entsteht notwendigerweise eine subjektive Geschichtsauffassung. Das Ende des Films, an dem die Szene vom gelben Rapsfeld mit den Namenstafeln der Mit-

wirkenden abwechselnd gezeigt wird, bekräftigt diesen Verweigerungsakt des Bildes noch einmal. Jedes einzelne Naturbild ist für sich autonom und diskontinuierlich.[30]

Die ahistorisch anmutende Natur konstituiert einen Raum, der durch die Biegung der Wegrichtung geschaffen wird. Dafür bildet das frontale Gegenüber des Blicks von Klimt in der Autowerkstatt eine Änderungsachse. Die auf die Werkstatt-Szene folgende Einstellung zeigt eine Mauer und einen Weg, der entlang dieser Mauer von rechts vorne nach links hinten ins Bild führt. Danach wird eine Schrifttafel gezeigt: «ERSTES BUCH». Die Aufnahme eines Feldwegs, der zu einem Wald reicht, folgt daraufhin. Der Weg liegt in Bildrichtung von rechts vorne nach links hinten. Da das Verschwinden Klimts aus der Werkstatt-Szene in der Bildtiefe stattfindet, wird die Sehrichtung von uns aus der Bildtiefe hinaus zum Vordergrund des Weges gerichtet und geht mit der Aufnahme des Feldweges wieder in die Bildtiefe hinein, von der Bildmitte vorne nach links hinten. Während die Kamera ohne Fahrt anhält ist die Bewegung in der Szene nicht weniger subtil umgesetzt. Die Wege zeigen die Änderungen ihrer Richtung.

Die Formen der Wege erzeugen, nacheinander gesehen, eine Biegung der Richtung, wobei die Änderungsachse die frontale Aufnahme von Klimt bildet. Die anfangs leicht von vorne links, diagonal nach hinten rechts im Bild gerichteten Linienführungen drehen die Richtung um, nach denen die Begegnung des Zuschauers mit Simon und Rachel in der darauf folgenden Szene stattfindet. Die Richtung der Wege, die vor der Blick-Szene Klimts gezeigt werden, wird in den nachfolgenden Landschafts-Szenen umgedreht. Die Linienführung, die am Filmanfang von links vorne diagonal in die Bildtiefe geneigt war, wird in der Feldweg-Szene schließlich umgekehrt: von rechts vorne diagonal in die Bildtiefe nach links hinten. Das Eintreten der Natur ins Bild ist frontal, aber ihre vorgegebenen Formen, die Wege, zeigen deutlich die Änderungen der Bewegungsrichtung. Diese Biegung der Richtung wird von der Kamerabewegung übernommen. Nach der Feldwegaufnahme beginnt die Kamera zum ersten Mal ihre Fahrt von rechts nach links. Diese Gegenrichtung zur gewöhnlichen Leserichtung – dem abendländischen Verständnis nach – bedeutet die Rückerzählung der Geschichte im Film. Von der Gegenwart her, in der Klimt steht, führt die Kamerafahrt den Zuschauer zur Vergangenheit, in der Klimt seine Geschichte finden wollte. Das Erzählen der Geschichte geschieht durch die Fahrt der Kamera.

Der Raum in den Landschafts-Szenen bleibt frontal vor der Kamera, aber die Bewegung der Akteure und die Richtung der aufgenommenen Wege, die den starren Kamerablicken gegenüber stehen, verwandeln diesen Raum in einen Erzähl-Raum. Der Wechsel der Lese- und Sehrichtung verweist auf die Zeiträume. Die Filmpraxis seines Verständnisses des Raum-Zeit-Verhältnisses erklärt Godard folgendermaßen: «Et tout bon cinéaste, quel qu'il soit, découvre que l'espace est courbe. Certains restent dans un espace très frontal, mais il y faut une grande énergie, une grande force.»[31]

Um eine Kraft der Bewegung aus der Frontalität des Raums herzustellen, setzt Godard die Biegung des Raums ein, damit der Raum zur Zeit wird. Das Kino als Erfahrungsort der Zeit zu praktizieren, geschieht bei Godard durch die Umsetzung der Kurve in den Bildern.

Die Kamerabewegung als Gegenwartsinstanz

Wenn die Schauspieler und die Landschaft den Charakter ihrer Frontalität bewahren, kann das technische Mittel, die Kamera, die Räumlichkeit des Films aufzeigen. Nach der Feldweg-Einstellung übernimmt die Kamera die Rolle, die Bewegung darzustellen, die bis zu diesem Punkt die Schauspieler und die Naturaufnahmen übernommen haben. Die Kamerabewegung entspricht der Bewegung des Schiffs. Hierdurch geschieht eine Verdoppelung der Bewegung in derselben Richtung. Mit dem Beginn der Kamerafahrt endet der Text von Klimt, die jüdische Sage, die von Anfang an den Film begleitet, mit der Aussage: «[...] aber wir können die Geschichte neu erzählen.» Hierbei ist von der Aufgabe des Geschichtenerzählers die Rede. Die Geschichte muss ‹neu› erzählt werden. Die Kamera vollzieht eine rückkehrende Richtungsaufnahme, nach links, von der Vergangenheit her, der Zeit des Geschehens. Die Akteure und der Baum vor der Ufermauer bleiben wie eine Momentaufnahme stehen. Was sich bewegt, sind die Kamera und ihr Pendant, das Schiff. Wie das Eintreten Klimts oder Rachels, fährt das Schiff ins Bild ein. Das Subjekt, die Natur und die Technik treten jeweils auf ihre eigene Weise ins Bild. Die Schauspieler, die im Film eine Nebenrolle spielen, stehen entlang der Ufermauer. Durch die Fahrt der Kamera werden sie nacheinander vorgestellt. Während wir die Schauspieler betrachten, betrachten die Touristen an Bord des Schiffes dieselben Schauspieler von der anderen Seite. Darüber hinaus entwickeln sich die Blickspiegelungen zwischen den Touristen und dem Zuschauer, dem Voyeur.

Mit diesen Szenen, in denen der Sehende und das Gesehene in mehrfacher Hinsicht den Komplex des Sehens vergegenwärtigen, und in denen die verschiedenen Betrachter im Bildraum die Spiegelrolle der nicht perspektivischen Seite eines Raums zugewiesen bekommen, veranschaulicht Godard den Raumbegriff von Merleau-Ponty am nachhaltigsten. Das Geometral, die Nicht-Perspektive als Terminus für die mediale Wahrnehmung, ermöglicht ein Raumdispositiv, das nicht nur durch den Blick der im Bildraum unterschiedlich positionierten Akteure, sondern auch durch den Zuschauer entsteht. Unser Blick vermag aus verschiedenen Gesichtswinkeln im Moment des augenblicklichen Schauens die Gegenstände aus Erfahrung und Wissen um die Gegenstände bereits wahrnehmen, ohne aber zugleich deren gesamte Räumlichkeit, die gleichsam dem Betrachter abgewandte Seite der Erscheinung, gewahr werden zu können. Somit befindet sich jeder Gegenstand, wie Merleau-Ponty es formuliert, in der

Perspektive eines «Spiegelbild[es] aller anderen» Dinge, d.h. er wird in der Berücksichtigung der Perspektiven seitens der anderen Dingen messbar.[32] Da unsere Blicke die Gegenstände im Moment des augenblicklichen Schauens aus verschiedenen Gesichtswinkeln wahrnehmen, d.h. die Gegenstände in Form einer Medialität rezipieren, sind dem Blick auf die Wahrnehmungsfelder die Änderungen der Perspektivierungen zueigen. Einen Gegenstand visuell wahrzunehmen hieße nach Merleau-Ponty, das Sehen eines Gegenstandes zugleich «unter den sämtlichen als koexistent erfassten Gegenständen der Welt zu wiederholen, da ein jeder von ihnen das ist, was alle anderen von ihm ‹sehen›».[33] Worauf hierbei besonders aufmerksam gemacht werden muss, ist die Kehrseite der uns verborgenen Dinge: Die Seite, die der Zuschauer nicht erblicken kann, wird von den Akteuren gesehen. Sie sind der Spiegel für den Zuschauer. Der Zuschauer sieht indirekt das, was die Akteure von ihrer Seite her direkt sehen. Das gilt auch für die jeweilige Betrachter-Gruppe im Bildraum. Hierbei stellte sich die Frage, wer was sieht. Eine Fassade des Gegenstandes zu sehen, bedeutet nicht, den Gegenstand zu sehen. Einen Gegenstand sieht man als einen Gegenstand, indem man dessen nicht sichtbare Seite in die sichtbare Ansicht einbezieht. Das Sichtbare eines Gegenstandes setzt sein Unsichtbares voraus, um wirklich gesehen zu werden. Das Sehen ist nicht mit der Sehleistung des Augensinns, den Gegenstand zu erblicken, gleichzusetzen. Das Sehen besteht in der Wahrnehmung der Leiblichkeit eines Gegenstands, welcher aber ohne die Wahrnehmung des eigenen räsonierenden Leibes unmöglich scheint. Das heißt, dass man, ohne die Wahrnehmung gesehen zu werden, nicht wirklich sieht, sondern bloß zu sehen glaubt. Ich sehe nur, indem ich gesehen werde. Ich bin das, was ich sehe.

Das selbstreflektorische Moment vollzieht sich in dieser Szene nicht allein durch die Problematik und Komplexität des Sehens zugunsten verschiedener Positionierungen der Blicke, sondern auch durch das hierauf beziehbare zeitliche Erlebnis. Das Tempo der Kamerafahrt und die Fahrtgeschwindigkeit des Schiffes werden zeitlich so arrangiert, dass das Einfahren des Schiffes und sein Verschwinden aus dem Bild eine Einstellung bilden. Die Kamera folgt in ihrer Bewegung dem Schiff, bis sie bei einem auf der Ufermauer sitzenden Mädchen anlangt. Für die in ihrer Bewegung erstarrten Menschen scheint die Zeit stehen geblieben zu sein. Die Kamerafahrt konfrontiert nun die physikalisch messbare, die objektive und lineare Zeit mit der innerlich erlebten, qualitativen Zeit, indem sie die aktuelle Zeit im filmischen Ablauf bildet, aber zugleich durch die Richtung den Zuschauer zur Vergangenheit hinführt. Das Kameraauge als Gegenwartsinstanz des Geschichtserzählers bleibt vor dem Mädchen stehen. Die Reise in die Vergangenheit setzt sich über die Erinnerung des Mädchens fort. Sobald das Schiff aus dem Bild geraten ist, lenkt das Mädchen seinen Blick, der nach vorne in Richtung See gerichtet ist, auf die Ufermauer, die ihrerseits auf dieselbe Richtung des Zuschauers weist. Ihr Blick richtet sich zwar auf den Zuschauer, jedoch erblickt sie diesen nicht. Sie guckt förmlich durch uns hindurch. Die bis dahin ausgeführte Kamerabewegung, die den aktuellen Ablauf der Zeit bildet, ist in dieses Standbild integriert. Es ist die Bewegung, durch welche die Zeit ins Bild kommt. Zwischen der horizontalen Bewegung der Kamerafahrt und der um neunzig Grad zu uns gewendeten Blickrichtung des Mädchens bildet sich ein Feld. Die in diesem Feld sich in horizontaler Richtung nach-

einander einstellenden Akteure werden in den folgenden Einstellungen jeweils abwechselnd ins Bild integriert. Mit diesem Standbild verwandelt sich die Zeit in die Erzählzeit. Das so gebildete Feld impliziert diese Zeitform, die mit den weiteren Bilderräumen entfaltet wird. Der Bildraum verwandelt sich in den Zeitraum.

In dem hierdurch gebildeten Feld wird das Geschehen gezeigt, d.h. das, was das Mädchen sieht bzw. an was es sich erinnert. Ihr Blick, der über die Kamera hinweg geht, aktualisiert die Bilder der Vergangenheit. Der Blick des Mädchens übernimmt die Bewegung, womit ein Erzählraum geschaffen wird. Die Frontalität des Blickes des Mädchens verbindet sich mit demselben Blick von Klimt in der Anfangsszene, in der er aus dem Dorf zurückkehrt. Diese Szene zeigt bereits das Ende der Geschichte des Films, die wir noch nicht erfahren haben. Indem Klimt die Rolle der Rahmenerzählung des Films übernimmt, fängt die eigentliche Geschichte des Films mit der Geschichte des Mädchens an. Die Schrifttafel «ERSTES BUCH», die direkt vor der Uferszene gezeigt wird, gewinnt dadurch erst ihre eigentliche Bedeutung. Die Geschichte muss neu erzählt werden. Darum wird das Schriftbild «Weh mir», das der Szene folgt, in der Klimt aus dem Dorf zurückkehrt, erneut gezeigt. Damit gibt es einen zweiten Filmanfang, mit dem die Erzählung der Geschichte beginnen kann.

Das Schiff als Bewegungsträger begegnet uns wieder zusammen mit dem Schauspieler, dem ‹Spanier›, in der Uferwiesen-Szene, in der Angelika von ihm ausspioniert wird. Den in dieser Szene entwickelten Bewegungsablauf übernimmt die Kamera in der nächsten Szene, die von links nach rechts in Leserichtung führt. Damit beginnt der Anfang der Geschichte der Hauptdarstellerin Rachel. In der Szene, in der zunächst die Stimme aus dem *Off* die Frage nach dem Ursprung formuliert, ist ein Junge zu sehen, der auf der Wiese in der Bildmitte steht. Anfangs bleibt er stehen, dann geht er langsam nach rechts. Ihm folgen Madame Monod, Rachel, Aude mit ihrem Fahrrad, ihr Freund und Clemence. Sie gehen an dem Pastor vorbei, der mit gesenktem Kopf stehen bleibt. Die Kamerafahrt lässt ihn im Bild rechts stehen. Die Kamera bleibt stehen und die Schauspieler verschwinden damit aus dem Bild. Diese Szene zeigt eine andere Art der Präsentation von der Schauspielergruppe als in den anschließenden Sequenzen. Während die Präsentation der Nebendarsteller-Gruppe vor der Ufermauer nur durch die Kamerafahrt vollzogen wird, werden die Schauspieler im Akt des Gehens gezeigt. Sie

befinden sich in Bewegung, ihr Ein- und Austreten ist im Hinblick auf den Merleau-Pontyschen Begriff des «Zur-Welt-Sein» erklärbar.

Wie der frontale Blick der Mädchen auf der Ufermauer sich mit der Bewegungsintention der Kamera von rechts nach links kreuzt und dadurch die Bewegungskraft von beiden in der Bildmitte zusammentrifft, wird die Kamerafahrt von der vertikalen Achse eines Mannes rechts im Bild blockiert. Diese Hemmung führt dazu, dass die Kamera stehen bleibt. Die folgende Szene ist in ihrer Bewegungslinie wieder frontal von der Tiefe aus zum Bildvordergrund hin konzipiert. Die Bewegungslinien wechseln in *Hélas pour moi* ständig von der Horizontalen zur Vertikalen. Aus dem Zusammenprall dieser einander entgegengesetzten Bewegungslinien entstehen die Räume, die Wahrnehmungsfelder, in denen die Zeit zu fließen aufhört. Es bleibt nur die Gegenwart, in der der Zuschauer sich nicht mehr auf einer Zeitreise befindet, sondern der Schnittstelle eines Zeitpunktes gegenüber gestellt wird. Der Zuschauer befindet sich in der Gegenwart einer Vergangenheit.

Die Raumkonzeption in *Hélas pour moi* unterstreicht die Bedeutung des Kinos als Wahrnehmungsort des Austauschs: Die gezeigten Räume sind einerseits künstliche Formen, die dem Komplex von Anschauung und ästhetischer Wahrnehmung immanent sind. Sie sind ephemer und flüchtig im Augenblick des Imaginären, ermöglichen jedoch, eine ästhetische Erfahrung zu erzeugen. Andererseits sind die gezeigten Räume mit der Realität konkurrierende Abbildungsräume, die durch die Darstellung oder Darlegung der Körper bzw. Gegenstände erzeugt werden, da unsere Wahrnehmungseinstellung zum Film normalerweise nicht vom alltäglichen Wahrnehmungszusammenhang zu unterscheiden ist. Der Raum als Ort der Wahrnehmung konstituiert sich durch die Disposition der Dinge. Mit ihnen wird ein fixierbarer und identifizierbarer Raum sichtbar, ein geometrischer Ort, zu dem sie gehören. Darüber hinaus entstehen aus demselben Raum, der auf unterschiedlichen Perspektiven aufbaut, die subjektiven Räume. Diese präsentieren sich nicht als Teilaspekte eines totalitären Raumes, welcher unabhängig von seinem Wahrnehmungssubjekt als ein Ding existiert, sondern sie konfigurieren eigenständige Räume, die allein in Beziehung zu dem Wahrnehmungssubjekt möglich sind. Die Fluchtlinien dieser physischen Elemente der Filmbilder verweisen auf die Denkräume, in denen die Konfrontationen mit der Zeit und Sprache stattfinden, während unser Blick vom Gegenstand eine Seite wahrnimmt, obgleich er auch durch das Mittel der Horizonte der Geometrie aller anderen Seiten gewahr wird.

Anmerkungen

1 «Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit: Denn ich kenne die von ihm dargestellte Sachlage, wenn ich den Satz verstehe. [...] Der Satz ist die Beschreibung eines Sachverhaltes.» Wittgenstein, Ludwig: *Werkausgabe*. Bd. 1, Frankfurt 1984, S. 28.

2 Der Film handelt von einem Verleger, der sich auf der Suche nach den verlorenen Seiten eines Buches befindet, der Geschichte von Simon und Rachel, die an der Liebe ihres Mannes zweifelt.

3 Godard, Jean-Luc: Die Dinge ohne Namen lassen. In: *Steady cam* 17, Herbst 1990, S. 20-24.

4 Im Gegensatz zur analytischen Methode der Wissenschaften fordert Husserl für die Phänomenologie den deskriptiven Rückgang auf «die Sache selbst» als eine Methode, um ‹das reine Phänomen› in der Reflexion zugänglich zu machen. ‹Selbstgegebenheit› der Dinge kann durch radikale Reduktionsschritte in dem reinen transzendentalen Bewusstsein zur gültigen Aussage gelangen. Er distanziert sich damit von einer kausal erklärenden Einstellung der wissenschaftlichen Forschung. Vgl.: Rapic, Smail: «Einleitung». In: Edmund Husserl: *Ding und Raum*. *Vorlesungen* 1907. Husserliana XVI. Hg. v. Karl-Heinz Hahnengress und und Smail Rapic, Hamburg: Meiner 1991.

5 Husserl, Edmund: *Husserliana* XI, Hg. v. M. Fleischer, Den Haag: Nijhoff 1966, S. 303. Zitiert nach.: Rapic: «Einleitung», S. LVII.

6 Vgl. ebd.

7 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übersetzt von Rudolf Boehm. Berlin: de Gruyter 1966, S. 326.

8 Ebd., S. 91.

9 Jeder Horizont der Intentionalität besteht aus dem aktuellen Bewusstseinserlebnis und dessen stetigem Verweis auf ein potentielles Bewusstsein, das aus der Linie eine Fläche bildet. Das Geflecht der Horizontintentionalitäten zeigt sich bei Husserl als ein Feldcharakter der Wahrnehmung.

10 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 92*.

11 Ebd.

12 Matzker, Rainer: *Das Medium der Phänomenalität, Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Aspekte der Medientheorie und Filmgeschichte*. München: Fink 1993, S. 191.

13 Ebd.

14 Vgl. Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 285, 334.

15 Dieses Geometrale der Perspektive ist nun nicht nur das Geometrale des Räumlichen, sondern zugleich das der Zeit und der Sprache.

16 Diese Methode verwendet Godard häufig in seinen *Histoire(s) du cinéma* (1998), in denen er durch ständige Überblendung von zwei Bildern einen neuen narrativen Raum erstellt.

17 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 104.

18 Ebd., S. 198.

19 «Doch noch wissen wir nichts von objektiver Welt und objektivem Raum, suchen wir vielmehr das Phänomen der Welt zu beschreiben, sein Für-uns-geboren-werden in jenem Feld, in das eine jede Wahrnehmung uns zurückversetzt, wo wir noch allein sind und noch kein Anderer auftritt, wo noch kein Wissen und besonders keine Wissenschaft die individuelle Perspektive nivelliert und ihrer Reduktion unterworfen haben. In dieser Perspektive und durch sie hindurch müssen wir aber allererst einen Zugang zur Welt finden. Sie also gilt es zuerst zu beschreiben.» (Ebd., S. 298) Ahnungslosigkeit der Zuschauer, die der Held Klimt in den Anfangsszenen mit uns teilt, indem er in das Dorf, in die Bildmitte hineingeht, ist die Bedingung der Perspektive, im Sinne von Merleau-Ponty, in der und durch die wir einen Zugang zur Welt finden müssen. Wenn für Merleau-Ponty die Beschreibung eine Zugangsmöglichkeit ist, dann wird sie bei Godard in Szene gesetzt, d.h. das Zeigen dieser Perspektive impliziert ein direktes Mittel für den Zugang zur Welt.

20 Ebd., S. 370.

21 Ebd.

22 Gott ohne Körper, nur als eine metaphorische Erscheinung, ist ein Gottesbild aus dem Alten Testament. Im Neuen Testament hingegen taucht die Gottesfigur als Körperwesen auf.

23 Klimt stellt sich mit folgendem Monolog vor: «Mein Name ist Abraham Klimt. [...] Wäre da nicht die Überlegung, dass der Unvollkommenheit der Filmsprache eben stets etwas Schmutziges bzw. Erniedrigendes in der Entblößung der nackten Wahrheit liegt.»

24 Heidegger, Martin: *Seit und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 1993 [1927], S. 53.

25 Für Heidegger stürzt das Dasein in seinem eigenen Sein in die nichtige und uneigentliche Alltäglichkeit. Das konkrete Leben, das dieses Verfallensein auslegt, bleibt dem Dasein verborgen. Vgl. ebd., S. 175-178.

26 Im Wohnraum des Pastorenhauses beispielsweise treten Madame Monod und der Pastor abwechselnd ins Licht bzw. vor das Fenster. Dadurch sind ihre Figuren nur in ihren Konturen sichtbar. Ebenso wird der ganze Körper von Madame Monod nur in ihrer Kontur gezeigt; in der Szene, in der sie im dunklen Wohnraum zur lichteinlassenden Türöffnung in der Bildmitte geht. Später wird Klimt in derselben Einstellung wieder zu sehen sein. Sie alle befinden sich bereits in den kadrierten Bildräumen und treten entweder von der Dunkelheit ins Licht oder vor die Kamera.

27 Natur als Schauspieler zu arrangieren ist in *Nouvelle Vague* (1990) ein dominantes Stilmittel, auf das Godard in seinem Schaffen immer wieder zurückgreift.

28 Silverman, Kaja, Harun Farocki: *Von Godard sprechen*. Berlin: Vorwerk8 1998, S. 257.

29 Godard, Jean-Luc: «In images we trust», Hal Hartley interviews Jean-Luc Godard. In: *Filmmaker*, Vol. 3, No. 1 (Herbst 1994), zit. nach: www.geocities.com/Hollywood/Cinema/4355 [17.11.2003].

30 In *Nouvelle Vague* behandelt Godard die Natur durchgängig als gleichberechtigten Akteur.

31 «Und jeder gute Cineast, wer auch immer, entdeckt, dass der Raum gekrümmt ist. Einige verbleiben frontal zum Raum, aber dafür bedarf es großer Energie und Kraft.» [Übersetzung: K.-H. C.] «Entretien avec Jean-Luc Godard.» In: *Cahiers du Cinéma*. Oktober 1993, No 472, S. 82.

32 Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 92.

33 Ebd.

Christina Scherer

Reflexionen der Zeit, Transformationen des Raums: Überlegungen zum mentalen Bild am Beispiel von Filmen Andrej Tarkowskijs

I

In Andrej Tarkowskijs Film *Serkalo* (*Der Spiegel*, 1974/75) gibt es eine Sequenz von eigenartiger Schönheit. Wir sehen einen kleinen Jungen, er liegt im Bett, sein Kopf ruht auf dem Kissen, er richtet sich auf, scheint zu lauschen. Es folgt ein Schnitt auf Bäume und Büsche, die durch einen plötzlichen Windstoß in heftige Bewegung versetzt werden. Dann wieder der Junge, den Kopf in den Kissen, in der gleichen Bewegung wie zuvor richtet er sich auf, er scheint seinen Vater gehört zu haben, steht auf, geht zu einer Tür, durch die der angrenzende Raum sichtbar wird, blickt hinein. Ein Schnitt, wir sehen einen Mann (den Vater?), wie er Wasser über den Kopf einer Frau (die Mutter) gießt, ihr nasses Haar hängt vor dem Gesicht, sie kniet vor einem Trog mit Wasser. Die Zeit erscheint verzögert, die Bewegungen im Bild wirken eigenartig fremd, fast schwebend in der leichten Zeitlupe, sie steht auf, geht in eine Ecke des Zimmers. Das Zimmer, das zuvor noch im Ausschnitt des Türrahmens wie ein einigermaßen gewöhnliches Zimmer gewirkt hatte, ist nun fremdartig, verwüstet als habe es darin gebrannt, Wasser rinnt von den Wänden, strömt von der Decke herunter und reißt Teile davon mit sich. Die weiße Gestalt der Mutter ist durch einen Schnitt verschwunden, der Raumausschnitt gleich geblieben. Ein weiterer Schnitt auf die Mutter, ein Schwenk nach links lässt ihr Bild in einem Spiegel sichtbar werden, die Kamera schwenkt weiter nach links ins Dunkel, und in der kontinuierlichen

Schwenkbewegung kommt die Mutter erneut ins Bild, ein Handtuch um die Schultern, sie blickt nach rechts, wo nach einem Schnitt ihr Spiegelbild erscheint, aber nun ist sie eine alte Frau, mit der Hand wischt sie den Wasserdampf von der Spiegeloberfläche, um sich zu betrachten.

Die in den Transformationen des Raums und der Zeit traumartig anmutende Sequenz wird im Film retrospektiv explizit als Traum benannt. In der folgenden Szene ist Telefonklingeln zu hören, die Kamera befindet sich in einer Wohnung, durch die sie während eines aus dem Off zu hörenden Telefongesprächs langsam fährt. Die Bilder, zuvor schwarzweiß, sind nun in einem fahlen Farbton gehalten, so dass mit dem Farbwechsel auch ein Wechsel in der Zeitebene angezeigt ist. Aus dem Telefongespräch wird deutlich, dass ein Sohn namens Alexej seine Mutter anruft und ihr berichtet, er habe von ihr geträumt. Entscheidende Ereignisse in der Geschichte der Familie werden genannt und datiert: 1935 hatte der Vater die Familie verlassen, im gleichen Jahr brannte die Scheune ab (vor der Traumsequenz im Film zu sehen). Alexej kommt während des Telefongesprächs nicht ins Bild, es scheint, als sähen wir den Gang durch die Räume der Wohnung mit seinen Augen, doch wird keine direkte Zuordnung vorgenommen: Wer sieht und wer spricht bleibt unsichtbar. Auch wenn also die eingangs beschriebene Sequenz im nachhinein als Traumsequenz markiert wird, bleibt die Filmfigur, die geträumt hat, zunächst unbestimmt, auch wenn sich in ihr im Laufe des Films biografische Züge Tarkowskijs zu erkennen geben.[1] Es ist überdies ein großer Unterschied, ob die Markierung von vornherein erfolgt oder nachgereicht wird. Wir kennen das: Eine Filmfigur berichtet, ‹ich habe geträumt, dass›, oder ‹ich erinnere mich, dass›, woraufhin das Filmbild verschwimmt und wir mit dem erzählten Traum- oder Erinnerungsgeschehen konfrontiert werden. Hier sind die Zuordnungen eindeutig, es besteht keinerlei Irritation darüber, welcher Art die Bilder und Töne sind, die wir sehen und hören. Anders bei der retrospektiven Markierung, oder wenn gar keine Markierung erfolgt, wie an zahlreichen anderen Stellen des komplexen Films *Serkalo*, in dem Ver-

gangenheit und Gegenwart, subjektive Erinnerungen und historische Ereignisse ineinander gespiegelt werden: Erinnerungs- und Traumsequenzen verdichten sich mit anderen Erzähl- und Zeitebenen zu einem Zeit-Bild, zu einer «direkten Präsentation der Zeit», wie Deleuze sagen würde.[2] Es geht Tarkowskij um die lebendige und unmittelbare Entfaltung der Zeit in der ästhetischen Wahrnehmung des Films. Film ist für ihn «Bildhauerei aus Zeit».[3] In der Verschränkung verschiedener Zeiten im Film, durch die Gegenwart der Vergangenheit in der Erinnerung, vollzieht der Film geistige Erfahrungen des Menschen nach. Tarkowskij sagt:

> *«Es heißt, die Zeit sei unwiederbringlich. Das ist insofern richtig, als man, wie man sagt, das Vergangene nicht zurückholen kann. Doch was bedeutet eigentlich ‹das Vergangene›, wenn für jedermann im Vergangenen die unvergängliche Realität des Gegenwärtigen, eines jeden vorübergehenden Moments beschlossen liegt? In einem bestimmten Sinne ist das Vergangene weit realer, zumindest aber stabiler und dauerhafter als das Gegenwärtige. Gegenwärtiges gleitet vorüber und verschwindet, zerrinnt wie Sand unter unseren Fingern. Sein materielles Gewicht erhält es erst in der Erinnerung. […] Im Unterschied hierzu möchte ich auf die Umkehrbarkeit der Zeit in ihrer ethischen Bedeutung aufmerksam machen. Für den Menschen kann die Zeit nämlich nicht einfach spurlos verschwinden, weil sie für ihn lediglich eine subjektiv geistige Kategorie ist. Die von uns durchlebte Zeit setzt sich in unseren Seelen als eine in der Zeit gemachte Erfahrung fest.»*[4]

In der beschriebenen Sequenz aus *Serkalo* dehnt und verdichtet sich die Wahrnehmung der Zeit traumähnlich: Im Traum sieht sich der Held des Films als Junge, er erinnert sich an Mutter und Vater, die Person der Mutter erscheint durch den Schwenk, in dem ein unmöglicher Raum konstruiert wird, mehrfach, schließlich in einem Zeitsprung als alte Frau. Ein Zeitsprung wird auch durch den Blick des Jungen in das angrenzende Zimmer motiviert: Das Zimmer ist plötzlich ein anderes – im eigentlichen Sinne handelt es sich hier um einen falschen Anschluss, ebenso wie bei der Einstellung auf die Zimmerecke, in der die Gestalt der Mutter plötzlich nicht mehr anwesend ist. Dann die leichten zeitlupenartigen Effekte im Ablauf der Zeit, schließlich der Sprung in die Jetztzeit als ein Erwachen (markiert durch Telefonklingeln): All dies sind Facetten des ‹Zeit-Kristalls› *Serkalo*. In diesen Zeit-Bildern stehen alle Ebenen gleichberechtigt nebeneinander oder gehen ineinander über: Wahrnehmen, Denken, Erinnern, Imaginieren, Träumen. Ich möchte diese Bilder bei Tarkowskij ‹mentale Bilder› nennen.

Selbstreflexiv sind diese mentalen Bilder, insofern sie als eine Form beschrieben werden können, in der der Film seine eigenen Konstituenten reflektiert.[5] Diese Definition, die sehr weit gefasst ist und der Selbstreflexivität viel Spielraum eröffnet, schließt die Zeitreflexion ein, sind doch Zeit und Raum die wesentlichen Komponenten des Films. Auch der Raum wird bei Tarkowskij in den sichtbaren Transformationen einer Reflexion unterzogen, in den ‹Verfremdungen›, die den Raum vom realen zum imaginären Raum werden lassen, aber auch in den ‹falschen› Anschlüssen. Die Reflexivität, die sich hier artikuliert, ist nicht auf der Ebene des intellektuellen Diskurses angesiedelt, sondern *in* der Wahrnehmung. Tarkowskij geht es um Verlebendigung, er selbst spricht von «Belebung»[6], Wiedererweckung der toten Zeit, d.h. einer Zeit, die dem Zuschauer

üblicherweise in der Filmwahrnehmung nicht bewusst wird, weil er etwa in atemloser Spannung der Aktion folgt.
Das ‹mentale Bild› wird hier etwas anders verstanden werden als bei Deleuze. Für Deleuze ist das mentale Bild nicht ein Bild, dass das Denken von jemandem wiedergebe oder ein reines Denken sei, sondern

> *«es ist ein Bild, das Gegenstände, die eine Eigenexistenz außerhalb des Denkens haben, als Gedankenobjekte behandelt, so wie ja auch die Wahrnehmungsgegenstände durchaus eine Eigenexistenz außerhalb der Wahrnehmung haben. […] Es kann schwieriger sein als andere Bilder, aber das muss nicht so sein. Wohl aber muss es in ein neues Verhältnis zum Denken treten, in ein direktes Verhältnis, das von dem der anderen Bilder ganz und gar verschieden ist.»*[7]

Deleuze weist seine Auffassung vom mentalen Bild anschaulich an den Filmen Alfred Hitchcocks aus. Es manifestiert sich in den Beziehungen, den Relationen zwischen Personen, Handlungen und Ausstattung, die vor allem durch die Bewegungen der Kamera und die Bewegungen der Personen in Relation zur Kamera hergestellt werden. Deleuze nennt das mentale Bild bei Hitchcock entsprechend auch «Relationsbild».[8]

Abweichend von Deleuze soll hier das ‹mentale Bild› nicht nur auf das Denken bezogen werden, sondern auf alle Formen mentaler Repräsentationen wie Erinnern, Imaginieren, Träumen und eben auch Denken. Es gibt in der nun mittlerweile sämtliche Fachdisziplinen erfassenden Bild-Debatte durchaus einen Dissens darüber, ob mentale Repräsentationen selbst als Bilder verstanden werden dürfen.[9] Unzweifelhaft aber besteht eine besondere Form der Ähnlichkeit von Erinnerung, Traum und Imagination mit den Bildwelten des Films (und anderer Medien), setzen sich etwa Bilder an die Stelle von Erinnerungen oder lösen Erinnerungen aus. Wenn Deleuze sagt, es gehe bei mentalen Bildern im Film nicht darum, das Denken (oder entsprechend den Traum, die Erinnerung) von jemandem wiederzugeben, sondern um ein direktes Verhältnis des Bildes zum Denken, trifft dies die mentalen Bilder bei Tarkowskij sehr genau, denn auch wenn dieser Film zutiefst subjektiv ist und es hier jemanden gibt, der träumt oder sich erinnert, bleiben diese Bilder durch die zunächst unterbleibende Zuordnung und durch die Ungreifbarkeit der Person des Träumers in einer Zone der «unpersönlichen Enunziation»[10], es ist eher ein unpersönliches Film-Bewusstsein oder ein Kamera-Bewusstsein, das sich artikuliert (deutlicher noch im nächsten Beispiel, einer Sequenz aus *Stalker*).

II

Die Aspekte der Reflexion der Zeit und des mentalen Bildes sollen im Folgenden anhand einer Sequenz aus Tarkowskijs *Stalker* (1978/79) noch einmal aufgegriffen werden. Der Stalker, der einen Wissenschaftler und einen Schriftsteller durch die sogenannte «Zone» führt, hin zu einem geheimnisvollen Zimmer, in dem Wünsche erfüllt werden sollen, macht unterwegs halt. Die Zone erweist sich als feindlich, sie gehen im Kreis, an ein Weitergehen ist vorerst nicht zu denken. Der Stalker legt sich mit seinen Begleitern auf die Erde, sie beginnen eine Unterhaltung. Während sie auf dem Boden liegen und reden, ist der Stalker in abwechselnden, parallel geführten Einstel-

lungen zu sehen: einmal in Farbe, mit seinen Begleitern, und einmal schwarzweiß, allein, halb im Wasser liegend, ein schwarzer Hund (in der Melancholietradition der Begleiter des melancholischen Gelehrten) gesellt sich zu ihm.

Es ist also neben der Ebene der kontinuierlich fortgeführten filmischen Erzählung in den Schwarzweiß-Einstellungen eine zweite Ebene vorhanden, außerhalb der filmischen erzählten Zeit, die sich als mentale Ebene beschreiben lässt – wie überhaupt die rätselhafte Zone als mentaler Raum verstehbar ist, sagt doch der Stalker von ihr, sie sei immer das, was der Mensch in ihr zu sehen meine, und sie verändert sich je nach dem mentalen Zustand dessen, der sie betritt. Während nun der Stalker im Wasser liegt (womit die Symbolbedeutung des Wassers als Synonym für den Geist aufgerufen wird, die ihrerseits eine lange Tradition aufweist) folgt eine lange, kontemplative Kamerafahrt, ausgehend vom Gesicht des Stalker über die Wasserfläche, wobei sich die Kamera exakt parallel zur Wasseroberfläche befindet; es stellt sich im Bild eine Bewegung von oben nach unten ein, die Kamera bewegt sich entgegen der Strömung des Wassers. Das Wasser fließt über einen Fliesenboden, auf dem zwischen organischen Sedimenten verschiedene Gegenstände liegen: ein Glas mit lebenden Goldfischen (!), Spritzen, Geldstücke, Kalenderblätter, Maschinenteile, eine Waffe, Bildreproduktionen... Die Zeugen verschiedener Aspekte menschlicher Zivilisation und der Naturgeschichte liegen nun wie Sedimente der Geschichte im Wasser, wobei die Bewegung im Bild von oben nach unten den Charakter der ‹Sedimentierung› verstärkt. Die im Wasser versunkenen Gegenstände teilen mit Fundstücken einer archäologischen Ausgrabung eine wichtige Eigenschaft: Es sind disparate, verstreute Fundstücke aus verschiedenen Zusammenhängen und Zeiten, die sich plötzlich in einem räumlichen Kontinuum wiederfinden (und der imaginäre Charakter dieses Raums wird nirgendwo so deutlich wie in einem Detail, den in einem Glas schwimmenden Fischen).

Während die Kamera langsam über das Wasser gleitet, spricht eine weibliche Off-Stimme folgenden Text:

> *«Da geschah ein großes Erdbeben, und die Sonne wurde finster [...], und der Mond war wie von Blut, und die Sterne des Himmels fielen auf die Erde [...] und der Himmel verschwand, zu einer Rolle gewunden, und Berge und Inseln gerieten in Bewegung, und die weltlichen Herrscher und die Würdenträger [...], die Knechte und jeder freie Mann verbar-*

gen sich in den Höhlen und Felsspalten, und sie sprachen zu den Bergen und den Steinen: Fallt auf uns und verbergt uns vor dem Antlitz dessen, der auf dem Thron sitzt und vor dem Zorn des Lamms, denn der große Tag seines Zorns ist gekommen. Wer kann da bestehen?»

Es handelt sich, unschwer zu erkennen, um eine Textpassage aus dem sechsten Kapitel der Offenbarung des Johannes, der Apokalypse. Die Apokalypse spricht vom Ende der Zeit, vom Ende der Geschichte. Die Sequenz ist zutiefst melancholisch, zum einen in ihrem Bildprogramm, zum anderen in der ästhetischen Reflexion des melancholischen Blicks auf die Zeit und auf die Geschichte.[11] Die «Welt, die unterm Blick des Melancholischen sich auftut», so hat es Walter Benjamin beschrieben, ist eine Welt der Trauer.[12] Benjamin schreibt dieser ästhetischen Wahrnehmung im Modus des Melancholischen jedoch ein rettendes Moment zu: «Die Melancholie verrät die Welt um des Wissens willen. Aber ihre ausdauernde Versunkenheit nimmt die toten Dinge in ihre Kontemplation auf, um sie zu retten.»[13]

Die Kamerafahrt, die von einer Großaufnahme des Stalker ihren Ausgang genommen hatte, endet auch wieder bei ihm, bei seiner Hand, halb ins Wasser getaucht. Was wie eine lineare Kamerabewegung ausgesehen hatte, gibt sich nun als Kreisbewegung zu erkennen; die Kamera hat in der Bewegung einen unmöglichen Raum konstruiert (wie schon in *Serkalo*), hat einen mentalen Raum durchmessen, einen Raum der kontemplativen Reflexion der Zeit und der Geschichte.

Es ist bekannt, dass Tarkowskij sich immer wieder gegen symbolische Deutungsversuche seiner Filme gewehrt hat. In seinem Buch *Die versiegelte Zeit* hält er fest, dass es in *Serkalo* keine verborgene oder chiffrierte Absicht gebe[14], und zum *Stalker* bemerkt er: «Häufig wurde ich nun gefragt, was denn die ‹Zone› nun eigentlich symbolisiere, woran sich auch gleich die unsinnigsten Vermutungen anschlossen. [...] In keinem meiner Filme wird etwas symbolisiert. Die ‹Zone› ist einfach die ‹Zone›.»[15] Allerdings hält Tarkowskij sich selbst nicht an sein ‹Deutungsverbot›, wenn er gleich darauf fortfährt: «Sie [die Zone] ist das Leben, durch das der Mensch hindurch muss, wobei er entweder zugrunde geht oder durchhält.»[16] Auch verschiedene andere Motive seiner Filme werden einer Deutung unterzogen, so werden ihm die Ruinen in *Nostalghia* (1982/83) zu «Grabdenkmäler[n] der Vergeblichkeit menschlicher Ambitionen».[17] Nun ist zu bedenken, dass *Die versiegelte Zeit* keine konsistente Theorie oder Poetologie des Films darstellt, sondern ein lockeres Gefüge von Reflexionen zur Position des Künstlers, Überlegungen zu den eigenen Filmen, Gedanken zur Zeit etc. Überdies drückt sich in den Äußerungen Tarkowskijs ein Widerwille gegen wildwuchernde Deutungen und Spekulationen seitens der Zuschauer aus (vgl. oben «die unsinnigsten Vermutungen»). Dennoch ist festzuhalten, dass die Abneigung Tarkowskijs gegen eine Auffassung seiner Filme als ‹Symbolfrachter› eine ernst zu nehmende Ursache hat: Für

ihn lag das Wesen des Films vor allem in der «faktischen Konkretheit», in der besonderen Befähigung des Films zur naturalistischen Darstellung, zur Aufzeichnung von «Fakten», «natürlichen Formen».[18] So erscheine auch die Zeit im Film in Form eines Faktums, das filmische Bild sei seinem Wesen nach «die Beobachtung eines in der Zeit angesiedelten Phänomens».[19] Die Betonung des Faktischen oder Naturalistischen mutet angesichts der poetischen Filme Tarkowskijs äußerst merkwürdig an. Sie weist aber auf einen wesentlichen Kern des Filmmediums hin: Den Filmbildern ist eine Referenz auf die außerfilmische Wahrnehmung der Dinge, des Raums und der Zeit mitgegeben. Regen ist Regen, Wasser ist Wasser und Milch ist Milch, auch jenseits möglicher Symbolbedeutungen sind sie in den Filmen Tarkowskijs äußerst sinnlich und plastisch wiederkehrende Äquivalente sinnlicher (außerfilmischer) Welterfahrung. Die Dinge, die Handlungen, Raum- und Zeitstrukturen erfahren im Akt der Deutung die Doppelung, Referenten von Wirklichkeit und Referenten von Bedeutungen zu sein (wie ja auch die Wirklichkeit, in der wir leben, von uns einem ständigen Deutungsprozess unterzogen wird).

Tarkowskij bevorzugt gegenüber dem Symbolbegriff den Begriff der ‹Hieroglyphe›. Dies ist ein Hinweis darauf, dass es ihm im Grunde bei seiner Ablehnung symbolischer Lesarten vor allem darum geht, einfache Zuordnungen von Bildern und Bedeutungen zu verhindern: Die Zone hält ja schließlich auch in ihrer Deutung als «das Leben» ein sehr weites Feld offen. Der Begriff der Hieroglyphe verbindet Rätselhaftigkeit mit konkreter Bildlichkeit, sind Hieroglyphen doch Bilderschriften. Tarkowskij zielt auf eine ästhetische Form von Erkenntnis, zu der die Kunst verhelfen soll, in der die «absolute Wahrheit» zum Ausdruck kommen kann, aber eben nur hieroglyphisch.[20] «Das Bild ermöglicht es, jene Einheit wahrzunehmen, wo alles einander benachbart ist, alles ineinander überfließt», sagt Tarkowskij.[21] Diese Einheit im Bild mag ihm zum Spiegel des Absoluten werden, sie ist aber in jedem Fall in einer mentalen bzw. geistigen Sphäre angesiedelt. Bei den Transformationen der Zeit und des Raums im mentalen Bild handelt es sich um eine Art Referenzverschiebung, nicht im Sinne einer Selbstreferentialität, zu der die Filme neigen, in der sich ein selbstreflexiver Diskurs mit einem tiefen Zweifel am Bild paart, sondern im Sinne einer Verschiebung vom ‹Realen› ins Imaginäre bzw. Mentale, was das Reale oder das ‹Faktische› nicht außer Kraft setzt, bleibt es doch immer Bedingung, ‹Substrat› der Wahrnehmung.

Anmerkungen

1 Zur Entstehungsgeschichte von *Serkalo* vgl. Tarkowskij, Andrej: *Der Spiegel. Novelle, Arbeitstagebücher und Materialien zur Entstehung des Films*. Berlin: Limes 1993. Tarkowskij hat Stätten seiner Kindheit für den Film bis in kleinste Details nachbauen lassen.

2 Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 57 u.ö.

3 Vgl. Tarkowskij, Andrej: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein 1991. Mit «Bildhauerei aus Zeit» ist ein Kapitel darin überschrieben (S. 130ff.).

4 Ebd., S. 61f.

5 Vgl. die Definition von Selbstreflexivität bei Kirchmann, Kay: «Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität», in: Ernst Karpf et al. (Hg.): *Im Spiegelkabinett des Illusionen. Filme über sich selbst* (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 13) Marburg: Schüren 1996, S. 67-86.
6 Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit*, S. 63.
7 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 266.
8 Ebd., S. 274.
9 Vgl. die Diskussion zum Begriff des mentalen Bildes in: Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repräsentationen*. Amsterdam, Atlanta/GA: Rodopi 1995.
10 Begriff der «unpersönlichen Enunziation» nach Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus Publikationen 1997.
11 Zur Melancholie bei Tarkowskij ist bereits einiges gesagt worden, besonders aufschlussreich von Böhme, Hartmut: *Natur und Subjekt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988 (insbesondere S. 334-379).
12 Benjamin, Walter: «Ursprung des deutschen Trauerspiels», in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I,1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 318.
13 Ebd., S. 334.
14 Tarkowskij: *Die versiegelte Zeit*, S. 142.
15 Ebd., S. 203.
16 Ebd.
17 Ebd., S. 209.
18 Vgl. ebd., S. 75 u.ö.
19 Ebd., S. 70.
20 Ebd., S. 45.
21 Ebd.

Burkhard Röwekamp

Ein Zitat ist ein *zitat* ist ein zITAT

Anmerkungen zum Filmzitat

Vorspann

> *«Wenn keine Formentradition mehr bindet, aber jede als (noch erkennbares) Zitat verfügbar bleibt, kommt alles darauf an, wie es zusammengebastelt wird.»*[1]

Die Praxis des Zitierens als Modus filmischer Selbstreflexion hat sich verändert. Spätestens 1994 wurde dies augenscheinlich. Als in diesem Jahr *Pulp Fiction* in die Kinos kam, rieben sich Publikum und Filmkritik – Mal begeistert, Mal entsetzt, aber in der Regel verwundert[2] – die Augen: Der Film hatte in bislang im Mainstream-Kino ungekanntem Ausmaß explizite Gewaltdarstellung mit absurdem Humor auf scheinbar unzulässige, weil dem moralischen Mainstream des *political-correctness*-Konsenses zuwiderlaufenden Weise miteinander verbunden, dabei zugleich das filmische Zitieren in den Niederungen des gewöhnlichen Unterhaltungskinos salonfähig gemacht und ohne Rücksicht auf eine adäquate Historisierung *en passant* Formen des klassischen Erzählkinos vergnüglich dekonstruiert. Die Topoi populärer Genres und Stilrichtungen wie Gangsterfilm, Boxerfilm oder Film noir nahm *Pulp Fiction* als frei verfügbaren filmhistorischen Zeichenvorrat wahr. Und die offenkundige Missachtung aktueller Diskursmoden durch die Verschiebung des Bezugsrahmens von außer- zu innerfilmischen Kontexten diente letztlich auch dazu, eine eigene zu begründen. Das kam an. Das Kino fand hier offenbar im Wortsinn zu sich selbst zurück und ignorierte dabei moralische Anforderungen an selbstreflexives Filmemachen[3], wie es die filmkritische Tradition zu fordern schien. Dabei hatte Tarantino mit dem vorangehenden *Reservoir Dogs* (1992) ja bereits gezeigt, dass auch er anders konnte, indem er die Konventionen des Gangsterfilms dazu verwendete, den Mythos seiner Leitfigur des Gangsters nachhaltig zu beschädigen.

Vorzug und Problem des Verfahrens bestand in der laufenden Doppelcodierung des Filmischen im Zitat. Sie machte die Filme stets auf zweierlei Art lesbar, als traditionell realistische und als selbstreflexive Erzählung zugleich. Im Unterschied zur traditionellen Form selbstreflexiven Erzählens wurde der daraus resultierende Mehrwert nicht einer öffentlich Verantwortung demonstrierenden filmisch formulierten Kritik zugeschlagen, sondern dem folgenlosen Vergnügen an ironischer Dekonstruktion. Das in den 1960er Jahren vor allem von der Nouvelle vague installierte selbstreflexive Programm intellektueller Politisierung und nachgerade ‹Pädagogisierung› des Filmischen schlug um in sein Gegenteil: Die zitatförmige filmische Selbstreflexion wandelte ihr Erscheinungsbild von aufklärerischer medialer Selbstkritik zur freimütig bekennenden

medialen Selbstbefriedigung (wenngleich in beiden Fällen wohl nicht ohne befreiende Wirkung). Im neuen spielerischen Umgang mit den Regularien klassischer Narration wie raumzeitlicher Linearität, Kontinuität und Geschlossenheit wurden keine neuen Geschichten erfunden, sondern die bekannten auf neue Weise erzählt, ohne sie zu desavouieren.

Dass der Fundus filmischer Zeichen längst integraler Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses geworden war und in den eingeschliffenen Diskursen über Filmgenres, -stile, -epochen, über Starkulte und selbstredend mit jedem neuen Film permanent aktualisiert wurde und von hier aus einen Teil der Erfahrungswirklichkeit und Lebenswelt prägte, war keine neue Erkenntnis. Vor allem die unter der Bezeichnung Nouvelle vague firmierende filmische Formentradition mit ihren Symbolfiguren Jean-Luc Godard (*A bout de souffle / Außer Atem*, 1960) und Francois Truffaut (*Tirez sur le pianiste / Schießen Sie auf den Pianisten*, 1964), aber auch Claude Chabrol (*Le boucher / Der Schlachter*, 1970) oder in der Peripherie Jean-Pierre Melville (*Le Samouraï / Der eiskalte Engel*, 1967) hatte bereits seit den frühen 1960er Jahren Verfahren und Funktionsweisen des Mediums filmisch seziert und dabei vor allem die Mechanismen und Regeln des klassischen Erzählens mit den Mitteln des Films und nicht selten mit Hilfe von Zitaten offen gelegt. In der Demaskierung des Gemachtseins alles Filmischen bestand geradezu das erkenntnistheoretische Anliegen bzw. «Credo der Nouvelle Vague: Ein Film ist ein Film; er ist kein Abbild der Wirklichkeit, sondern stellt wie die Sprache ein künstliches System von Zeichen dar, das geprägt ist von Verstehens*konventionen* [Herv. im Orig.; BR] sowie von sozio-historisch geprägten Regeln des Gebrauchs – und dies nicht nur auf Seiten der Produktion, sondern auch auf der der Rezeption.»[4] Gegen den moralisch zementierten bürgerlichen Wertekonservativismus des so genannten Qualitätsfilms stellte die Nouvelle vague neue filmsprachliche Formen. Die zentrale Strategie bestand darin, den ökonomisch aufwändig und technisch perfektionierten immer wiederkehrenden Formen und immergleichen belanglosen Geschichten vor allem der traditionellen französischen Filmproduktion einen Spiegel vorzuhalten. Gegen geradlinige Erzählweisen und psychologisch eindeutige Geschichten, für die ja auch Hollywood synonym stand, stellte die Nouvelle vague scheinbar ziellos vagabundierende Erzählungen, die die Regeln psychologisch eindeutiger Motivation verletzten. Anstelle nahtloser Anschlüsse, unsichtbarer Schnitte und eindeutiger Bildkompositionen setzte sie beispielsweise auf *jump cuts*, die die filmischen Regeln kontinuierlicher Raum- und Zeitdarstellung zerbrachen, oder fragile und improvisiert wirkende Handkamera-Bilder. Statt perfekter Illusionierung wurden Verfahren favorisiert, die Inszenierung und Inszeniertheit selbst bewusst machen. Dazu dienten u.a. auch Stil-, Plot- oder ikonografische Zitate wie etwa des Film noir in *A bout de souffle*, in dem sich der Gelegenheitsgangster Michel Poiccard nichts sehnlicher zu wünschen scheint, als die oberflächlichen Posen seines Lieblingsstars Humphrey Bogart perfekt imitieren zu können und das eigene Leben als Zitat des synthetischen Vorbilds zu gestalten.[5]

Die glatte Oberfläche des Vertrauten wurde spröde und bekam Risse, wenngleich hier eher eine eigentümliche Mischung aus kritischer Verehrung und quasipädagogischer Dekonstruktion, aus Festhalten an Überliefertem und Lust am Experiment vorlag. Die Formenspiele der Nouvelle vague blieben nicht folgenlos. Die Ende der 1960er

Ganove Poiccard auf der Suche nach Vorbildern:

Das Vorbild...

...des Nachbildes.

Jahre von einem Teil der Filmschaffenden in den USA – anfangs vor allem John Cassavetes (*Shadows / Schatten*, 1959), später etwa Arthur Penn (*Bonnie and Clyde / Bonnie und Clyde*, 1968) oder Martin Scorsese (*Mean Streets / Hexenkessel*, 1973) – begierig aufgesogenen neuartigen und widerständigen ‹europäischen› Formen belebten für kurze Zeit nach der Krise des Studiosystems von Hollywood das unabhängige Filmgeschäft – bis sie wiederum formatgerecht verpackt in *blockbustern* mit dem Massenpublikum versöhnt wurden, um alsbald beinahe vollständig zu verschwinden. Vielleicht lässt sich vor dem historischen Hintergrund dieser aufklärerisch-kritischen Praxis des Filmzitats die Aufregung um *Pulp Fiction* besser verstehen.

Exposition

Es besteht also kein Grund anzunehmen, die Filme, für die Quentin Tarantino das Drehbuch geschrieben hat und für die er als Regisseur verantwortlich zeichnete, hätten das Kino erneuert. Allein der Gedanke daran, was alles vergessen werden müsste, damit die Aussage Geltung beanspruchen könnte, würde jede und jeden filmhistorisch Interessierten erschauern lassen. Aber zumindest ein bedeutsamer Aspekt sollte nicht unterschlagen werden: Er betrifft Modus und Methodik des Zitierens und die in der Form des Filmzitats beschlossene Brechung der Vorbilder, die sachliche und zeitliche Unterschiede dazu verwendet, verschiedene filmische Gedächtnisräume zu konstituieren. Die Nouvelle vague *realisierte* – neben anderen Formen reflexiver Brechung – im Filmzitat den Raum der Filmgeschichte als soziale Praxis und Wirklichkeit. In diesem Kontext lässt sich das Filmzitat als Form reflexiver filmischer Bearbeitung einer Krise lesen, in die das in Klischees erstarrte klassische illusionistische Kino geraten war. Und insofern das Filmzitat neben dem eigenen assoziativ stets auch andere Bilder wahrnehmbar werden lässt, indem es sie aus dem unmittelbaren Aktionszusammenhang herauslöst, kristallisiert in ihm das, was Gilles Deleuze als «Zeit-Bild» und Ausweis filmgeschichtlicher Moderne beschrieben hat.[6] Für Jürgen Felix ist dieses «Spiel mit der Anspielung» geradezu «konstitutiv für die Selbstreflexivität des modernen Films, der sich in Auseinandersetzung mit der Filmgeschichte ausbildet»[7]. Indes, die Formen der Auseinandersetzung haben sich gewandelt und damit ihre Semantik: Die jüngsten Auswüchse der schönen neuen Zitatewelt wie etwa in *Kill Bill. Vol.1* (2003) formieren «eine künstliche Hyperwelt, ein[en] virtuelle[n] Raum»[8] – in dieser Weise verwendet, lösen sich die Bezüge zur historisch bedingten Erfahrungsrealität des Filmischen, wie sie die Nouvelle vague zu retten versuchte, auf. Die Realität ist virtuell geworden, ihre historische Wirklichkeit bleibt außen vor.

Complicating action

Für den Moment, so scheint es zumindest weiten Teilen der Filmkritik, hat erneut Quentin Tarantino die Krone des Filmzitats zurückerobert. Zur Erinnerung: Was mit dem kleinen und sehr gemeinen Gangsterfilm *Reservoir Dogs* begann und mit dem heiter-gewaltsamen Zeitgeist-Epos *Pulp Fiction* in geradezu Wellesscher Tradition einen vermeintlichen und frühen Höhepunkt erreicht hatte, schien mit dem abgeklärt-liebenswürdigen *Jackie Brown*

(1997) schließlich ein gereiftes junges Regietalent in ruhigere Regie-Fahrwasser entlassen zu haben, in denen auch einige andere Filmgrößen – ob des guten Rufes besinnlich geworden – still vor sich her trieben. Das filmische Werk des *shooting stars* und ‹Wunderkinds› der 1990er im Regiefach schien bereits früh in die besten Jahre gekommen und sich eines angemessenen Platzes im Schrein der Filmgeschichte sicher sein zu können. Doch jetzt, da dieser Text entsteht, platzt Tarantino-Film Nr. 4 bzw. besser Nr. 3½ herein: *Kill Bill: Vol. I*, der erste von zwei Teilen eines «Meta-Trashfilms»[9]. Vielleicht handelt es sich nur um einen *appetizer* innerhalb eines *blockbuster*-Konzepts mit *independent-appeal*, vielleicht um nicht mehr als eine überdimensionierte Exposition zum doch noch überzeugenden Finale, um nicht mehr, aber auch nicht weniger, als um einen schrillen Auswuchs der dekonstruktiven Zitatekultur des jüngeren Films. Die Renaissance spielerisch-selbstbewussten Geschichtendekonstruierens ist mit *Kill Bill* anscheinend in eine beinahe manieristische Phase eingetreten: Groteske Ausdrucksteigerungen und ekstatische Formen finden sich auf allen Ebenen der Inszenierung, von der übertrieben schematischen Eindimensionalität der Hauptfigur über das unvermittelte Nebeneinander von Realfilm und japanischem Anime-Zeichentrickfilm bis zum Wechsel von Schwarzweiß und Farbe oder dem inzwischen üblichen Amalgam popkultureller Versatzstücke vor allem bei der musikalischen Gestaltung.

Nicht nur die Hauptfigur, auch die Story zitiert *Game of Death* (Bruce Lee – Mein letzter Kampf, 1973/78), in dem ein *martial-arts*-Filmstar seinen Tod vortäuscht, um denen auf die Spur zu kommen, die nach seinem Leben trachten.

Kein Entweder-Oder: Busby-Berkeley-Choreografie in einer *Martial arts*-Operette mit *Saturday Night Fever-feeling* und angrifflustigen Yakuzas.

An der Frage etwa, ob *Kill Bill* ein Zurück oder ein Vorwärts der mit *Pulp Fiction* reformulierten filmischen Zitierkultur bedeute, scheiden sich die Geister. Eine Vielzahl öffentlicher Meinungsproduzenten bei Zeitungen und Zeitschriften schlug sich letztlich – bei aller Kritik – auf die Seite der Enthusiasten. Georg Seeßlen etwa bemerkte, dass wir «[w]üste Genremischungen [...] ja nun wirklich im Kino der letzten Jahre gewöhnt» seien, der Film aber mehr leiste: *Kill Bill* erzähle «eine Geschichte der semiotischen Globalisierung ‹von unten›». In Anbetracht der immer wieder kolportierten Videofilmsozialisation Tarantinos wird diese Feststellung verständlich: Dank Filmen von

so genannten *film buffs*[10] wie Tarantino, haben es jene Genrefilme der Untergrundpopkultur, die den Videoboom der 1980er Jahre ermöglichten, endlich in die Kinos geschafft – wenn auch nur im Zitat. So verstanden scheint *Kill Bill* geradezu ein universelles Kunstvehikel zu sein: eine «wüste, trashige, ironische, poetische, intelligente, geschmacklose, zärtliche Komposition, unterhaltsames Meta-Kino, eine polymorphe Stilübung, Riesenspaß und melancholische Rückschau. Obwohl das eigentlich durchaus genug wäre: Es steckt noch mehr dahinter.» Und zweifellos ist es dieses 'Mehr'-Gefühl, dass sich beim Betrachten von *Kill Bill* einstellt, das sich keineswegs nur einem Mangel verdankt, wie Peter Körte in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* mutmaßte: «*Kill Bill* ist eine Hommage auf mehr Filme, als die meisten Filmkritiker am Ende ihrer Karriere gesehen haben werden.»[11] Und wie immer – so auch in diesem Fall – wurde ein Zuviel dieses ‹Mehr› an Assoziationsangeboten auch negativ empfunden: *Kill Bill* «geht einem irgendwann in seiner pubertären Zitierwut auf die Nerven» notierte Susan Vahabzadeh in der *Süddeutschen Zeitung*.[12] Dass dieses 'Mehr› sich nicht länger in Inhalte rückübersetzen ließe, monierte schließlich Kai Mihm in *epd Film* und schrieb einer überwiegend positiv gestimmten und angesichts der kunstfertigen Formversessenheit des Films Inhalte, Moral und Botschaft vernachlässigenden Kollegenschar polemisierend ins Stammbuch: «Einmal mehr geht narrative Trickserei und postmoderne *film-buff-coolness* als inhaltliche Substanz durch.»[13]

Unterschiedliche selbstreflexive Modi des Filmzitats sind spätestens jetzt offenbar massenwirksam durchdekliniert. Wie sehr die Semantik des Filmzitats von historisch sich wandelnden Verwendungsweisen bestimmt wird, zeigt nicht zuletzt die bereits seit längerem zirkulierende Zuschreibung als beinahe prototypische Form postmoderner Ästhetik, die einen «Eklektizismus als Praxis des historisch beliebigen Zitats»[14] praktiziert – im Unterschied zur historischen Reflexion etwa der modernen Verwendung des Filmzitats in der Nouvelle vague als kritische Auseinandersetzung mit der Filmgeschichte. Offenbar erneut ausgehend von Frankreich und verbunden mit Filmen wie *La Lune dans le caniveau* (*Der Mond in der Gosse*, 1983), *Subway* (1985) oder *Mauvais sang* (*Böses Blut*, 1986) und Filmregisseuren wie Luc Besson, Leos Carax oder Jean-Jaques Beneix[15], spätestens aber seit *Pulp Fiction* und ganz bestimmt mit *Kill Bill* scheint der Widerstand gebrochen, den das einstmals zur kritischen Selbstaufklärung verwendete Filmzitat der eigenen filmgeschichtlichen Tradition entgegensetzte.

Retardierendes Moment

Doch ob modern oder postmodern, ob kritisch oder affirmativ im Gestus, ob mit historischem Bewusstsein oder ahistorisch[16]: Die unterschiedlichen Zuschreibungen geben kaum Auskunft über Funktionsweisen des Filmzitats. Seine Funktionsstellen sind bislang in filmwissenschaftlicher Perspektive noch wenig erforscht, zu selbstevident scheinen offenbar seine Erscheinungsformen. Vor diesem Hintergrund soll abschließend ein Vorschlag unterbreitet werden, der die historische Poetik des Filmzitats mit den unterschiedlichen Modi seiner diskursiven Formierung verbindet. Grob gesagt handelt es sich um den Versuch, das Filmzitat als Form narrativer Verdichtung zu konzipieren, die im bewusst auf die filmhistorische Formentradition bezogenen Verfahren

die eigene Zuschreibungspraxis reflektiert. Eine auf diese Weise semantisch aufgeladene historische Poetik macht das Filmzitat als zeichenverdichtende Struktur innerhalb einer kommunikativen Anordnung beschreibbar, die sich auf der Ebene der Form über sich selbst austauscht. Und wie auch immer verwendet und interpretiert: Der zentrale Modus operandi zitathafter Verdichtung ist Selbstreflexivität. Die (kommunikative) Form ihres In-Erscheinung-Tretens soll hier für den Spielfilm erläutert werden, also an narrativen Prinzipien fiktionaler Formen. Nicht zuletzt hat die Verwendung des Filmzitats vornehmlich in dieser Filmsorte für Irritationen gesorgt.

Unterschlagen werden soll indes nicht, dass das Filmzitat weiter verbreitet ist und in weitaus längerer Tradition steht, als hier dargestellt werden kann, und oftmals etwa in persiflierenden Komödien Verwendung gefunden hat.[17] In Dokumentarfilmen beispielsweise spielt zitiertes Archivmaterial – gleichgültig ob nicht-fiktional oder fiktional – eine wichtige Rolle bei der Herstellung jenes «Mehrwert[s] an referentiellen Bezügen zur außerfilmischen Wirklichkeit»[18], der zum Genreversprechen geworden ist[19], bis hin zum ausschließlich aus Zitaten bestehenden Kompilationsfilm.[20] Die dokumentaristischen «Strategien der Authentifizierung und Referenzversprechen»[21] hat sich andererseits der Spielfilm zu nutze gemacht, um seinerseits die eigenen Formatversprechen zu erfüllen: Zitate aus Dokumentarfilmen durchbrechen in fiktionalen Filmen die Grenzen der Diegese bzw. der durch ästhetische Verfahren – vor allem des *continuity systems* – erzeugten Realitätsillusion. So besehen markieren neben anderen Formen ‹dokumentaristischer Gesten› (wie z.B. grobkörnige Bilder, Schwarzweiß im Farbfilm, Handkamera u.ä.) vor allem Dokumentarfilmzitate in Spielfilmen das Transitorische des Spielfilms – im Unterschied zum Dokumentarfilm allerdings im gegenläufigen Sinn: zur Steigerung des Realitätsversprechens der Fiktion. Nicht zuletzt nehmen Zuschauer im illusionistischen Spielfilm das Genreversprechen des Dokumentarfilms ebenso wahr wie etwa die Formatversprechen anderer Genres. Der Boom von Spielfilmen, die das Spiel mit Genrevorgaben (pop-)kultiviert haben, mag hierfür als Anhaltspunkt dienen.[22]

Von dieser Form der Verwendung authentifizierender Wahrnehmungsbilder ist das jüngste Zitatekino weit entfernt. Es bearbeitet in der Regel nur Bilder vorangegangener Fiktionen. Im Folgenden soll es ausschließlich um die Funktionsstellen solcher Zitate gehen, die eine zweite audiovisuelle, erzählerische und damit semantische Struktur über eine erste – die der Vorbilder – legen.

Im narrativen Film beziehen Filmzitate ihren semantischen Wert aus den Konstruktionsprinzipien des Erzählprozesses, in den sie eingebettet sind. David Bordwell hat in seiner Studie über *Narration in the Fiction Film*[23] als allgemeines erzählerisches Verfahren die Interaktion von Stil und Plot beschrieben, also als Kombination von audiovisuellen Mitteln und Informationseinheiten, die die Fabel konstituiert. Eine doppelte Auswahl also, zu der die Wahl des Zuschauers hinzutritt, die gegebenen audiovisuellen und textuellen Strukturen der Fabula zu verstehen und als (s)eine Geschichte zu deuten. Um ein Zitat wahrnehmen zu können, bedarf es zunächst formaler Markierungen, die über Differenzqualitäten Zitate sichtbar werden lassen. Die einfache Übernahme als Fortschreibung historischer Formen ist dafür freilich ungeeignet, nicht zuletzt basiert beispielsweise jede Genreerzählung auf dem hochgradig konventionalisierten Spiel von Wiederholung und

Western in Fernost: Lagerfeuerleben…

…bewaffnete Ausritte zu ‹fliegendem› Pferd …

…und stoische Cowboy-Helden

Metropolis (Fritz Lang, 1927) (links); *Le cinquième élément* (*Das fünfte Element*, Luc Besson 1997) (rechts oben); *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) (rechts unten)

Differenzierung, ohne dass die Grenzen des Vorgegeben verletzt würden. Erst die formal fassbare Grenzüberschreitung zum normsetzenden Vorbild, die dessen narratives Gefüge sinnfällig verändert und eine signifikante Abweichung von vormaligen Sinnzusammenhängen anzeigt, macht die «Formenenklave»[24] des Filmzitats wahrnehmbar. Entsprechend formuliert sich im Zitat immer auch ein filmhistorisches Bewusstsein. Ob im offenen formalen Bruch oder in der Realisierung von im Vorbild potenziell vorhandenen, aber nicht realisierten narrativen Möglichkeiten: Unter der Bedingung reflexiver Sinnproduktion bedeutet filmisches Zitieren die Umschrift vorausgehender Sinngehalte. So funktioniert etwa das Genrezitat erst durch seine Herauslösung aus Genrezusammenhängen, die auf diese Weise nicht reproduziert, sondern in neue Kontexte eingefügt und auf diese Weise reflexiv gehandhabt und mit neuen Bedeutungen aufgeladen werden: Wenn etwa in *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) Colonel Kilgore als Westerner mit Cowboy-Hut, entblößtem Oberkörper und mit Hubschraubern anstatt Pferden in Wildwest-Manier den vietnamesischen Strand gewaltsam einnimmt, um ihn zum Surfen zu nutzen, werden zentrale filmische Mythen des Genres – die «Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation» und die «permanente Erneuerung und Wiedergeburt Amerikas aus und durch die Gewalt im Kampf von Gut gegen Böse»[25] – radikal in ihr Gegenteil verkehrt: Durch Abwandlung und Bruch mit filmischen Konventionen pervertiert die Erzählung den Sinngehalt der (vor allem auch filmhistorisch geprägten) Western-Mythen durch den Krieg.

Die Reflexion des Mythos auf der Folie des Themas Vietnamkrieg demontiert letztlich die im Westernmythos beschlossene Geschichtsverklärung. Die aus formalen Unterschieden resultierenden Bedeutungsunterschiede markieren das Zitat.

Entscheidend für die Erkennbarkeit von Zitaten ist zunächst die deutlich sichtbare Differenzierung der Form des Nachbildes im Vergleich mit dem Vorbild durch Markierungen. Auf der horizontalen Achse lassen sich solche Markierungen als Funktionsstellen des Filmzitats entsprechend den technischen Fähigkeiten des Mediums vergleichsweise einfach bestimmen: Anspielungen auf der Bildebene etwa gehören zum Standard filmischen Zitierens (Einstellungen, Szenen, Sequenzen, Formen der Montage und *Mise en scène*, Bildkompositionen und -ausschnitte oder Kameraoperationen).

Vergleichbar den bildhaften Verweisen, wenngleich weniger häufig, spielen auch akustische Zitate auf der Tonebene eine Rolle. In Spielbergs *Jaws* (*Der weiße Hai*, 1975) etwa nimmt das dem mörderischen Hai zugeordnete auditive Leitmotiv die akustische Gestaltung der Duschsequenz aus Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) wieder auf, als Ausdruck und Reflexion der damit verbundenen Todes-Semantik. (Und vielleicht muss gar nicht erwähnt werden, dass bereits die *Psycho*-Sequenz ‹unter Wasser› respektive im Dusch-Wasser spielte.) Neben der Ebene des Audiovisuellen spielt der *Plot*, also Auswahl und Arrangement filmischer Informationseinheiten, eine besondere Rolle. In *Pulp Fiction* etwa bezieht sich eine Sequenz, in der ein Gangster auf einer Toilette von einem flüchtenden Boxer erschossen wird, während sein Boss für beide etwas zu Essen besorgt, auf eine analoge Episode aus *Three Days of the Condor* (*Die Drei Tage des Condors*, Sidney Pollack, 1975).

Als weitere Funktionsstelle im narrativen Prozess hat Bordwell die *Zuschaueraktivität* benannt, die die innerfilmische Interaktion von Stil und Plot anhand gelernten Schemawissens zur Geschichte verdichtet. Filmgeschichtlich erfolgreiche Schemata finden sich vor allem in den Genres. Sie stellen einen Großteil des notwendigen Wissens über Konventionen spezifischer Verdichtungen von Inhalt, dramatischer Form

Vor der Tür zum Bad: Kaltblütige Mörder (*Three Days of the Condor*, *Pulp Fiction*)

Hinter der Tür zum Bad: Wehrlose Opfer (*Three Days of the Condor, Pulp Fiction)*.

und Ästhetik zur Verfügung, an dem Zuschauer ihre Erwartungen orientieren. An diesen Konventionen setzt eine weitere Form des Zitats an, das Genrezitat. Dazu gehören Bezugnahmen vor allem auf Genretypologien und -ikonografien (z.B. Gangsterfiguren) sowie genrespezifische Inszenierungsformen (z.B. die Inszenierung der Schlacht im Kriegsfilm, der Faustkampf im Karatefilm usw.).[26] Im Grunde handelt es sich dabei also um ein Zitat, das sich nicht auf die konkreten medialen Darstellungsformen Bild, Ton und Plot, sondern auf die regelhafte Form ihrer Verknüpfung bezieht, wie das oben angeführte Beispiel aus *Apocalypse Now* gezeigt hat.

Reprise

Zur selben Zeit Aha-Erlebnisse: Essensbeschaffung und der Wiederkennungs-Effekt (*Three Days of the Condor, Pulp Fiction, Psycho*).

Obwohl die Einschreibung von Zitatmarkierungen in kognitive Prozesse unmittelbar an das materielle Substrat bzw. das in den Filmbildern Objektivierte gebunden ist, setzt das Erkennen der Markierungen Erfahrung im Umgang mit Filmen voraus: Einen medial geschulten, ikonografisch bewanderten, mit Bildern, Geschichten und Konventionen vertrauten sowie bereitwillig die filmische Aufforderung zur Entschlüsselung mehrdeutiger Arrangements annehmenden, also die eigene Filmsozialisation mitreflektierenden Zuschauer. Damit das Signal verstanden wird, bedarf es auf Seiten des Zuschauers umfangreicher Vorkenntnisse und eines entsprechend imprägnierten Gedächtnisses.

Wenngleich die materielle Basis resp. die Herausbildung einer historischen Poetik des Filmzitats also Voraussetzung für die Wahrnehmbarkeit von Filmzitaten ist, erhält sie ihren kulturellen Stellenwert als selbstreflexive filmische Praxis erst in der pragmatischen Verwendung. Die zu Beginn des Textes skizzierte historische Verwendung des Filmzitats als selbstreflexive Form seit den 1960er Jahren hat dies (wenngleich nur kursorisch) darzustellen versucht. Filmwissenschaftliche Untersuchungen dazu sind indes noch Mangelware. Entscheidend für Verständnis und semantische Tragweite von Filmzitaten ist also ihre vertikale Integration in den narrativen, verstanden als kommunikativen, d.h. Bedeutungen produzierenden Prozess, ausgehend vom Spiel mit Formdifferenzen. Die Umschrift im Zitat bezieht sich also sowohl auf Veränderungen durch das narrative Verfahren als auch auf die dadurch veränderten Bedeutungszuschreibungen. Die Funktionalität des Filmzitats erschließt sich entsprechend über den narrativen Zusammenhang von Stil,

Die Folgen: Grenzenloses Stauen.

Plot, Fabel und Zuschaueraktivität als Funktionsstellen semantischer Verdichtung vor dem Hintergrund historisch sich wandelnder filmischer Praxen.

Abspann

In *Kill Bill* «verhalten sich die einzelnen Elemente wie Schichten, die übereinander gelegt sind, Design, Genre, Musik; Asien, Europa, USA; Spagetti-Western, Martial-Arts-Film, Samurai-Action usw.»[27] Was Seeßlen als «Schichten» beschreibt, bezeichnet nichts anders als das multiple Zitategewebe des Films aus audiovisuellen Texturen, Erzähltechniken und genrespezifischen Verstehenskonventionen. Dergestalt mit möglichen Bedeutungsebenen überfrachtet besteht freilich die Gefahr von Bedeutungsverlust. Oder positiv gewendet: Bedeutungslosigkeit gewinnt an Bedeutung, das andere Ende des Spektrums zitathafter filmischer Selbstreflexivität scheint erreicht: Trash, in ihm haben «[d]ie Bilder, die Worte, die Bewegungen [...] ihre eigenen Geschichten, ihre eigene Seele, ihre eigenen Tragödien.»[28] Doch die in *Kill Bill. Vol.1* praktizierte Stilisierung der bereits stilisierten Vorbilder (u.a. *martial arts*, Italo-Western) läuft permanent Gefahr, nur noch leere Signifikanten zu produzieren. Die intertextuelle Struktur des Filmzitats erscheint nurmehr in der Form von Interferenz und nicht länger in der Form eines gegenläufigen Verhältnisses, durch das historische Formierungsprozesse bewusst gemacht werden könnten.

Kill Bill ist dann nichts weiter als eine popkulturell transzendierte Leistungs*show* filmzitathafter Selbstreflexion.

Anmerkungen

1 Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 484.

2 Symptomatisch dafür scheint die Kontroverse zwischen Dietrich Kuhlbrodt und Sabine Horst (in: Schenk, Irmbert: *Filmkritik*. Marburg: Schüren 1998): Während Kuhlbrodt von der Filmkritik vor dem Hintergrund der Gewaltdarstellung in *Pulp Fiction* in Abwandlung eines Fassbinder-Zitats noch die «Befreiung von köpfischem Sperrmüll» (S. 148) und ein neues «Freisetzungsvermögen der Assoziationen» (S. 151) forderte – und in der spielerischen Lust am Dissens letztlich den Wert des Filmkunstwerks bemaß –, insistierte Horst darauf, den «nur aus Zitaten und Versatzstücken» (S. 152) bestehenden Film nicht aus seiner sozialen Verantwortung hinsichtlich etwa *gender-*, *race-* oder Gewaltdiskursen zu entlassen.

3 Im Folgenden werden filmhistorisch ausdifferenzierte filmische Verfahren als Bezugsrahmen des ‹Selbst› der Reflexion gewählt. Eine andere Möglichkeit zur Ermittlung selbstreflexiver Formenspiele könnte darin bestehen, Film als Kunstform aufzufassen und Selbstbezüglichkeit im Horizont kunsthistorischer Formengeschichte zu untersuchen.

4 Heller, Heinz-B.: «Made in U.S.A. Nouvelle Vague und die Bilder der Bilder aus Amerika». In: *Augen-Blick*, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Nr.12, 1992, S.67-78. Hier: S. 72. Für Heller zielt das selbstaufklärerische Programm der Nouvelle vague freilich weniger auf die Offenlegung einer filmisch ‹manipulierten›, d.h. ideologisch verzeichneten Realität, sondern auf die Konstruktionsregeln der Bilder selbst – und damit auf eine in historischen Verwendungszusammenhängen eingeübte soziale Praxis (vgl. ebd.). Die Nouvelle vague markiert auf

diese Weise also eine Verschiebung des Fokus in der kritischen Auseinandersetzung mit der Filmgeschichte: von der Illusion der Realität zur Realität der Illusion.

5 Hier und im Folgenden wird Vorbild ausschließlich im Sinne eines temporalen Verhältnisses bestimmt und kann sich sowohl auf einzelne Filme, als auch auf filmhistorische Gruppierungen beziehen.

6 S. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.

7 Felix, Jürgen: «Zitat». In: Thomas Koebner (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam 2002, S. 677.

8 Körte, Peter: «Die blutige Geschichte von Q & U». In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, Nr. 41, 12.10.2003, S. 25.

9 Seeßlen, Georg: «Kill Bill - Volume 1. Quentin Tarantino und die Rache der Frauen». In: *epd Film*, Nr. 11, 2003, S. 32.

10 Filmhistorisch korrekter wäre wohl die Bezeichnung *video brats*, die die so genannten *movie brats* der 1970er Jahre wie Spielberg, Lucas et al. abgelöst haben.

11 Körte: «Die blutige Geschichte».

12 Vahabzadeh, Susan: «Es ist uncool, immer cool zu sein». In: *SZ*, 15.10.2003, S. 13.

13 Mihm, Kai: «Tarantino ist wieder da! Na und?» In: *epd Film*, Nr. 11, 2003, S. 18-21, hier S. 19.

14 Felix, Jürgen: «Ironie und Identifikation. Die Postmoderne im Kino». In: Heinz-B. Heller: *Leben aus zweiter Hand? Soziale Phantasie und mediale Erfahrung*. Münster: MAKS Publikationen 1991, S. 50-74, hier S. 56.

15 vgl. Felix ebd. sowie ausführlich zur Debatte um die Postmoderne im Kino: Felix, Jürgen: *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*. Marburg: Schüren 2002.

16 Entsprechend lassen sich verschiedene Zitatqualitäten benennen: Bestätigung (z.B. Hommage, Reminiszenz), (Er-)Läuterung (z.B. Dekonstruktion) oder Ausgangspunkt der Widerlegung des durch das Zitat Repräsentierten (z.B. Kritik, Polemik).

17 So z.B. in der Komödie *A Night in Casablanca* (*Eine Nacht in Casablanca*, 1946) der Marx-Brothers, die den zum Kultfilm avancierten und mehrfachen Oscar-Preisträger *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) konterkariert.

18 Heller, Heinz-B.: «Dokumentarfilm als transitorisches Genre». In: Ursula von Keitz, Kay Hofmann (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks.* Fiction Film *und* Non Fiction Film *zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1985-1945*. Marburg: Schüren 2001. S. 15-26, hier S. 18.

19 Vgl. ebd.

20 Kompilationsfilme wie *The Atomic Cafe* (Jayne Loader/Kevin und Pierce Rafferty, 1982) zitieren über die gesamte Filmlänge archiviertes Bildmaterial (z.B. Wochenschaubilder, Interviews, Fotografien, Schriftstücke usw.), dessen ursprünglicher Bedeutungszusammenhang im Neuarrangement umgewertet wird, vorzugsweise in den Spielarten Nostalgisierung, Ironisierung, Kritik oder Subversion. In *Nuit et brouillard* (*Nacht und Nebel*, Alain Resnais, 1955) oder *Der gewöhnliche Faschismus* (Mikhail Romm, 1965) etwa gerät die Form der konfrontierenden Montage von Zitaten aus Archivmaterial zur komplexen Geschichtsreflexion.

21 Heller: «Dokumentarfilm als transitorisches Genre», S. 21.

22 In kaum geringerem Maße als für den Dokumentarfilm gilt auch für den fiktionalen Film, dass seine Geschichte als Geschichte der Entwicklung von Referenzversprechen gelesen werden muss: Entbunden von der Aufgabe, *die* Wirklichkeit abbilden zu müssen, versprechen fiktionale Filme die Konstruktion einer Realität – die u.U. durchaus dokumentaristischer Beglaubigung bedarf, um glaubwürdiger *zu wirken*. Dokumentarische Bilder in Spielfilmen müssen ih-

ren authentifizierenden Charakter gar nicht verheimlichen, im Gegenteil: Gerade der durch die wahrnehmbare Disjunktion ästhetischer Strategien innerhalb der Fiktion sinnlich wahrnehmbar werdende Authentizitätsanspruch der Dokumentarfilmzitate sorgt für die Verstärkung des Realitätseffekts. Dokumentarfilmzitate eröffnen der Fiktion nicht zugängliche Erfahrungsmodi des Wirklichen, also der außerfilmischen Realität.

23 Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985.

24 Böhn, Andreas: *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001, S. 22.

25 Kiefer, Bernd und Norbert Grob (Hg.): *Western* (unter Mitarbeit von Marcus Stiglegger). Reihe *Filmgenres*, hg. von Thomas Koebner, Stuttgart: Reclam 2003, S. 15.

26 Multiple Formen sind nicht nur denkbar, sondern filmische Praxis: So ist *Kill Bill* für Seeßlen eine «Comicstrip-, Italo-Western-, Martial-Arts-, Blaxploitation-, Samurai/heroic-bloodshed-, Gangsterfilm-, Rock-n-Roll/Pop/HipHop-, Anime-, Nouvelle-Vague-, Sixties-TV-Serien-Rachegeschichte». Seeßlen, Georg: «Die Braut haut ins Auge». In: *taz*, 16.10.2003, S. 15.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 16.

Florian Mundhenke

Evolution und Verfall – Film als organisches Gesamtkunstwerk bei Peter Greenaway

1. Der Zufall als Strukturkomponente

Das Schaffen Peter Greenaways ist einerseits geprägt von einer Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten, die den Menschen an das irdische Leben binden (Geburt/Tod, Essen, Sexualität), oft in Interaktion und drastischer Darstellung, und andererseits den Dingen, die als geistige Errungenschaften das Leben der Menschen überdauern (bildende Kunst, Literatur, Theater). Die Verbindungen werden über Intertextualität, neueste Digitaltechniken und subversive Erzählstrukturen erreicht. In der drastischen Koppelung von extremem Formalismus und physischem Realismus wird dem Zuschauer ein höchst komplexes Netz verschiedenster Tendenzen offenbart. Dabei ist sich Greenaway der Künstlichkeit seiner Konstrukte immer zutiefst bewusst. Er nutzt dies aber, um Absurditäten und widerstreitende Logiken des menschlichen Daseins deutlich zu machen. Durch die Widersprüche zwischen den grundlegenden menschlichen Bedürfnisse und seinem geistigen Überbau, sei er schöngeistig-künstlerischer oder mathematisch-strukturaler Natur, erreicht Greenaway mithilfe der Stilmittel Zitat, Ironie und Selbstverweis eine hohe Vertextung, die die Wirkgesetze künstlerischen Schaffens bloßzulegen vermag. Der Zufall hat auf den ersten Blick keinen Platz im durchkalkulierten Gesamtsystem Peter Greenaway, doch bei näherer Betrachtung scheinen Kontingenz, Auswahl und intertextuelle Techniken zumindest auf die mathematischen Anwendungen der Aleatorik zu verweisen.

Wirft man einen Blick auf *The Falls* (1981), Greenaways ersten längeren Film, so findet man hier eine ironische Collage, gestaltet mit formaler Kühnheit, dargebracht im Stil einer Pseudodokumentation. Der Film dreht sich um Menschen, die bei dem sogenannten und nicht weiter spezifizierten ‹Violent Unknown Event› umgekommen sind und zwar um die zufällig herausgegriffen 92 Personen, deren Nachname mit ‹Fall› anfängt. In kurzen Illustrationen von wenigen Minuten beschreibt Greenaway die jeweiligen Personen und vermag es, trotz der auferlegten Struktur und Kürze, die Einzelfiguren glaubhaft zu porträtieren. Wiederkehrend wird auf Dinge rekurriert, die in vorangegangen Biografien schon am Rande eine Rolle gespielt haben. Der Reiz des Films liegt in den ständigen Wiederholungen, hier schon fast ritualisiert durch die eingeblendeten Bildtafeln, und in dem zunehmend dichter werdenden Verweisnetz von zufälligen Begegnungen und Querverbindungen, die sich im Verlaufe des Films zwischen den Figuren ergeben. Greenaway gelingt es durch die Fülle der Gestalten, ein einmaliges Experiment durchzuführen, das nicht nur deterministische Vorstellungen hinterfragt, sondern auch grundlegende Aussagen über die Vernetzung von Menschen, ihre Verhaltensweisen und Kontakte macht und damit über die Wirkprinzipien des Zufalls in einem beliebig gewählten Ausschnitt von menschlichen Lebensbereichen reflektiert.

Man kann den Film auch als Beweis dafür lesen, dass sich reine, essentielle Zufälligkeit beim Durchschauen komplexerer menschlicher Aktionsnetze zumindest ansatzweise auflöst. Der Zuschauer kann durch die Einsicht in die Leben von mehr als 90 Menschen Verbindungen herstellen, die den Figuren selbst nie möglich gewesen wären. Die Betrachtung von oben im Sinne eines alles sehenden Blicks über eine große Anzahl von Personen, wie Robert Altman sie oft inszeniert hat, wird bei Greenaway stark an die Zufallskomponente geknüpft. Er inszeniert eine Übersicht über Personen in derselben Realität, die aber aufgrund ihrer Anzahl ein ungewöhnlich breites Spektrum ausmachen. Dieses erlaubt einen Einblick in zwischenmenschliche Zufallstrukturen (Begegnungen und Verbindungen), die bei weniger Figuren nicht so augenscheinlich würden.

Der Zufall spielt also bei Peter Greenaway eine Rolle im Sinne eines Bewusstmachens von Ähnlichkeiten, Parallelitäten innerhalb der komplexen Strukturen, die seine Filme bestimmen. Der Zufall taucht hier nicht als unkontrollierbarer Indeterminismus auf, sondern als Bestandteil eines Verweisnetzes, eher als Analogie und Wiederholung, denn als Plötzlichkeit und Unbestimmbarkeit. Eine ganz andere Auseinandersetzung mit dem Thema Zufälligkeit bietet Greenaways *A Zed and Two Noughts* (*Ein Z und zwei Nullen*, 1985), der sich unter anderem mit der Darwinschen Theorie der Evolution auseinandersetzt. Diese und vor allem ihre Erweiterung zur transspezifischen Evolutionstheorie besagt, dass Mutationen am Erbgut, hervorgerufen durch fehlerhaft kopierte Aminosäuren, zufällig stattfinden, also jegliche evolutionäre Weiterentwicklung experimentell verläuft. Ist die Mutation sinnvoll und führt zu einer Weiterentwicklung, so wird das Merkmal beibehalten, erscheint es als Rückschritt und führt zu ungünstigeren Lebensbedingungen, wird es wieder ‹wegselektioniert›. Der Mutations-Selektionsmechanismus ist also von einer erprobenden Zufälligkeit möglicher Mutationen im Erbgut abhängig. Die biologische Konvergenz und die sich nach Diversifizierung und Verbesserung richtende Evolution führen nun dazu, dass bestimmte Merkmale für immer fixiert werden. Es soll also im Folgenden gezeigt werden, wie sich Greenaway den Ideen und Problemen der Evolutionstheorie mit seinem Film gestellt hat und versucht, sie künstlerisch zu transzendieren. Dabei soll auch seine Rolle als kreativer Ordner und Beherrscher über das strukturelle Gefüge seines intertextuellen filmischen Organismus reflektiert werden, der nicht zuletzt auch interfilmische Referenzen aufweist. Abschließend soll auch auf die Rolle des Zuschauers bei der Rezeption dieses Metatextes eingegangen werden.

Der Inhalt des Films sei hier noch kurz in Erinnerung gerufen: Bei einem Autounfall, der von einem Schwan verursacht wurde, sterben die Frauen der Zwillinge Oliver und

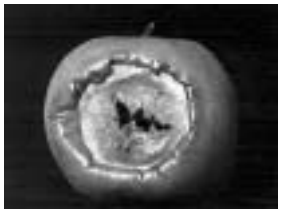
Oswald Deuce, die als Zoologen in einem Tierpark arbeiten. Nur die Fahrerin des Wagens, Alba Bewick, überlebt. Jeder der Zwillinge versucht auf seine Weise den Tod der Ehefrau zu verarbeiten. Auch scheinen die Umstände des Unfalls so rätselhaft, dass sie nicht als reiner Zufall abgetan werden können. Oswald und Oliver suchen nun Trost in der Auseinandersetzung mit Alba sowie in Zerfallsstudien und Dokumentarfilmen über die Darwinsche Evolutionstheorie.

2. Der ‹poststrukturalistische Darwin›

2.1 Evolution und Zerfall

Strukturmuster bilden auch in diesem Greenaway-Film ein grobes Raster, welches eher die Funktion einer narrativen Struktur übernimmt als die eigentliche Handlung. In dem Film setzt Greenaway bei dem Strukturmuster der Darwinschen Evolutionstheorie an. Die Evolutionstheorie mit ihrer Dichotomie von Zufall und Notwendigkeit liefert ein anschauliches Beispiel für Zufallsstrukturen in der Natur. Der Zufall spielt nicht nur eine Rolle bei der Verteilung der Mutationen, auch die Entwicklung von Einzellern über Reptilien, Vögeln bis hin zu den Primaten war von Zufällen bestimmt und ist nicht die einzig mögliche Weise einer besseren Anpassung und Ausnutzung des Lebensraumes.

In Greenaways Film sind die Protagonisten Zoologen und beide versuchen nach dem Unfalltod ihrer Frauen mithilfe der Evolutionstheorie, die für sie eine der wichtigsten Grundtheoreme ihrer Forschung ist, diese Begebenheit zu erklären. Die Brüder sehen sich eine Reihe mit Evolutionsfilmen an, die David Attenborough in den 1970er Jahren realisierte, und die die Schritte der Entwicklung bis hin zum Menschen in acht Etappen einteilen. Diese Filme unterbrechen in ihren einzelnen Abschnitten den Verlauf der Handlung immer wieder, wenn sie von den Brüdern angesehen werden. Dies wird konterkariert durch eine Art ‹Zerfallsevolution› oder besser Dissolution, die von Oswald und später von beiden Brüdern durchgeführt und fotografisch festgehalten wird. Sie machen mit einer Zeitrafferkamera Verwesungsstudien mit toten Objekten. Diese Kamera macht alle paar Sekunden eine Aufnahme, so dass man die Degeneration organischer Materie über einen längeren Zeitraum beobachten kann. Die Filme sind auch nach der angenommenen evolutionären Entwicklung geordnet: Die Experimente beginnen mit der Darstellung der Auflösung eines Apfels und zeigen verschiedene Kreaturen während ihres Zerfalls, bis am Ende der Mensch als Endpunkt der Evolution sich für den abschließenden Versuch zur Verfügung stellen muss. Dieser Kreislauf, der einerseits theoretische Biologie als Überbau verwendet und andererseits den direkten, unaufhaltsamen Verfall veranschaulicht, bildet ein Kernstück der Katharsis der Brüder, des Versuchs, den Tod ihrer Frauen zu überwinden. Durch das Durchschauen des menschlichen Entwicklungsbogens von Evolution/Entstehung einerseits und Zerfall andererseits, soll das Einzelschicksal erträglich gemacht werden. Dieser Kreislauf von Geburt, Leben und Tod und die einhergehende Grausamkeit der Natur wird hier auf der Ebene dieser Film-im-Film-Inserts exemplifiziert. Andererseits spielt diese Kreisbahn auch eine Rolle auf der realen Interaktionsebene der Figuren, in dem Tod (die Frauen,



Alba, Venus) und Geburt (die Zwillinge durch Alba) auch hier in ihrer Gegensätzlichkeit einerseits und Bedingung andererseits alternierend auftreten.

Die Brüder verbinden nun ihre eigene, persönliche Geschichte mit diesem abstrakten Theoriegebäude, welches die gesamte Menschheit betrifft. Durch diese Konfrontation der Evolutionstheorie mit dem persönlichen Schicksal wird keine neue Bedeutung konstituiert, sondern die Gesamtaussage der Theorie ad absurdum geführt. In dem Gespräch zwischen Oliver und dem Zoodirektor Fallast kulminiert diese Aussage:

Fallast: Was sehen sie sich an?
Oliver: Den Ursprung des Lebens, es wirkt befreiend.
Fallast: Was?
Oliver: Zu sehen, wie das Leben entsteht.
Fallast: Tatsächlich?
Oliver: Ja, wenn man weiß, wie es endet.
Fallast: Und wie endet es?
Oliver: Mit einem Schwan...
Fallast: Ja.
Oliver: ...in einem weißen Ford Mercury mit dem Kennzeichen NID 26 B/W, am Steuer eine Frau namens Alba Bewick mit feuerroten Haaren und weißen Federn geschmückt.
Fallast: Dann wird ihnen dieser Film ein ungenaues Bild liefern.
Oliver: Zerstören sie es mir doch nicht, Fallast. Ich werde mich schrittweise nähern, es braucht Zeit. Ich habe etwas falsch verstanden und jetzt bin ich auf der Suche nach Spuren.
Fallast: Was für Spuren?
Oliver: Ich muss die richtigen Spuren von den falschen trennen.

Es geht Oliver darum, die Spuren im Zufalls-Notwendigkeits-Gefüge der Darwinschen Theorie zu finden, die die Zerstörung seines persönlichen Glücks, den Tod seiner Frau erklären können. Er nimmt an, dass dieses scheinbar stabile, logisch abgeschlossene System auch Aussagen über sein eigenes, ihn unmittelbar umgebendes Leben machen muss. Diese rationale Herangehensweise wird sich im Laufe des Films immer mehr verschieben zu einer Suche nach Spuren in den direkten Umständen und Begleiterscheinungen des Unfalls.

Die Evolution dient dem Film noch zu einem anderen Zweck. Sie stellt einen Erzählfluss her, den die Geschichte in ihren statischen Bildern mit ihren in sich isolierten Fi-

guren nicht hervorzubringen vermag. Van Hoyten, der Eulenwärter des Zoos, sagt bei dem Anblick einer der Filme:

Wärter: Sehen sie sich das mal an. Vielleicht sucht er eine Erklärung für den Tod seiner Frau.
Van Hoyten: Die wird er hier nicht finden. Darwin war ein guter Geschichtenerzähler.

Darwins Evolutionstheorie ist im aristotelischen Sinne eine gute Geschichte. Sie funktioniert wie eine Erzählung mit logisch konsequenter Entwicklung. Sie ist abgeschlossen und unangreifbar und genau deshalb kann es sie im Leben so nicht geben. Greenaway veranschaulicht dies mithilfe des grotesken Verlaufs seiner Handlung, die von Zufällen begleitet wird. Das reale Leben würde einen solchen «straightforward account»[1], wie es im Originaldialog heißt, gar nicht zulassen. Die Evolution bleibt Theorie, sogar Fiktion, eine spannende Geschichte, die einleuchtend und gemeinverständlich wirkt, aber gerade deshalb so nicht passiert sein kann. Zuletzt wird diese Darstellung untermauert, veranschaulicht durch das wichtigste von einigen rekurrierenden Leitmotiven, durch das Zebra. Dieses Tier stellt eine Ausnahme in der Logik der Theorie dar. Attenborough spricht im Kommentar des Films:

> *«Sowohl der Tiger, als auch das Zebra tragen ihre eigenen Gefängnisgitter. Die Streifen des Tigers dienen zweifellos der Tarnung, wobei man beim Zebra heute nicht mehr annimmt, dass die Streifen eine schützende Funktion haben.»*

Das Zebra mit der auffälligen, aber nicht logisch erklärbaren Fellfärbung straft die Evolutionstheorie und ihre konsequent-deterministische Argumentation Lügen. Wenn die schwarz-weißen Streifen keine weitere Bedeutung haben, hätte dieses Tier, laut Darwin, längst aussterben müssen. Greenaway zeigt, wie sich die Natur dem menschlichen Willen zu Struktur und Determination widersetzt. Die Evolutionstheorie ist «dreary fiction»[2], da es die oft widersinnigen und ungewöhnlich ablaufenden Prozesse in der Natur, die am Rande stattfinden, einfach ausblendet. Nicht nur das Zebra ist Sinnbild der Kritik an der Mangelhaftigkeit dieser biologischen Theorie, auch andere Tiere, die Greenaway exponiert vorführt, wie Engelsfisch oder Dalmatiner, die besondere Merkmale und Zeichnungen haben, verschließen sich einer Zweckgerichtetheit. Sie affirmieren die zufällige Entwicklung bestimmter Eigenschaften, welche deutlich machen, dass es keinen reinen Determinismus in der Natur gibt. Das Zebra taucht als Symbol für Zufälligkeit und Unerklärbarkeit bestimmter natürlicher Prozesse immer wieder auf. Greenaways Ziel ist hierbei, so auch Christiane Barchfeld, eine Kritik an der Willkürlichkeit wissenschaftlicher Theorien zu üben: «Die Linearität einer solchen Erzählung wird entlarvt als retrospektiv aufgesetztes System einer willkürlichen Strukturierung von Fakten».[3] Es handelt sich also um ein Erklärungsmuster, ein menschliches Konstrukt, das sich der Vereinfachung und Vergröberung bedient, um den Mechanismus seiner inneren Logik aufrecht zu erhalten. Es wird so gezeigt, dass es in der Natur nicht nur einen zweckgerichteten Zufall gibt, der lediglich der Verbesserung von existierenden Lebewesen dient. Der Zufall auf der Ebene der Erbgutmutationen hat auch durchaus eine zweckentbundene, willkürliche Komponente, die sich

im breiten Spektrum der verschiedenen Tierarten ausdrückt, deren vielfältige Merkmale längst nicht nur zur Erfüllung bestimmter Funktionen (Tarnung, Ausnutzung von Ressourcen) dienen. In der Konfrontation der Evolutionstheorie mit der Realität (dem Unfall) wird der Zufall in der Natur also wieder sichtbar gemacht. Die offene Kontingenz menschlichen Lebens lässt sich eben nicht in den Rahmen einer kausalistischen Strategie zwängen.

2.2 Zufall, Kontingenz und strukturelles Gefüge

Dem naturwissenschaftlichen Geist, für jeden natürlichen Vorgang eine Erklärung finden zu wollen, entspricht auch das weitere Vorgehen der Brüder. Im Verlauf des Films wenden sie sich langsam ab von der Evolutionstheorie als Grundlage für Erklärungsmuster, die eine Sinndeutung des Unfalls bieten könnten. Der eigentliche Zufall des Films, der im Mittelpunkt als Auslöser der Handlungsentwicklung steht, ist der Unfall, bei dem ein zufällig über den Weg laufender Schwan einen tödlichen Unfall verursacht, welcher beiden Frauen der Zwillinge das Leben kostet. Doch dieser Unfall, der hier als negatives Zufallsereignis postuliert wird, wird von vielen kleinen ‹Sub-Zufällen› begleitet: Der Unfall ereignet sich auf dem Swann's Way[4] mit einem ‹trächtigen› Schwan. Alba trägt Schwanenfedern, auch sie ist schwanger. Sie fährt einen Ford Mercury und hatte zuvor mit Quecksilber (= Mercury) abgetrieben. Diese Auffächerung von kleinen und kleinsten Zufallsstrukturen, die sich fraktal auf die Details verteilen, lässt die Brüder aufmerksam werden und doch einen tieferen Sinnzusammenhang, einen Determinismus, vermuten. Eine solche Häufung von Zufällen bleibt dem empirisch geschulten Auge der Biologen nicht verborgen und lässt ihren analytischen Verstand nun daran arbeiten.

Oliver: Mir ist gerade was eingefallen: Als der Unfall passiert ist, aus welcher Richtung kam der Wind? Hatten wir zu dem Zeitpunkt Nordwind oder Südwind?
Alba: Je ne sais pas. Oliver, bitte, hören sie auf. Was macht das für einen Unterschied? Sie quälen mich mit ihren vagen Ideen, alle beide.
Oliver: Sie waren die einzige Augenzeugin.
Alba: Aber was für eine Zeugin: rasende Schmerzen, das Gesicht voller Federn und Eigelb, mein Bein war zerschmettert, ich blutete wie verrückt und Sie fragen mich nach der Windrichtung.
Oliver: Entschuldigung.
[...]
Alba: Oliver, es war ein Unfall, jeden Tag passieren Tausende von Unfällen, alle rätselhaft, tragisch, absurd.
Oliver: Aber dieser Unfall...
Alba: Es sind Taten Gottes – um die Überlebenden zu verblüffen und die Versicherungsgesellschaften zu verunsichern.
Oliver: Aber dieser Fall liegt anders, um Gottes Willen.
Alba: Tatsächlich?

Oliver: Frauen von zwei Zoologen in einem Wagen, der von einer Frau mit Schwanenfedern gefahren wird, attackiert von einem Schwan auf dem Schwanenweg.
Alba: Sie wollen mit aller Gewalt etwas Geheimnisvolles, Übernatürliches daraus machen. Aber wenn sie dieselben Einzelheiten desselben Falles anders zusammensetzen, dann wird etwas vollkommen Anderes daraus! [...] Was ist denn mit mir? Verdiene ich nicht etwas Rücksicht?

In diesem Dialog wird das nahezu absurde Verlangen der Brüder deutlich, aus den Fakten des Unfalls einen übergeordneten Zusammenhang konstruieren zu wollen. Diesem Begehren wird Albas gesunder Menschenverstand gegenübergestellt, der befreit von biologisch-analytischen Vorgehensweisen den Vorfall betrachtet. Sie tut das Ereignis als ‹Akt Gottes› ab, als eine Art schicksalhafter Fügung, im Sinne eines Glaubens an einen Determinismus des göttlichen Willens. Außerdem stellt sie heraus, dass der Hunger nach Wissen, der die Brüder jetzt antreibt, dazu neigt, etwas ‹Übernatürliches› konstruieren zu wollen. Sie meint, dass man die Fakten des Falles auch ganz anders zusammensetzen und somit eine völlig divergente Geschichte bekommen könnte. Die Brüder scheinen die Realität ihrer biologischen Beobachtungen mit ihrer persönlichen Realität zu verwechseln. Ihr analytischer Verstand verlangt von ihnen, eine Erklärung zu finden, so wie die Brüder für alle natürlichen Vorkommnisse gewohnt sind, Aufschlüsse zu erhalten und zwar durch Anordnung und Untersuchung der Fakten. Es geht dabei auch darum, «nicht am Schicksal zu verzweifeln»[5], dem Schicksal seine (negative) Zufälligkeit und Willkürlichkeit, die sich in Form schrecklicher Ereignisse ausdrückt, zu nehmen. Amy Lawrence nennt dies auch «the desire for reason when faced with death»[6], dass also unser analytisches Verständnis gerade dann arbeitet, wenn wir direkt mit der Unausweichlichkeit des Todes konfrontiert werden. Diese Anwendung ihrer Logik liegt auch begründet im Wunsch der Biologen, die Welt zu beherrschen, sie sich Untertan zu machen, «ein wissenschaftliches System zu errichten, das sie resistent gegen den Zufall macht, wie er ihnen mit dem tödlichen Autounfall ihrer Frauen widerfahren ist.»[7] Der Unfall impliziert durch seine mysteriösen Begleitumstände eine Logik, die nicht in der unmittelbaren Realität und im Alltag zu finden ist. Die Evolutionsfilme als auch die Versuche der Rekonstruktion der Umstände lassen die Brüder und den Zuschauer ratlos zurück, da sie keine Antworten liefern. Greenaway kritisiert indirekt das menschliche Bedürfnis, für alle Vorgänge eine logische Erklärung finden zu wollen – das Chaos, in das man hineingeboren wird, zu ordnen. Alle Versuche einer Ordnung und Strukturierung sind aber immer unvollkommen und einer individuellen Subjektivität unterworfen, die die persönliche Einsicht als einziges Mittel der Auseinandersetzung und Überwindung herausstellt.

Das Zebramotiv ist nur eines von zahlreichen koinzident wieder auftretenden Leitmotiven, die Elemente der filmischen Gestaltung werden, welche mit wiederkehrenden Mustern operiert. Die schwarz-weißen Streifen des Zebras symbolisieren aber auch einen anderen Leitgedanken des Films – das Zwillingshafte, die Symmetrie und Komplementarität in der Natur. Diese Doppelstellung drückt sich auch noch in einer Vielzahl von anderen Konnotationen aus, die im Film rekurrierend aufgenommen werden. Das Tier assoziiert das Muster eines Käfigs (Kommentar Attenborough: «[...] das Zebra

[trägt seine] eigenen Gefängnisgitter»), weist also auf den Ort der Handlung hin, ist aber andererseits auch Vorbild für die Schwarz-Weiß-Gegensätze der Licht- und Schattenspiele im Film. Diese tauchen als Gestaltungsform der Lichtsetzung auf, denn immer wieder werden Gesichter, Objekte von einem schwarz-weißen Raster beleuchtet. In diesem Sinnzusammenhang stehen auch die gestreiften Gegenstände und Tiere (Panda, Dalmatiner), die praktisch omnipräsent sind. Diese konstituieren einen Dualismus, eine Symmetrie, die die Filmhandlung begleitet, der sich aber auch in der Intention wiederspiegelt. Komplement und Symmetrie bilden das Grundgerüst, auf dem der gesamte Film aufgebaut ist, es handelt sich um die «Suche nach dem Komplement»[8], die, so hebt Jean Lüdeke hervor, in vielen Mythologien eine Rolle spielt. Diese Zweiheit ist das, was die menschlichen Ordnungssysteme und die natürlichen Muster zusammenbringt, da sie in beiden eine regulierende Funktion innehat. Dies äußert sich z.B. in Spiegelbildlichkeit und Dialektik. Die Geometrie der Formen und die in ihr wohnende Symmetrie ist das Bindeglied von Natur und ihrer kulturellen Verarbeitung. Die bedeutungsvolle Rolle der Symmetrie stellt dieser Dialog noch einmal dar:

Van Meegeren: Tiere sind ganz allgemein unter dem Aspekt der Symmetrie konzipiert, das werden sie bei ihren Experimenten bemerkt haben. Eines der ersten Anzeichen für den Unfall ist die Zerstörung der Symmetrie, glauben sie nicht?
Oswald: Lassen sie das Tier unbehelligt, van Meegeren!
Van Meegeren: Glauben sie, wer ich bin?
Oliver: Auf jeden Fall nicht Vermeer.
Oswald: War es wirklich notwendig, Alba Bewick auch das zweite Bein abzunehmen?
Van Meegeren: Es war notwendig und wenn sie zweifeln, frage ich mich, warum sie hier sind. Warum wollen sie die Operation?
Oswald: Vollkommenheit.

Das Streben nach Vollkommenheit ist in uns Menschen als Basis natürlicher Prozesse angelegt und drückt sich als Denkansatz vieler wissenschaftlicher und kultureller Vorgehensweisen aus. Diese streben nach der (Wieder-)Herstellung der Zweiheit, die auch das Ziel der Unvollkommenen im Film ist, der Eingliedrigen: Dazu gehören Alba Bewick, die sich nach dem Verlust ihres einen Beines schließlich auch noch das andere abnehmen lässt, Philipp Arc-en-Ciel, dem schon beide Beine fehlen, der einbeinige Gorilla, sogar Venus von Milo, deren Vorbild die Statue ohne Arme ist. All diese Figuren leiden unter dem Verlust der Symmetrie, der schließlich, außer bei Philippe, zu ihrem Tod führt. Das Bedürfnis nach Symmetrie führt in letzter Konsequenz zur Verschmelzung der beiden Pole, zum Aufgehen der Zweiheit in einer neuen Einheit. So ist auch das Unterfangen der Brüder zu erklären, sich körperlich wieder anzunähern. Die beiden ehemaligen siamesischen Zwillinge werden sich im Verlauf des Films vom Aussehen her immer ähnlicher, später lassen sie sich einen gemeinsamen Anzug nähen und schließlich bitten sie Van Meegeren sogar darum, sie wieder zusammenzunähen. Die Zweiheit der Brüder drückt sich außerdem in der *mise en scène* aus. Alba wird immer als Spiegelpunkt der Brüder innerhalb der *cadrage* gezeigt, indem sie genau zwischen ihnen im Bett liegt, und trotz ihrer eigenen Asymmetrie ein gleichartiges, spiegelbildliches Verhältnis mit

den Brüdern aufbaut. Auch wenn das finale Abschließen der Verwesungsexperimente – welches zugleich das völlige Aufgehen in der Symmetrie, die Synthese sozusagen, bedeutet hätte – misslingt, überlebt die Symmetrie in den beiden Zwillingen, die Alba von ‹beiden Brüdern› empfangen hat und zur Welt bringt.

Es gibt noch weitere, wiederholt auftretende Elemente, die helfen, eine narrative Kohärenz herzustellen. Sie durchlaufen den Film und geben dem Zuschauer Orientierungspunkte. Dazu gehört die Schnecke, die einmal sinnbildhaft für organische Verwesungsprozesse steht, zu der sie als tote Materie zersetzendes Tier direkt beiträgt, aber auch durch ihre Zwittrigkeit, die im Film explizit angesprochen wird, die Doppelung noch einmal veranschaulicht. Zu den Strukturmustern gehören auch die Vermeer-Bilder, die in Van Meegerens Wohnung aufgestellt sind. Dieser inszeniert außerdem mit Alba im Mittelpunkt auch ‹Readymades›, Installationen nach Darstellungen des holländischen Malers. Auch in den Bildern Greenaways findet sich Vermeer wieder, denn sie sind statisch, unbeweglich, wie «tableaux vivants»[9], sie wirken wie bewegte Stilleben. Auch die Zahl 26 ist ein solches koinzidentes Symbol. Sie taucht erstmals im Nummernschild des Ford auf, aber sie ist auch die Zahl der Kinder, die Alba in der Reihenfolge des Alphabets[10] bekommen will und sie taucht ebenso als Anzahl der als echt angenommen Vermeer-Bilder[11] wieder auf. Dies sind die handlungsimmanenten Strukturmerkmale, die eine narrative Kohärenz vorgeben. Diese werden noch durch die äußeren, die Handlung unterbrechenden interfilmischen, theaterhaften und ‹zoologischen› Inserts ergänzt. Dazu gehören die Teile der Evolutionsdokumentation, die ‹Dissolutionsfilme›, also Verwesungen, die Oswald inszeniert, die Szenen, in denen Beta das Alphabet mit Tieren aufsagt und die Darstellungen, in denen Oliver, dem Wunsch seiner toten Frau gemäß, und auch die Abfolge der evolutionären Entwicklung beachtend, Tiere im Zoo aus ihren Käfigen befreit. Auch die einzelnen, wiederkehrenden Szenenbilder, also bühnengerecht fotografierten Orte, die alle gleich aufgebaut sind und sehr statisch wirken, strukturieren den Film auf der visuellen Ebene zusätzlich. Dazu zählen die Szenen bei Alba im Krankenhaus, vor dem Zebrakäfig mit Venus und im Vorführraum des Kinos sowie im ‹Verwesungsparadies› L'Escargot[12].

Was bedeuten nun das Streben nach Symmetrie einerseits und die zahlreichen Muster und Formen der Strukturierung andererseits? Neben einer Ordnung, die dem Zuschauer Orientierung bietet, dienen sie vor allem auch der Bildung eines engen Verweisnetzes, welches die Koinzidenzen in ihrer wiederkehrenden und interagierenden Funktion erst ermöglicht. Greenaway macht explizit auf diese Ähnlichkeiten aufmerksam und verwendet sie regelmäßig und sehr einheitlich in den jeweiligen Szenenaufbauten. Sie werden durch diese beständige Wiederaufnahme und Exponierung als Symbole kenntlich gemacht und es wird auf die Feinheit der Bedeutungsstrukturen hingewiesen, die eine sehr akkurate Wahrnehmung vom Zuschauer verlangen. Greenaway bringt unbewusste Strukturen, die

das unsichtbare Feingewebe von Zufällen ausmachen, dadurch an die Oberfläche, macht es wahrnehmbar, erfahrbar, während dieses Geflecht in vielen anderen Darstellungen nicht so explizit zum Vorschein kommt und immer unter der Schicht des eigentlich Dargestellten, Offensichtlichen bleibt. Diese Taktik der Inszenierung bringt dann aber auch die Künstlichkeit mit sich, die diesen Film ausmacht. Diese Strukturen der ‹Subrealität› werden Bestandteil der dichten, komplexen Substanz, die zusätzlich zur Ganzheit der filmischen Darstellung beitragen. Sie machen die Funktionsweise von Wiederholungen und Zufällen erst möglich, sogar logisch nachvollziehbar. Greenaway verliert teilweise den Bezug zur augenscheinlichen Oberfläche der Wirklichkeit, er stellt kein realistisches Szenario vor, denn die Bestandteile des unbewussten Subnetzes lassen den Film zu einem Kunstobjekt werden. Er zahlt diesen Preis für ein gelungenes Experiment, dass durch seine dichte Vertextung vermag, die Koinzidenzen in ihrem Auftreten und Wiederauftreten schlüssig wirken zu lassen. Er erreicht also eine Darstellung, die es ermöglicht, dass die rekurrierenden Symbole als Ingredienz der Totalität des Gesamtkunstwerkes *A Zed and Two Noughts* verstanden werden können. Nebenbei macht Greenaway damit fühlbar, wie sehr wir von einem Netz von Bedeutungen und Einflüssen umgeben sind, die uns oft gar nicht bewusst sind, da sie als Substruktur an uns oder besser: neben uns vorbei laufen. Sie setzen sich puzzleartig zusammen und können dann tatsächlich etwas ‹Übersinnliches, Übernatürliches› konstituieren, das die Aura von Schicksalhaftigkeit hat, im Sinne einer gleichartigen Bedeutung der zufällig auftretenden Elemente.

Dies wird noch zusätzlich durch die Dimension der griechischen Mythologie ergänzt und erweitert. Leda, die in der griechischen Sage von Zeus in Schwanengestalt geschwängert wird und die die Zwillinge Castor und Pollux zur Welt bringt, ist ein Beispiel für die mythischen Bestandteile des Subtextes, welche die Filmhandlung unterlaufen. Die Erzählung um den Tod der Frauen wird so um eine geschichtlich-sagenhafte Dimension erweitert, die an die Tyche der Griechen erinnert. Diese kam immer dann zum Zuge, wenn die Götter die Menschen für etwas belohnten oder bestraften. Zufall gab es also in der heute bekannten Form nicht, zumindest wurde er so nachvollziehbar gemacht, da er immer Bestandteil der göttlichen Bestimmung war. Dies versinnbildlicht Alba auch noch einmal, indem sie von einem «Akt Gottes»[13] spricht, «um die Überlebenden zu verblüffen». In einem Universum voll von mythischen Verweisen, interfilmischen, ästhetischen und naturwissenschaftlichen Andeutungen ist so ein Unfall (= Zufall) nicht mehr wirklich zufällig. Die tatsächlichen Querverbindungen herzustellen, überlässt Greenaway jedoch letztendlich dem Zuschauer, der die Puzzlestücke, die das Verweisnetz konstituieren, nun selbst zusammensetzen muss. Jean Petrolle nennt die Figuren auch «struggling with the textual fabric»[14], sie sind also in der Auseinandersetzung mit diesem engen, dichtmaschigen Netz. Weiter führt er aus:

> *«The Deuce Brothers are after no less than the meaning of life [...]. What's the point of it? Answers to these questions offer to mitigate the painful experience of contingency, loss, and helplessness.»*[15]

Die Brüder versuchen nicht nur die Gründe für den Tod ihrer Frauen zu finden, sondern sie suchen nach dem Sinn des sich kontingent und offen darstellenden Lebens. Dabei haben sie die dunklen Seiten des Spielraumes erfahren: Die Möglichkeiten, von denen

wir nicht hoffen, dass sie sich uns auftun werden. Gerade aber diese ‹negativen Zufälle› lassen einen am Sinn des Schicksals und seines Weges zweifeln, lassen uns Menschen auf die Suche nach einer Theodizee gehen, nach der Auseinandersetzung mit dem Hintergrund realer Gegebenheiten. Vielleicht kann man sogar Greenaways filmische Sammelleidenschaft, die auch Ausdruck seiner Ausstellungen ist, auf den Handlungsort des Films, den Zoo, übertragen. Dieser vollbringt die Unmöglichkeit, alle möglichen Tierarten auf kleinstem Raum koexistieren zu lassen. Er umgeht so die Ausschnitthaftigkeit des Kontingenzraumes und versucht die Irreversibilität jeder begonnenen Entwicklung aufzuhalten, sogar dem Tod entgegenzuarbeiten. Dies sieht Bridget Elliott verwirklicht, wenn sie schreibt:

> *«Are his experiments with series, taxonomies and catalogues merely a way of holding death at bay, of tracing the contours of an autonomous self outside the vicissitudes of history, the contingencies of every day life?»*[16]

Nicht zuletzt zeigt Greenaway in seinen Filmen als auch Ausstellungen den menschlichen Anspruch auf die Omnipräsenz von Serien, Strukturen und Sammlungen. Diese werden benötigt, um der Macht des Schicksals entgegenzuwirken, sie in ihrer Unberechenbarkeit durch Wissen und ständige Vorsorge berechenbarer zu machen und die Ohnmächtigkeit von tödlichen Zufällen zu schmälern. Greenaway beweist in diesem Film im Gegenzug jedoch die Unmöglichkeit dieses Vorhabens anhand der Bestrebungen der Brüder. Mit keiner Komponente des menschlichen Wissens, sei sie naturwissenschaftlicher oder künstlerischer Natur, auch in ihrer Zusammenschau, kann eine endgültige Erklärung für plötzlich geschehene Unglücke gefunden werden. Zufälle können also nicht vorausgesagt oder gar verhindert werden. Eine wirksame Allegorie für die Kontingenz der menschlichen Erfahrung und die Möglichkeiten, die in jeder Konstellation angelegt sind, ist Albas Tasche voller Schlüssel zu ihrem Grundstück in L'Escargot. Hier weiß sie selbst nicht mehr, welches nun der richtige Schlüssel ist. Die Brüder müssen die Erfahrung für sich machen, niemand kann ihnen den Weg vorherbestimmen. Sie sind es, die der Erkenntnis begegnen müssen durch Erproben aller Möglichkeiten. Dazu gehören auch alle Sackgassen, also die Schlüssel, die nicht passen. Sammlungen und Vorausberechnungen, als auch wissenschaftliche Theorien können nie den Wert von eigenständigen Erfahrungen einnehmen. Sie können das Individuum schulen, auf negative Zufälle gefasst machen, jedoch ist die tatsächliche Situation von jedem Menschen selbst zu meistern. Auch analytischer Scharfsinn, der ausgebildet werden kann und sich in geistigen Konstrukten, wie eben den Taxonomien von Tierrassen sich ausdrückt, ist gegen die spontanen Wendungen des verzweigten, spezifischen Lebensweges keine Panazee.

2.3 Multi- und metanarrative Tendenzen

Christiane Barchfeld sieht im Einsatz und der bleibenden Unerklärbarkeit des Faktors Zufall ein «Sinnbild für den Willkürakt des Autors Greenaway». Der Film verweist also auf die kreative Instanz hinter den Bildern, die aber vorerst noch nicht «ihre Erklärung und Interpretation determiniert».[17] Betrachtet man den Kreativprozess der Ent-

stehung dieses Films, kann man auch von einer Gegenüberstellung der anordnenden, streng logischen Aktivität des Wissenschaftlers mit der schöpferischen Strukturierung durch den Künstler sprechen. Barchfeld redet sogar von einer «Auflösung der Grenze zwischen Fakt und Fiktion»[18], im Sinne eines Verwischens der Filmwirklichkeit mit der Wirklichkeit aus der Greenaway operiert. Diese drückt sich in der Dichotomie aus immanenter Erzählhandlung und Greenaways Einwirken auf diese als kreativer ‹Beherrscher des Zufalls› aus. Wie gezeigt wurde, ist die von Greenaway implementierte erzählerische Instanz nicht die einzige in der Konstruktion *A Zed and Two Noughts*. Die zuvor aufgezeigten Strukturmuster ermöglichen einen Polyperspektivismus, der einen übergeordneten Erzähler in diesem Film kaum auffindbar macht und den narrativen Fluss durch kleine Subnarrrationen retardiert und ergänzt. Der Erzähler, der die Geschichte der beiden Brüder darbietet, wird unterbrochen von den Serien, Taxonomien, der Evolutionstheorie, griechischer Mythologie, holländischer Kunst des 17. Jahrhunderts und den mannigfaltigen Signifikantenketten, die hinter jedem dieser Elemente verborgen sind (theoretische Biologie, Mythologie usw.). Diese Kombinationen von sich generell ausschließenden Merkmalen, von ‹Gegenerzählungen› und Rückkopplungen brechen den narrativen Hauptstrang auf, nehmen ihm sogar die tragische Komponente. Das hängt auch damit zusammen, dass die Brüder mehr Figuren sind als Individuen mit charakterlichen Eigenheiten, da der Film als Kunstwerk und nicht als realistische Beschreibung angelegt ist. Lawrence betont, dass während des Ablaufs dieser Prozesse und Mikroprozesse die Bedeutungsträger der einzelnen Bausteine auch nicht konstant bleiben, sondern einer konstanten Drift, einer ständigen Veränderung, Angleichung an das komplexe Greenawaysche Universum unterworfen sind.

> *«One of the features most typical of Greenaway is precisely the fluidity of signifiers whose meaning is due entirely to the instability, the permeability of categories. […] Just as we get the hang of what seem to be master categories structuring the film, those categories begin to shift, combining and recombining […].»*[19]

Sie weist auch nach, dass genau dadurch sogar eine absonderliche Art von Komik in den Film einfließt: «The postmodern overload of off-the-wall references contributes to the film's deadpan comic brazeness.»[20] Dadurch, dass vieles nur angerissen wird, entsteht oft ein komischer, grotesker Effekt, der durch die apodiktische Form der Präsentation auch eine rechthaberische, pedantische Komponente hat. Dieser nimmt die Wirkung einer Synekdoche ein, die sich aber nicht in der Partikularisierung ihrer Elemente auflöst, sondern zu einem Kunstwerk beiträgt, das die Bedeutung von (postmoderner) Kunst als Fertigkeit begreift, Kontexte ihres Zusammenhangs zu entheben und dabei einen Querschnitt entstehen zu lassen, der es versteht, herkömmliche Betrachtungsweisen zu durchschauen, zu bündeln und verdeckte Strukturen sichtbar zu machen.

Auch Venus übernimmt die Funktion einer Erzählerin. Dies drückt sich in ihren Geschichten aus, die sie im Laufe des Films vorträgt. Weitere erzählerische Instanzen sind die ‹Binnenfilme›, also die Evolutionsfilme, kommentiert von der doktrinären Stimme des Naturforschers Attenborough, sowie die Verwesungsfilme, die die beiden

Brüder inszenieren. Auch die Vermeer-Nachstellungen werden gewissermaßen durch Van Meegeren inszeniert, vielleicht kann man sie als eine Art Vorläufer zum Film ansehen. Das Kino Greenaways reflektiert nicht nur über die einzelnen genannten Subtexte, sondern auch über sich selbst. «Der Artefaktcharakter des filmischen Bildes»[21] ist praktisch konstant spürbar, Alba fühlt sich sogar «auf Bildgröße zurechtgeschnitten», als sie vom Wunsch der Brüder hört, sie für das letzte Verwesungsexperiment als ‹Objekt› zu verwenden. Dieses sich unendlich fortsetzende ‹mise en abyme› führt zugleich zu einer fehlenden Linearität, denn die klar gegliederte, von einem allwissenden oder personalen Erzähler dargestellte Handlung traditionellen Stils, wird vollständig verlassen. Man gewinnt Einblick in eine Art postmodernen Multiperspektivismus. Dieser verschafft einen Überblickscharakter, da es eine Anzahl von verschiedenen Erzählern gibt, direkten, wie indirekten, die aber ihres Bedeutungsrahmens enthoben sind. Bei Greenaway konstituiert sich diese Spaltung durch den Erzähler der Primärhandlung, desweiteren durch Venus und Attenborough, demgegenüber stehen die Subtexte, Biologie, Mythologie und Kunst. Elliott sagt hierzu:

> *«According to Greenaway, the inexorable linearity of mainstream cinema, so closely tied to nineteenth century concepts of narrative, might profitable disrupted by the imaginative use of pictures and the new media [...].»*[22]

Diese Betrachtungsweise von vielen Seiten und vermittels des Einsatzes multipler Verfahren ermöglicht ebenfalls eine Bestimmung der Kontingenz, ein Ausschöpfen des vorgegebenen Spielraums. Dieser Einblick ist dem Rezipienten zuvor verschlossen geblieben, da der klassische Erzähler immer nur einen Strang aller möglichen Entfaltungen von einem Ausgangspunkt, hier nämlich dem Unfall, dargestellt hat. Auffallend ist dabei, dass dieses Verfahren zu einer ausgeprägten Künstlichkeit beiträgt, die im Prozess des Wiederlesens der beziehungslosen Subkontexte eine Absurdität herstellt, die dem realen Leben und seinen irrationalen Entwicklungen ironischerweise wieder sehr nahe kommt. Diese Art und Weise, mit Narration umzugehen, bietet einen großen Reiz für den Rezipienten, da er selbst in den Prozess der Interpretation eingebunden wird. Er muss von sich aus die Bedeutung aus diesen Bildern herausfiltern, die die einzelnen Inhalte gleichnishaft neu anordnen und dabei konstant sich selbst reflektieren. Diese Art der Einbindung des Rezipienten, wie man sie aus der postmodernen ‹Metafiction› kennt, wird in diesem Film auch zur Sichtbarmachung des Spektrums von verschiedenen Einflussfaktoren auf das Individuum genutzt. Sie gewährt dem Publikum ein gedankliches Eingreifen in die Substanz des Films, der sich während jeder neuen Betrachtung und in jedem Blickfeld anders darstellen kann, je nach Wahrnehmungsvermögen und -bereitschaft. Die Feststellung von Linda Hutcheon zum Thema ‹Metafiction› deutet den Kontext dieser Argumentation noch einmal an:

> *«The reader's task becomes increasingly difficult and demanding, as he sorts out the various narrative threads. The universe he thus creates, he must then acknowledge as fictional and of his own making. With this latter recognition his conscious relation to the text alters. With a technique not unlike that of Brecht's alienation effect, the parody and self-reflection of the narcissistic narrative works to pre-*

> *vent the reader's identification with any one character and to force a new, active thinking relationship upon him. It becomes increasingly clear that, though free to interpret, the reader is also responsible for his interpretation.»* [23]

Der Leser übernimmt ergo die Verantwortung für seine Lesart. Es gibt keine Identifikationsfigur mehr, sondern eine Vielzahl verschiedener Erzähler und Gestalter, auf die sich der Rezipient einlassen muss. So kommt er der Kernaussage, die offen gelassen wird, näher und muss seine persönliche Interpretation finden.

Es gibt also einerseits multinarrative Tendenzen, die eine Art von synergetischem Effekt zur Folge haben, indem äußerst divergente Kontexte eine Verbindung eingehen, und andererseits metanarrative Tendenzen, die sich über das Geschehen an der Oberfläche abheben und Einblicke in das unbewusste Netz jenseits der Realität mit ihren Ursache-Folge-Relationen geben und Erkenntnisse bringen kann, die das intuitive Wirken des Zufalls erahnbar machen.

3. Ausblick

Die Willkür menschlicher Ordnungssysteme, auf die uns Greenaway schon bei *H is for House* (1973)[24] aufmerksam gemacht hat, wird auch bei *A Zed and Two Noughts* wieder vorgeführt. Gerade die Evolutionstheorie Darwins bietet durch ihren narrativen Determinismus Angriffspunkte, die Greenaway nutzt, um der Analytik der Naturwissenschaften ihre Grenzen vorzuhalten. Sie können die Komplexität und Absurdität unserer Lebensräume und ihrer Interaktionen letztendlich nicht erfassen. Die Chaostheoretiker fangen erst gerade damit an, dieser Unübersichtlichkeit auch in ihren Darstellungen einen Platz einzuräumen.

Die Attraktivität des Films wird noch gesteigert durch die Konfrontation der Willkür des filmischen Autors Greenaway mit seinen Figuren, die er aufbaut und lenkt. Dies sieht Barchfeld auch gerade im Zusammenhang mit der Zufallskomponente: «[D]er Unfall [ist] hier Metapher für das willkürliche Verhältnis zwischen Autor und Subjekt und damit das Korrelat für Greenaways eigenes fiktionales Universum.»[25] Der Regisseur ist somit auch Sinnbild für einen (göttlichen) Schöpfer, von dessen Willen auch wir abhängen können, je nachdem ob wir ein göttliches Determinanzprinzip akzeptieren. Weiter heißt es bei Barchfeld:

> *«Genauso wie die Evolutionstheorie letztendlich nur den Zufall als einzig sichere Determinante bestimmen kann, regiert auch der ‹Zufall›, d.h. die Willkür des Autors, die die Erzählung gestaltet und strukturiert, in der filmischen Erzählung».*[26]

Nicht nur die Figuren, sondern auch der Zuschauer ist in hohem Maße abhängig von der nahezu gottgleichen schöpferischen Autorität des Filmemachers. Dies muss aber im Zusammenhang mit der fragmentarisch-bruchstückhaften Erzählweise betrachtet werden, die den Zuschauer in den Handlungsprozess einbindet und ihm eine Art von Aktivität während der Rezeption zuerkennt. Dabei bleibt es dem Zuschauer überlassen, wie weit er in das Verweisnetz eindringen will und welche Schlüsse er aus dem Dargestellten zieht. Es bleibt letztendlich seiner eigenen Interpretation überlassen,

inwieweit er den Unfall als schicksalhafte, durch Koinzidenzen begleitete Fügung ansieht, auf die die Frauen schon seit langem zugesteuert sind oder als bloßes Zusammentreffen zweier nicht näher determinierbarer Kausalketten. Greenaway erlaubt durch das Einräumen von mehreren möglichen Interpretationen und durch das ‹Hinwerfen› der einzelnen Fragmente beide Auslegungen. Es gibt keine Identifikationsfigur, die alle Bruchstücke für den Zuschauer zusammensetzt. Dem Rezipienten sind die Bilder überlassen als exemplarische Darstellung einer neuen Totalität, die auch unbewusste, instinktive Formationen sichtbar macht, die oft viel befriedigender sind als die von Menschen geschaffenen Ordnungen. Vielleicht ist dies vergleichbar mit den Bildern des Surrealisten Salvador Dalì, der auch sehr viele minimale, fast unmerkliche Elemente in seine Bilder eingebaut hat, die den Gesamteindruck der großen Strukturen nicht verändern, aber die die Sinndeutungen der Bilder beeinflussen und verändern können. Ein anderer Vergleich ist einer Darstellung der Chaosforschung entlehnt. Bei der Betrachtung der fraktalen Geometrie ergeben sich immer wieder neue Mikrostrukturen, je näher man dem Objekt kommt. Es kommt letztendlich darauf an, wie stark man sich bei der Beobachtung und der nachfolgenden Interpretation auf diese Muster einlässt, wie tief man in das Konstrukt und sein internes Gewebe eindringt und es in sich eindringen lässt.

Anmerkungen

1 Greenaway, Peter: *A Zed and Two Noughts*. London: Faber and Faber 1984, S. 44.
2 Ebd.
3 Barchfeld, Christiane: *Filming By Numbers: Peter Greenaway: Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen: Narr 1993, S. 93.
4 Dies ist außerdem eine Anspielung auf Prousts gleichnamigen Roman.
5 Lüdeke, Jean: *Die Schönheit des Schrecklichen. Peter Greenaway und seine Filme*. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe 1991, S. 85.
6 Lawrence, Amy: *Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 72.
7 Petersen, Christer: *Jenseits der Ordnung. Das Spielfilmwerk Peter Greenaways*. Kiel: Verlag Ludwig 2000, S. 33.
8 Lüdeke: *Die Schönheit des Schrecklichen*, S. 78.
9 Vgl. Petersen: *Jenseits der Ordnung*, S. 39; Barchfeld: *Filming By Numbers*, S. 111ff.
10 Sie orientiert sich mit den Namen am griechischen Alphabet, welches, wie Oliver im Film ganz richtig sagt, nur 23 Buchstaben hat.
11 Lawrence (S. 84ff.) und Barchfeld (S. 116ff) weisen minutiös nach, dass man heute in Fachkreisen annimmt, dass es mindesten 31 echte Vermeer-Gemälde gibt.
12 ‹Escargot› bedeutet im übrigen einfach ‹Weinbergschnecke› im Französischen.
13 Mit dieser göttlichen Schicksalsfügung hatte sich Greenaway auch in dem Kurzfilm *Act of God* (1981) auseinandergesetzt, wo es um Opfer von Blitzschlägen ging.
14 Petrolle, Jean: «Z is for Zebra, Zoo, Zed, and Zygote» In: Paula Willoquet-Maricondi, Mary Alemany-Galway: *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Lamden: Scarecrow Press 2001, S. 171.
15 Ebd., S. 172.

16 Elliott, Bridgett: *Peter Greenaway: Architecture and Allegory*. Chichester: John Wiley and Sons 1997, S. 97.
17 Barchfeld: *Filming By Numbers*, S. 97.
18 Ebd.
19 Lawrence: *Peter Greenaway*, S. 80.
20 Ebd., S. 82.
21 Barchfeld: *Filming By Numbers*, S. 106.
22 Elliott: *Peter Greenaway*, S. 92.
23 Hutcheon, Linda: *The Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfried Laurier University Press 1988, S. 49.
24 In *H is for House* strukturiert Greenaway Aufnahmen, die er an einem Wochenende mit seiner Familie in Worcester gemacht hat, durch das Alphabet, wobei weder die alphabetischen Muster noch die Tonspur mit den Bildern direkt in einen sinnvollen Zusammenhang treten. Greenaway ging es dabei ganz bewusst um die Darstellung einer Absurdität und das Sichtbarmachen von Systemen, die zwar höchst gewohnt und vertraut aber in sich nicht unbedingt logisch sind. Er sagt dazu selbst: «Das Alphabet ist ein überaus absurdes System, mit dem wir zu leben gelernt haben. Es mag keinerlei moralische oder emotionale Bewertungen zu leisten, so dass beispielsweise in einem Lexikon die gegensätzlichsten Begriffe nebeneinander stehen, nur weil alphabetisch geordnet wurde. Besonders deutlich wird diese Absurdität beim Buchstaben H, den ich für den Filmtitel auswählte und unter dem Begriffe wie Himmel, Hölle, Hoffnung und Holocaust zusammengefasst sind.» Vgl. Lüdeke: *Die Schönheit des Schrecklichen*, S. 28.
25 Barchfeld: *Filming By Numbers*, S. 94.
26 Ebd.

Barbara Struif

The Pillow Book – Eine filmische Lektion von Peter Greenaway über das ABC des Films

Greenaway wählt in allen seinen Filmen eine diskursive statt eine am Realismus orientierte Erzählweise. Seine kunstvollen Arrangements versuchen, angesichts einer von Bildern umstellten Welt, die Verwendung der Bilder und ihre Bedeutung bewusst zu machen. Greenaways Erzählweise weist auch seine eigenen Filme als mediale Konstruktionen aus. Indem Greenaways Filme ihre eigene Repräsentationspraxis thematisieren verweigern sie sich zunächst herkömmlichen filmischen Konstruktionsprinzipien.[1] Auf diese Weise greifen sie das Konzept einer Lesbarkeit an, die den Parametern von räumlicher, zeitlicher und kausallogischer Kohärenz und Linearität folgt. Greenaways oppositionelles Verfahren ist zugleich Ausweis eines selbstbewussten Kinos, das sich traditionellen Seh- und Lesegewohnheiten des Publikums entzieht und die am klassischen realistischen Text geschulte Lektüre letztlich verweigert. Corrigan sieht den wahren Wert vieler Filme «in einer Art textuellen Rest [...], der sich gegen den Zugriff der Lektüre sperrt».[2]

Dass Bilder – auch bewegte Bilder – überhaupt ‹gelesen› werden müssen, hat neben vielen anderen Autoren aus den Kulturwissenschaften auch Gadamer festgestellt und anschließend formuliert, dass Lesen und Sehen im Zusammenhang betrachtet werden müssen:

> *«Lesen hat vielfältige Anklänge von Zusammenlesen, Auflesen, Auslesen und Verlesen wie bei der Lese, d.h. der Ernte, die Bleibendes liefert. Aber Lesen meint auch ein ausdrückliches Tun, das gelernt sein will, was mit dem Buchstabieren anfängt. Entsprechendes gilt für das Sehen, das dann, wenn es mehr als alltägliches Bemerken will und sich auf subtile Phänomene bezieht, ein ausdrückliches Können, d.h. ein Lesen einschließt. ... Diese Ernte ist das Sinnganze, das sich aufbaut, im Sinngebilde, wie im Klanggebilde zugleich.»*[3]

Das Sinnganze, welches sich aus dem Verstehen des Lesens ergibt, bezieht sich in diesem Fall nicht auf die inhaltliche Bedeutung der Schrift, sondern auf die Aussagen, die Greenaway bezüglich der Repräsentation von Schrift im Filmbild trifft. Die Schrift, wie schon in seinem Film *Prospero's Books* (1991), wird nicht von den Bildern verdrängt; vielmehr weist die Form der Inszenierung darauf hin, dass wir die Art und Weise, wie wir Bilder wahrnehmen, der Schrift verdanken. Und sie weist weiter darauf hin, dass Bilder ‹gelesen› werden müssen, um sie zu verstehen. Greenaway selbst hat oft genug auf den Verlust der Fähigkeit, Bilder zu lesen und zu verstehen, hingewiesen.[4]

Mit seinem Film *The Pillow Book* (1996) führt Greenaway seine Gedanken über die Lesbarkeit von Bild und Schrift weiter aus, indem er sie nicht nur thematisiert, sondern unmittelbar Bild werden lässt.[5] Ein Werkzeug dabei ist die Fotografie. Diese ver-

wendet er als Medium, welches die Bedingungen von Lesbarkeit und die dazu gehörigen Betrachteraktivitäten aufgreift und reflektiert.

The Pillow Book handelt von einer jungen Japanerin namens Nagiko, deren Geburtstag jedes Jahr mit zwei Ritualen gefeiert wird, die ihr Leben entscheidend beeinflussen. Zuerst pinselt ihr Vater, ein Schriftsteller und Kalligraf, dem Mädchen alljähr-

lich in einer sinnlichen Zeremonie den Geburtstagsgruß auf ihr Gesicht und ihren Körper.

Danach liest ihre Tante aus dem *Kopfkissenbuch* der japanischen Hofdame Sei Shonagon vor. Als Nagiko zu ihrem 18. Geburtstag verheiratet wird, findet das Geburtstagsritual ein jähes Ende. Da sich ihr Mann weigert, das Ritual fortzuführen und kein Verständnis für ihre literarischen Ambitionen hegt, flieht Nagiko nach Hongkong. Dort versucht sie, eigene Texte zu schreiben, scheitert aber und arbeitet sich vom Küchenmädchen zu einem angesehen Model hoch. Ihre Liebhaber wählt sie nach ihren kalligrafischen Fähigkeiten aus, denn nur die Erinnerung an die Geburtstagszeremonie beleben ihr erotisches Interesse. Nach verschiedenen sexuellen Experimenten, die ihr letztendlich keine Erfüllung bringen, trifft sie den englischen Übersetzer Jerome, der sie zu der Idee inspiriert, die Körper ihrer Liebhaber zu beschreiben anstatt sich von ihnen beschreiben zu lassen. Für Nagiko ist es nun an der Zeit, anstatt Papier zu sein, Stift zu werden.

Nagiko versieht den Körper eines schlafenden Mannes und ihren eigenen mit kunstvoller Poesie in Form von kalligrafischen Schriftzeichen. Hoki, Fotograf und Verehrer Nagikos, zeichnet die Spur der Schriftzeichen auf den Körpern mit seinem Fotoapparat auf, indem er sich nahe an den Körpern entlang bewegt. Die daraus resultierenden Fotografien sind Nahaufnahmen der einzelnen beschrifteten Körperregionen, die im Moment der Aufnahme als Fotografien kurz eingeblendet werden. Nachdem Hoki in seiner Dunkelkammer ein Bild aus dieser Serie mit Schrift versieht, finden sich die Fotografien umrahmt von beschrifteten Papierseiten auf dem Fußboden als Collage zusammengesetzt.

In der ersten Szene erscheinen die beschriebenen Körper als Buch, indem ihre Oberfläche, die Haut, sinnbildlich zu Papier geworden ist. Die Körper fungieren jetzt als Medium. Sie werden zu Trägern einer Botschaft und zwar einer Botschaft, die der Betrachter – sofern er der japanischen Schriftzeichen nicht mächtig ist – nicht verstehen kann. Dabei geht es offensichtlich nur bedingt um die Verständlichkeit des Inhalts der Kalligrafie, vielmehr steht die Form im Vordergrund. Gerade weil die Kalligrafien von Zuschauern des westlichen Kulturkreises in der Regel nicht entschlüsselbar sind, werden die Zeichen sichtbar – im Gegensatz zu ihrem möglichen Sinn. Greenaway reflektiert auf diese Weise die Materialität der Zeichen selbst und hebt zugleich die Besonderheit der Kalligrafie hervor, die sowohl Schrift als auch Bild ist.[6]

Damit der Zuschauer die auf die Haut gemalten Schriftzeichen ‹richtig› sehen kann, erscheinen sie im Medium der Fotografie. In der Sekunde der Aufnahme, in der Hoki seine Kamera auslöst, werden sie auf den Fotos sichtbar, die über das Handlungsgeschehen auf die Oberfläche des Filmraums gelegt sind. Sie füllen den Bildkader aber nicht komplett aus, der Filmraum bleibt an den Rändern der eingeblendeten Fotografie sichtbar. Dabei hat sich etwas verändert: Der Körper im Film ist nicht identisch mit dem Körper auf den einmontierten fotografischen Abbildungen. Greenaway setzt die Fotografie also bewußt ein. Mit ihrer Hilfe werden an dieser Stelle des Films die Einschränkungen korrigiert, die das Medium Körper für die Lesbarkeit der Zeichen setzt. Die mehrfache Mediatisierung des Körpers als Träger des Schrift-Bildes beraubt ihn einerseits zwar seines Eigenwertes, macht ihn andererseits aber korrigierbar in den Ein-

schränkungen, die er der Lesbarkeit der Schrift setzt. Diese bestehen darin, dass auf dem Medium Körper die Schriftbilder nur dann gesehen, gelesen und verstanden werden können, wenn die Möglichkeit gegeben ist, den dreidimensionalen Körper im Raum von der richtigen Seite her zu betrachten und sich in die richtige Leserichtung zu bewegen. Die Fotografie hebt diese Lesbarkeits-Problematik auf und erleichtert die Decodierung der Schrift.

Daneben gibt es noch eine weitere notwendige Vorraussetzung, damit der Betrachter die Körper-Schrift mit Sinn füllen kann. Es ist das Ruhigstellen des Körpers:

> *«Denn schon mit Nagikos Atemzügen geraten die Sätze, die Gedichtzeilen, die Wörter auf Arm und Bein, Brust und Bauch, Stirn und Wangen in Bewegung, stiften neue Beziehungen, andere Zusammenhänge, einen anderen Sinn. ... seine Zeichen machen sich selbstständig, entfernen sich von ihrer ursprünglichen Bedeutung und suchen sich im Auge des Betrachters eine zweite, wenn nicht eine dritte.»*[7]

Dass Bewegung nicht nur die Bedeutung verändern kann, sondern auch die Möglichkeit unterbindet, Schriftbilder so sehen zu können, dass man sie auch lesen kann, thematisiert Greenaway im Fortgang des Films. Statt eines auf Papier geschriebenen Buches schickt Nagiko ihre Texte auf der Haut von Männern zu einem homosexuellen Verleger, damit dieser ihre kunstvollen Texte betrachten und veröffentlichen kann. Doch eines ihrer beschrifteten Modelle, ein außerordentlich nervöser Mann, muss erst mit einem K.O.-Schlag niedergestreckt werden, damit Nagikos Text auf seinem Körper betrachtet werden kann. Auch die Präsentation der Schrift auf den anderen Körpern ihrer Modelle

spielen mit der Rezeption. So finden sich ihre Texte an Körperstellen, die auf den ersten Blick nicht zugänglich sind, wie die Lidfalte des Auges, die Zunge oder das Ohr.

Während Papier geduldig ist, gilt dies keineswegs für den menschlichen Körper. Vor diesem Hintergrund scheint der Tod des Körpers, also die gesicherte Bewegungslosigkeit ein nahezu idealer Zustand im Hinblick auf die Bedingungen der Lesbarkeit von Bild und Text zu sein.[8] Diese radikalst mögliche Form der Stillstellung findet sich in *The Pillow Book*, als Nagiko den toten Körper ihres Liebhabers Jerome mit Kalligrafie verziert. Als der Verleger, der ebenfalls mit Jerome auf amouröse Weise verbunden war, von dessen Bemalung erfährt, lässt er den Leichnam ausgraben, häuten und aus der beschriebenen Haut ein Buch binden.

Greenaway reflektiert damit die Notwendigkeit, dass Schrift und Bild für ihre Lesbarkeit bestimmte Voraussetzungen benötigen, wie z.B. die Fixierung auf einen unbeweglichen Träger. Diese (ideale) Bedingung zum Lesen eines Textes bzw. eines Bildes, nämlich die Stillegung des Mediums, übersetzt Greenaway unmittelbar in das Formenspiel des Films. Indem ein Foto auf die Oberfläche des Filmraums gelegt wird, hält die innerbildliche Bewegung des Films in dem Teil des Filmbildes an, den die eingeblendete Fotografie ausfüllt. Die Bewegungslosigkeit des präsentierten Bildes ermöglicht so die Betrachtung der Schriftbilder.[9] Und nicht umsonst bildet das Medium Film den Raum für diese Reflexion, ist es doch ein Medium, dessen zentrales Merkmal die Bewegung seiner eigenen Bilder ist.

Greenaway ermöglicht also auf der einen Seite die Ansicht der Kalligrafien. Auf der anderen Seite verweigert er dem Zuschauer aber eine aktive Betrachtung, denn in den gezeigten Szenen kann der Zuschauer nicht wählen, welche Schriftzeichen er in welcher Ansicht betrachten möchte. Statt mit der Kamera die Schriftzeichen auf den Körpern z.B. in einer Kreisbewegung entlang der Leserichtung zu filmen, wird der Fotograf gefilmt, der diese Betrachteraktivität durch das Fotografieren ersetzt. Der Zuschauer sieht die Körper nur von einem distanzierten Standpunkt aus. Erst die Mobilität und Aktivität des Fotografen machen die Schriftzeichen, die als Momentaufnahmen über das Filmbild eingeblendet werden, sichtbar. Die Gleichzeitigkeit von Aufnahme und Rezeption der Fotografien erscheint durch die Form der Inszenierung auf verschiedene, scheinbar widersprüchliche Ebenen, Beobachterpositionen und Zeitpunkte verteilt.[10] Denn die paradoxe Gleichzeitigkeit von Aufnahme und fertigem Fotoabzug irritiert die Wahrnehmung des Zuschauers, weil der Entwicklungsprozess der Fotografien unterschlagen wird.[11] Erst in der nächsten Szene wird die Dunkelkammer als der Ort gezeigt, in dem normalerweise dieser Entwicklungsprozess vonstatten geht. Und tatsächlich taucht auch ein Foto auf, das offenbar hier gerade entwickelt wurde und aus der vorherigen Fotosession stammt. Dadurch, dass Greenaway diese Widersprüche und Differenzen vorführt, weist er zugleich auf ihre Einheit hin. Indem er den Prozess, d.h. die Entwicklung des Materials und das Ergebnis in ihrer technisch unsichtbar gemachten wechselseitigen Verwiesenheit zeigt, bestimmt er die Fotografie letztendlich dialektisch als den Prozess der Abtrennung des Resultats (der Bilder) vom Prozess ihrer Herstellung und dem ihrer Betrachtung.

Die Fotografie wird damit sichtbar als ein Medium, welches ein In-Beziehung-Setzen von unterschiedlichen Beobachterpositionen ermöglicht. In diesem Sinne ist Fotografie zugleich ein Sozialmedium, dass auf der Differenz unterschiedlicher Beob-

achter und ihrer Positionen in der Zeit beruht und auf der Möglichkeit, diese unterschiedlichen Positionen miteinander in Verbindung zu setzen. Auch für die im Film exponierten bemalten Körper ändern sich die Bedingungen durch den Einsatz der Fotografie. Erst durch die Einblendungen der Momentaufnahmen werden die Schriftzeichen preisgegeben – und die Körper erscheinen zur gleichen Zeit, aber in den beiden unterschiedlichen Medien Fotografie (im Film) und Film.

Durch die Präsentation der Körper in unterschiedlichen medialen Ebenen wird die Inszenierung als Inszenierung offen gelegt und macht auf diese Weise zwei rezeptionsästhetische Aspekte sichtbar: Erstens werden Freiheitsgrade für die Lesbarkeit von Schrift im Filmbild ein- und vorgeführt; und zweitens werden diese Freiheitsgrade für den Filmzuschauer wieder eingeschränkt, weil der Rezipient keine Mobilität zur Betrachtung der Körper aufbringen kann oder muss und zugleich dem Rhythmus des Gezeigten unterliegt – wie immer im Kino. Er selbst kann nicht entscheiden, wann er das nächste Bild ansehen will. Allerdings entspricht der Rhythmus des Zeigens ungefähr dem Umblättern in einem Buch, denn die über das Filmbild gelegten Fotografien fungieren wie Buchseiten – womit wiederum die Schrift filmisch an jene mediale Praxis zurückgebunden wird, der sie entstammt.

Die anderen Fotografien liegen in der anschließenden dritten Szene ausgebreitet auf dem Boden. Sie zeigen die Schrift auf den einzelnen Körperregionen. Die Fotografien, die hier vorgeführt werden, sind in ihrer Materialität sichtbar, im Gegensatz zu den Momentaufnahmen, die in der ersten Szene über die Filmbilder gelegt wurden. Zudem werden die Fotos von vollgeschriebenen Textseiten umrahmt.

Die beschriebenen Körper, die mit dem Fotoapparat aufgenommen wurden, erscheinen jetzt als fotografische Abzüge im Film selbst und sind nun an die Stelle der

im Film zuvor gezeigten kunstvoll bemalten Körper getreten. Durch die vielen Einzelaufnahmen bleibt die Kontur des Körpers nicht authentisch erhalten. Allerdings hätte eine einzige Aufnahme, z.B. die Vorderansicht eines der bemalten Körper die Schrift nicht lesbar gemacht. Stattdessen fragmentiert die Fotografie den Körper. Die auf ihm verteilten Zeichen, die auf dem realen Körper nur durch die Bewegung des Betrachters rezipiert werden können, erscheinen so auf einen Blick.

Betrachtet man die drei Szenen zusammen, lässt sich sagen, dass Greenaway eine Situation, in der die Lesbarkeit der Zeichen aus der Bewegung des Beobachters resultiert, durch eine Anordnung ersetzt, in der der Betrachter nur ‹eine› Position und ‹eine› Perspektive einnehmen kann, nämlich die des Fotografen. Damit bleibt die Rezeption des Betrachters passiv. Der Zuschauer wäre nicht in der Lage, die auf den Körpern präsentierte Schrift zu betrachten, wenn nicht der Fotograf die einzelnen Regionen fotografiert hätte. Diese Anordnung ermöglicht – oder besser: erzwingt – die Passivität des Betrachters. Nur der mobile Fotograf macht also die Betrachtung und Lesbarkeit der Schrift auf den Körpern möglich[12] – und verweist zugleich auf die Immobilität des Zuschauers.

Damit spielt Greenaway zugleich auch auf das Wahrnehmungsdispositiv an und damit auf eine filmtheoretische Debatte, in der die Konstellation zwischen Projektion, Leinwand und Betrachter im Kinosaal in den Mittelpunkt rückt:

> *«[...] zweifellos ist es eine regressive Situation, in die der Kinozuschauer sich begibt; seine Bewegungshemmung und seine Reduzierung aufs Schauen erinnern an eine frühkindlich-hilflose Situation, und dass er, wie die Gefangenen der Höhle, dennoch nicht flieht, provoziert die Frage nach den Wünschen ... .»*[13]

Jean-Louis Baudry hat in den siebziger Jahren Platos Höhlengleichnis als Analogon für das kinematografische Dispositiv verwendet und konstatiert, dass der kinematografischen Apparatur bürgerliche Ideologie eingeschrieben sei: Erstens weil der Film seine Funktion als Signifikant durch die illusionistische Kontinuität der Montage konsequent verschleiere und zweitens aufgrund der räumlichen Anordnung von Projektor, Leinwand und dem im Kinosaal situierten Zuschauer. Der Zuschauer verdränge das Wissen um den Illusionscharakter des Films und akzeptiere distanzlos den «Als-ob»-Charakter des Films. Das mache ihn unfähig, seine eigene Position in Beziehung zur Mitteilung des Mediums zu setzen.[14] Gerade im Verdrängen/Vergessen der technischen Voraussetzungen von Wahrnehmung und Sinnproduktion liegen für Baudry die ideologischen Konstanten der Filmrezeption. Denn die Augentäuschung als für die Rezeption konstitutiver Faktor basiert auf der Verleugnung einer Differenz zwischen den Einzelbildern. Aber genau diese Verleugnung ist verantwortlich für die Produktion von Sinn.

Während Baudry mit seiner Analogisierung des Höhlengleichnisses vor allem den Illusionscharakter des Kinos kritisiert, bemerkt Flusser, dass zwischen den Gefangenen in Platos Höhlengleichnis und den Filmzuschauern ein feiner Unterschied bestehe. Denn im Gegensatz zu den wissbegierigen Höhlenbewohnern drehen die Filmzuschauer ihre Köpfe nicht um zur Quelle der Schattenbilder. Für sie wird die Illusion zum Kinoerlebnis und erkauft um den Preis der bewussten Verschleierung von Funktions- und Wirkungsmechanismen des Films.[15]

Diese Ansätze stützen sich alle direkt oder indirekt auf die Annahme, dass dem Zuschauer als vom Film hervorgebrachtem Subjekt eine nur geringe Autonomie zukommt. Der Zuschauer ist den Attraktionen eines Spektakels ausgesetzt, das nur zu dem einen Zweck stattfindet, ihn zu manipulieren und die Illusion einer Ganzheit herzustellen, die einen realen Mangel in den sozialen und politischen Lebensverhältnissen kompensiert. Andererseits ist die Position des Zuschauersubjekts im Schnittpunkt des apparativen und narrativen Diskurses immer wieder sowohl formal als auch inhaltlich Gegenstand filmischer Selbstreflexion geworden. Das Zeigen der Apparate und die inszenierte Wiederholung dispositiver Konstellationen auf der Leinwand stehen dabei zumeist im Dienst desillusionistischer Strategien, die konstitutives Merkmal modernen Erzählens sind. Denn «[...] in der Moderne rückt vielmehr die menschliche (visuelle) Wahrnehmung als einzig existente ‹Realität› an die Stelle vormaliger Gewißheiten um die Erkenn- und Abbildbarkeit von Realität. Es geht [...] nur noch um die Abbildung unserer Konstruktion von Welt durch unsere Wahrnehmungsapparatur.»[16]

Es ist durchaus kein Zufall, dass Greenaway immer wieder und in all seinen Filmen Rezeptionsbedingungen verschiedener Kunstformen wie z.B. Fotografie oder Literatur thematisiert und reflektiert[17], denn der filmische Rahmen bietet ihm die Möglichkeit, diese Bedingungen auszuloten und für den Film gleich mit zu kommunizieren. Dabei werden häufig apparative Anordnungen in Szene gesetzt, die Einfluss auf die Handlung der Figuren und die Blicke des Zuschauers nehmen. Die Art und Weise, wie Greenaway das Ensemble medialer Apparaturen ins filmische Spiel bringt, um damit die Bedingungen der Rezeption offen zu legen, lassen *The Pillow Book* vor dem Hintergrund des zuvor Gesagten als selbstreflexive Filmparabel über intermediale Lesbarkeitskonzepte erscheinen. Greenaways hochgradig artifizielle Formenspiele übersetzten nicht nur Konstruktionsmechanismen des Mediums Film und seiner Wahrnehmungsmuster in eine höchst eigenwillige Filmsprache, das gezielte Vorführen der Wahrnehmungsbedingungen und Greenaways Lust an der Dekonstruktion der Illusion verweigern zugleich einen unreflektierten Illusionismus.

Anmerkungen

1 Wie beispielsweise im Hollywoodfilm, der nichts mehr offen lassen will und der gerade auch das nicht Vorstellbare in einer Repräsentation rationalisiert (*Schindler's List*, 1995) und dabei den Kriterien einer linearen Lesbarkeit folgt. Vgl. Gass, Lars Henrik: «Poröse Bilder. Das Kino reflektiert seinen Ernstfall». In: *Arnoldshainer Filmgespräche*, Nr. 13, Marburg: Schüren 1996, S. 87-93.

2 Corrigan, Timothy: «Der unlesbare Film: Lektüren und Fehl-Lektüren zeitgenössischer Filme». In: Jürgen Müller, Markus Vorauer (Hg.): *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Münster: Nodus Publikationen 1993, S. 57-75, hier S. 59.

3 Gadamer, Hans Georg: *Hermeneutik im Rückblick*. Gesammelte Werke, Bd. 10, Tübingen: Mohr 1995, S. 101.

4 Bereits in seinem ersten Film *The Draughtsman's Contract* (*Der Kontrakt des Zeichners*, 1982) scheitert seine männliche Hauptfigur an der Unfähigkeit, die in den Bildern vorhandenen Zeichen nicht nur zu sehen, sondern auch zu lesen, d.h. sie im Kontext richtig zu deuten.

Dieses Unvermögen, die Bilder richtig zu verstehen, obwohl er selbst Zeichner ist, macht ihn in einer komplexen Welt nicht überlebensfähig. Er wird mit dem Tod bestraft.

5 Der deutsche Titel des Films – *Die Bettlektüre* – impliziert bereits das Thema.

6 Um den Bild- und Kunstcharakter zu betonen, hat Greenaway eine japanische Künstlerin engagiert, die diese Schriftbilder auf die Körper gemalt hat.

7 Görtz, Franz Josef: «Zauberworte, als Rätsel auf den Leib geschrieben». In: *Frankfurter Allgemeine Magazin*, Nr. 870, 1.11.1996, S. 32-36, hier S. 36.

8 Auf längere Zeit betrachtet, lässt sich diese These natürlich nicht halten, da der tote Körper (in der Regel) durch den Zerfall noch einmal in Bewegung gerät. Vgl. dazu Peter Greenaways Zerfallstudien in seinem Film *A Zed and two Noughts* (*Ein Z und zwei Nullen*, 1985).

9 Greenaway reflektiert an dieser Stelle auch die Differenz von Fotografie und Film. Vgl dazu: Struif, Barbara: «Fotografie im Film bei Peter Greenaway». In: Heinz-B. Heller et al. (Hg): *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg: Schüren 2000, S. 183-204.

10 Die Technik ermöglicht/erzwingt eine bestimmte Entfaltung (= invisibilisierende Reproduktion) der Paradoxie der «tätigen Passivität des Erkennens», indem es den Wahrnehmenden aus dem Prozess der Wahrnehmung ausschließt und die Paradoxie so auf unterschiedliche Positionen (Rollen) verteilt. «Er bringt die tätige Passivität des Erkennens nicht mehr auf, in der die kategorialen Elemente vom konventionell vorgeformten ‹Gegebenen› und dieses von jenem neu, angemessen sich gestalten lassen.» Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, 20 Bd., Bd. 3. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 227.

11 Selbst Polaroids brauchen einige Sekunden, bis ihr Entwicklungsprozess abgeschlossen ist. Greenaway reflektiert – indem er die Bedingungen des Herstellungsprozesses thematisiert – auch die Funktionsweise der Fotografie.

12 Die Mobilität des Fotografen vorzuführen, ist übrigens keine originäre Idee von Greenaway. Schon Vertovs Film *Der Mann mit der Kamera* (1929) zeigt den idealen Fotografen immer in Bewegung, der sich durch ein Panorama völlig unterschiedlicher Ereignisse so rasant und schnell bewegt, dass jede Einmischung in das Geschehen absolut unmöglich scheint. Hitchcocks Film *Rear Window* (*Das Fenster zum Hof*, 1954) liefert den Gegensatz dazu, denn hier ist der Fotograf durch seine Immobilität gekennzeichnet, der sich auf ein einziges Ereignis konzentriert. Auch wenn für ihn ein Eingreifen im physischen Sinne unmöglich ist, stellt der Gebrauch einer Kamera eine Form der Teilnahme dar.

13 Winkler, Hartmut: «Der Zuschauer und die filmische Technik». In: Knut Hickethier, Hartmut Winkler: *Filmwahrnehmung*. Berlin: Edition Sigma 1990, S. 19-25, hier S. 22.

14 Paech, Joachim: *Medien-Macht und interaktive Medien*. Bonn: ZV 1997, S. 9.

15 Flusser, Vilém: *Kommunikologie*. Bd. 4, hg. von Stefan Bollmann, Edith Flusser, Mannheim: Bollmann 1996, S. 207.

16 Kirchmann, Kai: «Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferenzialität. Überlegungen zu einer Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität». In: *Film und Kritik*, Nr. 2, 1994, S. 23-38, hier S. 36.

17 Vgl. hierzu auch Barchfeld, Christiane: *Filming by Numbers: Peter Greenaway. Ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1993.

Franziska Heller

‹Video kills the TV-Star› – Mediale Diskurse in Cronenbergs *Videodrome*

> *«Heute [...] haben wir sogar das Zentralnervensystem zu einem weltumspannenden Netz ausgeweitet und damit, soweit es unseren Planeten betrifft, Raum und Zeit aufgehoben. Rasch nähern wir uns der Endphase der Ausweitung des Menschen [...] und zwar auf ziemlich dieselbe Weise, wie wir unsere Sinne und Nerven durch verschiedene Medien bereits ausgeweitet haben.»*[1]

Nach der Vorstellung des Kanadiers Marshall McLuhan stellen Medien eine ‹Extension› des menschlichen Körpers dar, wodurch die Raum- und Zeit-Wahrnehmung des Menschen verändert werde. Versuche, diese Veränderungen in Begriffe zu fassen, finden sich in zahlreichen medienwissenschaftlichen Diskursen, die Film, Fernsehen und Video theoretisch modellieren.

1983 hat der kanadische Regisseur David Cronenberg einen Film gedreht, der die Medien Fernsehen und Video thematisch in den Mittelpunkt stellt und anschaulich exponiert: *Videodrome* (*Video-Arena*). Dialogsätze wie «Sie sind das zu Fleisch gewordene Video» und «Er [der Fernsehbildschirm, F.H.] ist ein Teil der physischen Struktur des Gehirns» knüpfen nicht nur an Vorstellungen McLuhans an, sondern radikalisieren sie: Über eine Extension hinaus beschreiben sie auch die Penetration des menschlichen Körpers durch Medien. In Zusammenhang mit dem Namen Cronenberg, dessen Filme meist zwischen Horror und Science-Fiction auf dem Terrain des *body horror* verortet werden, bedeutet dies insofern die buchstäbliche visuelle Umsetzung dieser Vorstellung. Diese Formen der Visualisierung brachten Cronenberg seit seinen Filmen Mitte der 1970er Jahre z.B. *Shivers* (1975) oder *Rabid* (1977) bis hin in die 1980er Jahre von seinen Fans die Verehrung als ‹Baron of Blood› oder ‹Dave the Deprave› ein.[2] Die folgenden Überlegungen zielen nun weniger auf die oft unternommenen Analysen von Cronenbergs Filmen in Hinblick auf psychoanalytische, phantastische oder genderpolitische Ansätze. Vielmehr soll unter dem Vorzeichen der McLuhanschen Überlegungen dargestellt werden, wie insbesondere in *Videodrome* die Raum- und Zeitwahrnehmung als grundlegende menschliche Erfahrungsmodi im Kontext der Medien in den 1980er Jahre aktualisiert werden – und dies unter den spezifischen Bedingungen filmischer Narration – auf einer medialen Metaebene: der Reflexion.

Diese Fragestellung erfordert eine Perspektivierung des verwendeten Medienbegriffs. Ein Medium wird gemeinhin vor allem definiert über seine Technik, seine gesellschaftliche und institutionelle Verfasstheit, über Formen der Nutzung und Wirkung oder über die theoretischen Diskurse, in die es eingebunden ist. Die nachfolgenden Überlegungen gehen davon aus, dass die einzelnen Medien vor allem durch unterschiedliche diskursive Zuschreibungen hinsichtlich ihrer die Zeit- und Raumwahrneh-

mung strukturierenden Funktion differieren. Mit anderen Worten: Ausgangspunkt ist nicht eine essentialistische Mediendefinition, sondern eine, die sich vor allem über mediale Relations- und Differenzverhältnisse konturiert.[3]

Kino: «Alles ist möglich» (Georg Lukács, 1913)

Das Nachdenken über Zeit und Raum als grundlegende Koordinaten menschlicher Wahrnehmung und Selbstverortung in der ‹Wirklichkeit› hat in der Moderne, vor allem unter dem Eindruck der Naturwissenschaften und der Massenmedien, nachhaltig eine Konjunktur erlebt. So hat Henri Bergson Ende des 19. Jahrhunderts – v.a. in seinem 1896 veröffentlichten Werk *Materie und Gedächtnis* zwei Auffassungen von Zeit entworfen: Die ‹physikalische› Zeit und die ‹wirkliche› Zeit: *la durée* (Dauer). Dies impliziere zwei Formen des Bekanntwerdens mit der Welt: Analyse und Intuition. Ein analytischer Geist, ausgerichtet auf seine biologischen Bedürfnisse, fasst seine Weltwahrnehmung in abstrakte Repräsentationen nebeneinander angeordneter Abschnitte.[4] Diese physikalische Zeit sei nur eine symbolische Repräsentation der *durée*, der wirklichen, (subjektiv) erfahrenen Zeit.[5] Ohne direkt einen Bezug zu technischen Medien herauszustellen, liefert Bergson eine Vorstellung von Alternativen zu einer empirischen bzw. physikalischen Zeitvorstellung, die sich einer ‹Chronologie› unterordnet. Der Begriff ‹Chronologie›, der sich etymologisch aus den griechischen Worten ‹chronos› (Zeit) und ‹logos› (Vernunft) zusammensetzt, impliziert in sich schon eine Ordnung, die sich der analytischen Logik unterwirft. Doch schon frühe Filmtheoretiker sahen die Möglichkeiten des Kinos, die Ordnung und Kausalitäten einer solchen logischen ‹Wirklichkeit› zu durchbrechen: So etwa Georg Lukács 1913 in seinen *Gedanken zur Ästhetik des Kinos* oder Jean Cocteau 1934 u.a. in seiner Schrift *Glückwunsch an die Cinémonde*.[6]

Jüngere Filmtheorien haben die Besonderheit der *filmischen* Wirklichkeit vor allem als Wirklichkeits*effekt* charakterisiert: so vor allem Jean-Louis Baudry als Resultat der dispositiven Anordnung im Kino[7]; so Semiotik und Neo-Formalismus, die den Wirklichkeitseffekt des Films als Resultat formierender Textstrategien angehen. Der Eindruck von Realität im Kino entsteht nach semiotischer Ansicht durch die Konventionalisierung bestimmter narrativer Strategien. Der mehrfach ausgeweitete Begriff des *Classical Cinema*[8] bezeichnet die Konstruktion einer fiktionalen Welt, die durch interne Kohärenz, plausible und lineare Kausalität, psychologischen Realismus und zeitliche und räumliche Kohärenz charakterisiert ist. Dieses *continuity*-Prinzip wurde als Realitätsparadigma in der klassischen Hollywood-Ära etabliert.[9]

In seiner Studie *Narration in the Fiction Film*[10] hebt David Bordwell hervor, wie die klassische Hollywood-Narration immer psychologisch definierte Individuen «as its principal causal agents»[11] in ihren Mittelpunkt stellt. Kausalitäten gründen sich auf den psychologischen Charakter (*agent*), während die räumlichen bzw. zeitlichen Gegebenheiten durch realistische (*neo-classical*) Vorstellungen – Einheit von Raum, Zeit und Handlung – motiviert werden. Eine solche Konstruktion von Raum und Zeit ist auf die imaginäre Verschmelzung zwischen Zuschauer und Bild hin angelegt, die nur durch die Abdichtung des Bildraumes möglich ist. Der Zuschauer wird als Voyeur konstruiert.

1983 und 1985 entwirft Gilles Deleuze in seinen Werken *Das Bewegungs-Bild* und *Das Zeit-Bild* unter Bezug auf Bergson eine Taxinomie der Bilder und Zeichen, die für den Film von Bedeutung sind. Dabei kommt er in Betrachtung der Filmgeschichte zu dem Schluss, dass es vor dem Zweiten Weltkrieg im Bewegungs-Bild des Films nur eine indirekte Repräsentation der Zeit gegeben habe. Nach 1945 habe allerdings dieses «sensomotorische Band» (Sukzession von einem Vorher und Nachher der Bewegungen) einen Riss bekommen.[12] Der moderne Film bewege sich hin zur Darstellung von Zeit unabhängig von der Bewegung. Die Zeit werde nun direkt dargestellt und anschaulich; er präsentiere das Zeit-Bild: «Anstelle der alten Formel‹ ‹motorische/indirekte Repräsentation der Zeit›, haben wird nun: ‹Opto- oder Sonozeichen/direkte Darstellung der Zeit›.»[13]

«...a single irresponsible flow of images and feelings» (Raymond Williams, 1974)

Im Kontext der Möglichkeiten des Filmischen umreißt William Uricchio dessen «Fähigkeiten» aber auch «Unfähigkeiten» im Gegensatz zu den Möglichkeiten des Mediums, das konzipiert wurde, um «in die Ferne zu sehen».[14] Fernsehen steht für die Vorstellung einer Technologie, die grundlegend die Idee der Simultaneität impliziert. Diese Vorstellung, dass Fernsehen die ‹Aura der Unmittelbarkeit› – des Live-Gedankens – umgibt, wird in theoretischen Abhandlungen weiter verfolgt und diskutiert. So konstatiert John Ellis 1992:

> *«Die Vorstellung jedoch, dass Fernsehen live ist, verfolgt das Medium weiterhin; noch stärker ist der Eindruck einer Unmittelbarkeit des Bildes. Die Unmittelbarkeit des Fernsehbildes liegt nicht nur in der Annahme, dass es live ist, sondern vor allem in den Beziehungen, die durch das Bild aufgebaut werden. Unmittelbarkeit ist ein Effekt der Direktheit des Fernsehbildes, der Art, wie es sich selbst und seine Betrachter konstituiert, als gäbe es eine Beziehung der gegenwärtigen Nähe. Fernsehen verwendet oft Formen der direkten Adressierung, die von einer Person in Großaufnahme an die Personen gerichtet werden, die sich vor dem Fernsehgerät versammeln. Das unterscheidet sich sehr stark von der historischen [klassischen, s.o. Anmerk. F.H.] Erzählform des Films, in der das Geschehen keine Anzeichen dafür zeigt, dass es beobachtet wird.»*[15]

Ellis beschreibt Fernsehen als zutiefst häusliches Phänomen, das letztendlich zum alltäglichen Haushaltsgegenstand geworden sei (in Abgrenzung zu dem öffentlichen Kinosaal, woraus auch die Zuordnung *glance* und *glare* als Formen der medienspezifischen Rezeption erfolgt). Für Ellis hat die Konzeption des Fernsehens als Bestandteil des häuslichen Raums auch Konsequenzen für die Organisations- und Narrationsformen des immer fortlaufenden Programms als dem Alltag angepasste Zeittaktung («Tagesprogramm»). Die Vorstellung von Fernsehen als programmierte Serie bedeutungstragender Segmente, die im häuslichen Raum rezipiert werden, geht auf Raymond Williams zurück, der «das Phänomen eines geplanten *flow*»[16] als entscheidendes Kennzeichen des Fernsehens beschrieben hat. Die Metapher des «Fließens» zur Beschreibung

der Mitteilungspraxis und Strukturierung des Fernsehens deckt also nicht nur die ständige Bewegung und ihre festgelegte lineare Richtung ab, die eine extreme Flüchtigkeit impliziert, sondern ist in ihrer Organisation an ein populäres Verständnis von Leben und Alltag des Menschen angelehnt.

«Video changes daily habits» (*The New York Times*, 29.3.1979)

Begreift man Fernsehen als ein solches Medium, das alltägliche Wahrnehmung von Zeit und den damit zusammenhängenden Raum des Zuschauers in seiner Struktur wie auch inhaltlichen Produktion reproduziert, dann erscheint nach Siegfried Zielinski die Funktion des Videorecorders diametral entgegengesetzt, da er die fortlaufenden, unmittelbaren Fernsehsignale speichert. Mit ihm werden manipulierende Eingriffe in den Zeitprozess der Fernsehkommunikation möglich. Durch Aufzeichnungen könne es zur Neustrukturierung des Programms kommen, eine Wiederbesichtigung könne vorgenommen werden durch eine ständige Verfügbarkeit des Materials. Dadurch würden traditionelle Elemente, wie z.B. die Aura bzw. die Vorstellung der kommunikativen Dimension des Fernsehens, modifiziert.

Das *home video* insbesondere fiktionaler Formate, sprich (Kino)Filme, nimmt in diesem Kontext eine ‹Schwellenfunktion› ein und offenbart zugleich die Problematik, die Medienspezifik des Videos gerade in Relation zu Fernsehen und Film zu erörtern. Sean Cubitt drückt dies so aus: «Video is a bastard medium, however narrowly defined.»[17] Anne Friedberg zählt Video bzw. den Videorecorder zu den Technologien der 1970er und 1980er Jahre, «which began to erode the historical differences between television and film.»[18] Dies wird besonders deutlich am *home video*, an dem sich auch die Rezeptionsvorstellungen von Fernsehen und Kino überlagern und brechen. Des Weiteren konstituiert sich auch ein neues Eigentumsverhältnis. Bestimmte filmische Produkte, die ehedem im öffentlichen, sozialen Raum des Kinos zugänglich waren, werden käuflich und in Form der Videokassette in das eigene häusliche Ambiente integriert. Video heißt insofern auch, dass man sein ‹Programm› im Fernsehen selber ‹programmieren›, d.h. bestimmen kann.

Exposition

Der orangefarbene Titelzug *Videodrome* wird schon nach einem kurzen Moment verzerrt: Gleich das erste Bild des Films scheint von einer rauschenden ‹Sendestörung› betroffen zu sein, das Bild flackert. Es wird abgelöst von einem farbigen Schriftzug auf schwarzen Untergrund, der sich gleich in vielfarbigen Variationen auffaltetet: «Civic TV». Darunter leuchtet in orange-gelber Schrift «Channel 83, Cable 12». Dann ‹fliegt› ein Comic-Bild aus dem schwarzen Hintergrund heran. Es zeigt einen dicken, bequemen Mann im Bett, der im linken Arm einen Teddy und im rechten einen Fernseher hält, dessen frontal zu sehender Bildschirm wieder den aufgefächerten «Civic TV»-Schriftzug zeigt. Aus dem Off ertönt zeitgleich eine Männerstimme: «Civic TV, den Sender, den Sie mit ins Bett nehmen.» Dieser Spruch wird dann auch in Orange in das Bild eingeblendet.[19] Nun erscheint in einem von einem Fernsehrahmen umgebe-

nen Bild eine Frau (Julie Khaner). Die Frau schaut frontal aus dem Fernsehbild heraus und ruft: «Max! Es ist leider wieder Zeit! Ich muss dich langsam und schmerzvoll aus deiner Bewusstlosigkeit rauslocken. Nein, ich bin keine Traumfee, obwohl man sagt, dass ich eine wunderschöne Vision sei.» Nach einer kurzen Pause fährt sie fort: «Ich bin nur deine dir sklavisch ergebene Dienerin Bridey James, die dich aufweckt am heutigen Tag, welcher Mittwoch, der 23. ist. Hast du gehört? Mittwoch ist heute und zwar der 23.!» Bridey lehnt sich bei dieser Information insistierend nach vorne und zwinkert auffordernd. Während sie nun beginnt, die Termine für den heutigen Tag vorzutragen, fährt die Kamera langsam von ihrem Fernsehbild zurück, wobei sie aber immer ihre Höhe beibehält. Der Fernseher bleibt einzige Lichtquelle in dem chaotischen und unordentlichen Raum im Halbdunkeln, auf dessen Konturen nun der Blick durch die langsame, gleitende Kamerabewegung nach hinten nach und nach freigegeben wird. Der Fernseher nimmt nun nicht mehr die Bildmitte ein, bleibt aber integrierter Bestandteil des Raumes. Bridey beendet ihren Vortrag auf dem Fernsehschirm mit den Sätzen: «Normale Arbeitszeiten sind dir wohl unbekannt?». Während dieser Worte offenbart die Kamera auf einer Couch einen schlafenden Mann: Max (James Woods).

In dieser Anfangssequenz werden grundlegende inhaltliche Topoi, vor allem aber das raum-zeitliche Strukturprinzip des Films eingeführt. Bereits die Titeleinblendung, mit ihrer ikonografischen ‹Sendestörung› und die Comic-hafte Trailerform der ersten Bilder (in denen farblich fast auch schon ein Sendetestbild angedeutet wird) verweisen auf eine medienspezifische

Fernsehästhetik und -form, etwa die sofortige Einspielung der Senderkennung. In dem darauf folgenden Bild – ebenfalls noch im Comic-Stil –, das sich in seiner Erscheinungsform ‹*flow*-dynamisch› an den vorangegangenen Trailer anschließt, wird inhaltlich der Fernseher als Bestandteil des Alltags etabliert. Was der Name des Senders an Bürgernähe verspricht («Civic-TV»), konkretisiert sich allein wohnräumlich. Das Fernsehgerät besetzt die intimsten Zonen des privaten Lebens: Es befindet sich im Bett. Dieser Eindruck kulminiert in der ikonografischen Gleichsetzung des Fernsehgeräts mit dem Teddy, der imaginäre Nähe, Wärme und familiärer Geborgenheit verspricht.

Die erste (menschliche) Figur, die man sieht, ist das Fernsehbild von Bridey. Somit existiert Bridey nicht nur als kinematografisches Zeichen, sondern ist – im Sinne von Christian Metz – doppelt medial ‹abwesend›[20]; denn ihr Bild erscheint innerhalb des filmischen Textes zusätzlich auf einer weiteren Bildebene (der des Fernsehschirms). Der Film beginnt also, vermittelt durch das Medium Fernsehen, mit einem Bild von einem anderen Ort als dem ‹Hier› und ‹Jetzt› der filmischen Narration. Die offensichtliche Kadrierung von Brideys Bild durch einen Rahmen, der erkennbar den Rahmen des Apparats ‹Fernsehen› darstellt, betont die ‹Medialität› des Bildes und eröffnet potentiell eine *Mise-en-abîme*-Struktur. Durch die apparative Kadrierung und den formalen Kontext wird Brideys Bild im Wohnraum von Max als medial vermitteltes Bild exponiert, womit sich zugleich eine sie umschließende Handlungsebene – auf der Ebene der *filmischen* Plots – etabliert: die primäre Erzählebene mit Max als dem Protagonisten.

Fernsehen wird hier also nicht nur in der *Mise-en-scène* als tatsächliche Apparatur verwendet (z.B. als Lichtquelle); darüber hinaus werden spezifische Merkmale seiner Ästhetik und theoriediskursive Zuschreibungen durch Montage und Gestaltung der Bilder aufgegriffen. So fällt vor allem auf, dass Brideys gesamter ‹Auftritt› auf dem Fernsehbildschirm eine dialogische, d.h. kommunikative Situation suggeriert. Sie schaut direkt in die Kamera, stellt Fragen und blinzelt dem vermeintlichen Zuschauer verschwörerisch zu – gemäß den etablierten Präsentationsmodi von Fernsehmoderatoren. Auf diese Weise wird beim Zuschauer ein Eindruck der Gleichzeitigkeit bzw. Simultaneität in Echtzeit produziert.

Fernsehen wird hier als zeitnormierender Wecker bzw. Chronometer inszeniert, der tatsächlich die Zeit von Max strukturiert. Brideys Fernsehbild liest in chronologischer Reihenfolge seine persönlichen Termine vor. Dabei wird ein entscheidendes Moment angesprochen. Der Satz: «Du kennst wohl keine normalen Arbeitszeiten» illustriert, dass Max ein ambivalentes Verhältnis zu dieser chronologischen, ‹normalen› Zeiteinteilung des Alltags hat. Fernsehen weist ihn darauf hin. Im Verlauf des Films werden Max' Wahrnehmungen von Zeit und Raum zu seinem grundlegenden Problem werden, wobei er immer wieder versuchen wird, ausgerechnet mit Medien wieder in die ‹chronologische Realität› der primären Handlungsebene zurückzufinden.

Einen Film mit Fernsehbildern beginnen zu lassen, die die Einführung in Ort und Zeit der weiteren filmischen Handlung geben sollen, hat für unsere Wahrnehmung als Filmzuschauer gravierende Folgen. Der Film beginnt nicht auf seiner primären ‹Realitätsebene› (der Ebene der filmischen Plots), sondern auf einer zusätzlich medial implementierten. Bildästhetik und Empfangsapparatur des Fernsehens werden hier also dafür genutzt, Assoziationen mit und Konnotationen von bestimmten Zeit- und

Raum-Konzepten des Fernsehens hervorzurufen. Auf diese Weise wird zum einen inhaltlich die Figur des Max Renn charakterisiert, zum anderen wird zugleich das doppelte Strukturprinzip des Films exponiert. Auf der primären Handlungsebene wird sich Max in einer medial bestimmten Welt auf die Suche nach ‹Videodrome›[21] begeben; eine Suche, die ihn und uns als Filmzuschauer mit unterschiedlichen medialen Raum- und Zeiterfahrungen konfrontieren wird. Gleichzeitig wird diese Erzählebene überlagert, durchsetzt, konterkariert und unterminiert durch eine Collage von einander durchkreuzenden Wahrnehmungs- und Wirkungsmechanismen von *szenisch aktualisierten* unterschiedlichen medialen Raum- und Zeitkonzepten. Bezeichnenderweise wird selbst die in der Eingangsequenz angelegte Doppelstruktur im weiteren Verlauf des Films subvertiert: Der qua Fernseheinspielung evozierte Eindruck von Simultaneität des Bridey-Weckrufes wird sich als *fake* erweisen. Es stellt sich heraus, dass Bridey ihre so dialogisch, ‹live-haftig› wirkende Nachricht an Max zuvor auf Video aufgezeichnet hat.

eXistenZ O'Blivion: «Wahrscheinlich denken Sie, Realität kann außerhalb von unserer Vorstellung von Realität nicht existieren!»

Als Max sich auf die Suche nach den Verantwortlichen von ‹Videodrome› begibt, wird ihm der Name «Brian O'Blivion» zugespielt. Zu diesem Zeitpunkt ist die Figur O'Blivion bereits auf der primären Erzählebene eng mit medialen Vermittlungsmodi verknüpft: Max begegnete O'Blivion zuvor in einer Fernsehtalkshow, in der O'Blivion bewusst nur als Bild auf einem Fernsehschirm auftrat, da dieser die Ansicht vertritt, der Fernsehschirm sei so etwas geworden wie die zweite Netzhaut des Menschen. Zudem betont er die ‹Medialität› seines Namens; «Brian O'Blivion» (= Vergessen) sei nicht sein Geburtsname: «Schon in Kürze haben wir alle Namen, die dazu geeignet sind, die Kathodenstrahlröhren [Funktionsprinzip des Fernsehers, F.H.] zum Klingen zu bringen.» Diese enge Bindung der Person O'Blivions auf ikonografischer wie narrativer Ebene an (Fernseh)Medialität (in Bezug auf O'Blivion geschieht dies wesentlich radikaler als es bei Bridey der Fall ist) wird im Verlauf des Films auf das Video erweitert, wodurch sich die oben erläuterte ambivalente und durchaus paradoxe Struktur des Films genauer beschreiben lässt. Zugleich bietet die Inszenierung der Figur O'Blivions auch Beispiele für thematische und inhaltliche Topoi, die auf den verschiedenen transmedialen Ebenen verhandelt werden und die Gesamtstruktur des Films reflektieren und mit ihr interagieren.

Besonders in Hinblick auf die Figur Brian O'Blivions ist die Narration sehr stark an die Struktur einer detektivischen *quest* angelegt. Max, vorgeblich inszeniert als *agent* im Sinne Bordwells, ist auf einer Suche nach Erkenntnissen und Erklärungen für die Welt des *Snuff*-Formats ‹Videodrome›. In diesem Kontext erhält er den Hinweis auf «Brian O'Blivion». Doch statt einer ‹persönlichen› Begegnung im üblichen Sinne, bekommt Max nur einen ‹Videobrief›, laut O'Blivions Tochter die einzige Form der Kommunikation, die O'Blivion noch vollzieht. Max ignoriert diese ‹mediale› Brechung und schaut sich den Videobrief an, um Informationen über ‹Videodrome› zu bekommen Er erhält eine Warnung, die das Problem von Max in Hinsicht auf die Lesbarkeit bzw. Ein-

deutigkeit von Zeichen auf den Punkt bringt: Fernsehen sei Realität, und Realität nichts ohne Fernsehen. Wie zum Beweis tritt O'Blivions Bild aus seinem medial gespeicherten Zustand heraus und beginnt einen Dialog mit Max, womit Interaktion und Gleichzeitigkeit entstehen. Simulierte in der Eingangssequenz die Inszenierung von Brideys Video eine solche Kommunikation, so blieb sie dennoch zunächst der ‹medialen› Logik des Fernsehens verhaftet. In dieser Szene wird hingegen tatsächlich eine Synthese der zeitlichen Vorstellungen von Video (als Zeitspeicher) und ‹realer Kommunikation› vollzogen. Das kommunikative Moment wird sogar bis hin zur körperlichen, ja sogar sexuellen Erfahrung ausgeweitet: An das Gesicht Nicki Brands (Max' Geliebte, gespielt von Deborah Harry), die während O'Blivions Vortrag plötzlich als Henker hinter ihm auftaucht, wird so nah herangezoomt, dass nur noch ihre Lippen zu sehen sind und sie nicht mehr von einem Fernsehkader umgeben sind. Durch die seitliche Positionierung der Filmkamera wird nun verdeutlicht, wie diese ‹lockenden› Lippen («Max, wir wollen dich!») den flachen Bildschirm verlassen und im Filmbild selbstleuchtend und dreidimensional den (Wohn)Raum von Max penetrieren. Sie überschreiten somit visuell die Grenze ihres Mediums. Sie verlassen den Ort des Bildschirms. Der Fernsehrahmen, der auf der primären Narrationsebene noch ‹Realität› und ‹Medium› unterscheidbar machte, ist somit nicht mehr vorhanden. Mediale Raum-Zeitlichkeit und ‹Realitätsebene› der primären Filmhandlung werden hier tatsächlich vermischt, die Grenzen sind fließend.

Der Wechsel vom Monolog O'Blivions auf dem ‹Videobrief› zur interaktiven Kommunikation mit einem zum ‹Leben erwachten Fernsehbild› ist von einem atmosphärischen Wechsel begleitet. Die Musik ändert sich und vor allem auch der Blick von Max auf den Fernseher. Zunächst schaut er gespannt konzentriert, dann reibt er sich wiederholt die Augen und schüttelt den Kopf, als ob er ‹seinen Augen nicht traue›. Diesem Misstrauen gegenüber seiner Wahrnehmung wird auf der primären Erzählebene Rechnung getragen: Als Max nach den oben beschriebenen Ereignissen bei der ‹Sichtung› des Videobriefes zu Bianca O'Blivion geht, um Erklärungen zu bekommen, qualifizieren beide, Bianca und Max die Bilder von den Medien, die ihre räumliche und zeitliche Begrenztheit verlassen und somit die Erfahrung eines ‹lebenden› Mediums hervorrufen, als Täuschung der Wahrnehmung und Halluzinationen. Bianca liefert sogar ein ‹medizinisches› Erklärungsmodell: Jeder der ‹Videodrome› geschaut habe, bekäme durch das spezielle Sendesignal einen Tumor, der Halluzinationen hervorrufe.[22] Somit steht die Episode mit dem Video und den irritierenden Geschehnissen mit dem Fernseh*bild* auf der primären Narrationsebene im Rahmen einer halluzinatorischen Wahrnehmung. Dadurch kann Max weiter seine *quest* verfolgen; denn er geht davon aus, dass es im-

mer noch eine Differenz zwischen ‹Halluzination› und seiner ‹Realität› gibt, die es auszumachen gelte. Der Filmzuschauer wird auf diese Weise ebenfalls in der Erwartung gehalten, dass es für jedes gezeigte Ereignis eine logisch begründete Erklärung gibt, d.h. der filmische Text eine Geschichte aufweist, die rational ‹verstehbar› ist.

Doch dass eine solche Erwartungshaltung letztendlich enttäuscht werden wird, ist dieser Szene bereits als Subtext eingeschrieben. Der Zuschauer erwartet, dass der filmische Text Erklärungen für die in ihm dargestellten Ereignisse liefert. Als ‹passiver› Konsument sitzt er als Informationshungriger genauso vor der Leinwand wie Max zu Anfang vor dem Video von O'Blivion. Doch dem Zuschauer wird im filmischen Text vorgeführt, wie das Medium vom technischen Objekt zum kommunizierenden, interagierenden Subjekt wird und darüber hinaus zusätzlich visuelle Attribute des körperlich-organischen Lebens erhält; so z.B. auch das Fernsehgerät, das, während die Lippen Nickis Max zu sich heranlocken, anfängt zu pulsieren, Verformungen im Material ausbildet, die wie Äderchen wirken.

Während also das Medium ‹lebendig› wird, ist der Mensch O'Blivion, nach dem so eindringlich gefahndet wird, *ent*körperlicht. Wie Max konsterniert feststellen muss, ist O'Blivion nach Biancas Aussage schon vor langer Zeit bei einer Operation gestorben. Sie erhält ihn nur so gut es geht am Leben: O'Blivion besteht aus Reihen von zahllosen Regalen voller Videokassetten, auf denen O'Blivion seine Monologe aufzeichnete. Sein Körper inkarniert sich somit auf der primären Narrationsebene in Videoregalen und -kassetten. Er lebt nur medial vermittelt weiter. Das menschliche Zeitkonzept der biografischen Linearität von ‹Geburt› bis zum ‹Tod› ist hier insofern aufgehoben, als O'Blivion im filmischen Text den Tod überwunden hat (deshalb war er auch ohne Furcht zu sterben). Inszeniert wird dies durch das Medium Video mit seiner Fähigkeit, Zeit und Bild an einem Ort zu speichern. Der ‹menschliche› Begriff des Lebens ist hier sowohl zeitlich wie körperlich (Körper als Ort des menschlichen Lebens) insofern neu konzipiert, als er jenseits herkömmlicher Dichotomien ‹organisch› vs. ‹anorganisch›, ‹zeitlich› vs. ‹überzeitlich› angesiedelt ist. Dabei stellen die Medien auf unterschiedliche Weise nicht nur die entscheidenden Transformationsinstanzen dar, sondern sie inkorporieren darüber hinaus ‹das neue Leben›. Wenn Bianca von ihrem Vater sagt: «Er war überzeugt, im Fernsehen sei das Leben besser abgebildet als in der wirklichen Gegenwart», dann ist – nomen est omen – O'Blivions Verhalten nur konsequent: Er vertraut sein Leben den Videobändern an, lebt in ihnen zeitüberdauernd fort. Das bedeutet aber auch zugleich, dass ‹Realität› und ‹Leben› sich über die dispositiven Wahrnehmungsstrukturen, die sich mit den verschiedenen Medien verbinden, bestimmen.

Dies hat nicht zuletzt Folgen für das, was als primäre Narration bezeichnet wurde. Denn je stärker diese medialen Formen von ‹Leben› und ‹Realität› das Leben von Max

und somit seine Suche nach ‹Videodrome› durchkreuzen, desto stärker werden die auf vertrauter raum-zeitlicher und kausal-logischer Kohärenz und Kontinuität beruhenden Strukturen des *classical text* unterminiert und dessen Lesbarkeit erschwert. So lange Max noch glaubt, seine neuen Erfahrungen als Halluzinationen qualifizieren zu können, bedient die Narration – auch für den Filmzuschauer – noch die ‹Ideologie› des klassischen Erzählkinos. Gleichzeitig geschieht aber in der Form eine Unterminierung dieser Repräsentationsstruktur, die in der Aufhebung des traditionellen Subjekt-Objekt-Verhältnisses von Mensch und Medium kulminiert. So wie O'Blivion in Videobändern fortexistiert, so nimmt das Fernsehgerät anthropomorphe Formen an, wie umgekehrt Max› Körper von einem Videoband penetriert wird und er damit zu einem programmierten Menschen wird.

Video kills the TV-Star

In der Schlusssequenz wird die gesamte raum-zeitliche Struktur des Films auf mehreren Ebenen der filmischen Bedeutungsproduktion rekapituliert. Das ambivalente Spiel mit der primären Narrationsstruktur wird fortgeführt, Max ist immer noch auf einer Suche: «Ich habe Schwierigkeiten meinen Weg zu finden.» Doch dieser ‹Weg› wird gleich mehrfach problematisiert: Warum Max letztendlich das abgewrackte Schiff («condemned vessel» lesen wir auf einem Schild) in dem einsamen Hafengebiet aufsucht, wird narrativ nicht erklärt. Auch ist seine Suche weit davon entfernt, beendet oder sogar gelöst worden zu sein; vielmehr trifft er in dem Schiff wieder auf einen Fernseher, dessen Bildschirm Nicki zeigt, die Max verkündet, dass alles noch am Anfang sei: «Der Anfang des neuen Fleisches.»[23]

In der *Mise-en-scène* tauchen im Inneren des Schiffes zahlreiche Gegenstände auf, die vorher schon eine Rolle in der Geschichte gespielt haben.[24] Sie erinnern an Ereignisse und vergegenwärtigen sie zeichenhaft. Man ist geneigt, an Axiome von Bergson zu denken: Alle Erfahrung bzw. Materie der Gegenwart trägt auch eine Vergangenheit, d.h. Momente der Dauer (*durée*) in sich. Dieser Eindruck verstärkt sich in diesem Film durch die gezielte Modifizierung der Gegenstände, denen sich subjektive Gebrauchsspuren[25] eingeschrieben haben und dadurch vergangene Zeit indizieren, z.B. ist die Zigarrettenschachtel, die auch für die ‹feurigen› Liebesspiele von Max und Nicki stand, nun leer. So etabliert sich der Eindruck einer Zeitlichkeit, die die traditionelle Subjekt-Objekt-Dichotomie hinter sich lässt.

Max hingegen ist selbst zum Video geworden. Doch sein Körper ist nicht wie der von O'Blivion im Video aufgegangen, sondern sein Körper ist vom Videoband penetriert worden. Bianca O'Blivion: «Sie sind das zu Fleisch gewordene Video.» Damit trägt Max metaphorisch das zeitmanipulative Konzept eines Videos in sich. Nimmt man diese Aussage beim Wort, so könnte man dies als Metapher für die Endsequenz verstehen: Ein Video kann Zeit speichern und manipulieren; vergangene Ereignisse und Bilder können visuell vergegenwärtigt werden. Dies geschieht in dieser Szene mit Max' Wahrnehmung und kulminiert in der Paradoxie des gezeigten Vorganges des ‹zweimaligen› Selbstmords von Max: Als Nickis Fernsehbild ihm zeigen will, wie Max zu «neuem Fleisch» wird, wird zunächst auf dem Fernseher gezeigt, wie Max sich mit der *Fleshgun* – seine Hand und die Pistole sind eine ‹organische› Verbindung eingegangen – eine Kugel in den Kopf schießt. An das Fernsehbild wird dabei so nah herangezoomt, dass der Fernsehkader nicht mehr zu sehen ist. Diese Bilder wiederholen sich dann noch einmal, diesmal ohne die Konnotation der Fernsehgerätschaft, also auf der primären Narrationsebene. Mit dem Pistolenknall kommt das *black* und somit das Ende des Films. Diese Paradoxie benötigt nach dem verwirrenden Zeitspiel des gesamten Films keine explizite mediale Konnotation mehr: *Video kills the TV-Star*.

Diese Vorstellung beinhaltet mehrere wichtige Aspekte. Zum einen bringt es die Überlegenheit des Prinzips Video als Zeitmaschine gegenüber dem Prinzip Fernsehen (Simultaneität, linearer *flow*) zum Ausdruck. Zum anderen manifestiert sich in der Konjunktion von Video und Tod die Verbindung von beliebiger, medialer Reproduzierbarkeit und des an sich einmaligen Vorgangs des menschlichen Todes. Insofern ist es aufschlussreich, dass Max am Ende paradoxerweise einen zweifachen – visuell und inszenatorisch identischen – Selbstmord verübt: auf der Ebene der sekundären medialen Repräsentation (auf dem Fernsehbildschirm) und auf der primären Narrationsebene. Dass die differentiellen Indizierungen dieser beiden Repräsentationsebenen in der Schlusssequenz (das Spiel mit Exponierung und Verschwinden der Bildschirmkadrierung innerhalb des Filmbildkaders) bewusst porös gehalten werden, verstärkt diesen Eindruck.

Epilog:

> *»Jill McGreal: A lot of people do have difficulty of following the plot of* Videodrome.
>
> *David Cronenberg: I think it's more than just a problem with the plot because what happens at a certain point is that physical reality changes for the lead character and therefore has changed for the audience too.»*[26]

Die Irritationen, die der Film *Videodrome* ausgelöst hat, liegen in einem elementaren Paradox begründet. Formal erzählt Cronenberg eine Geschichte, deren Grundstruktur der klassisch-realistischen Erzählform des Hollywoodkinos verpflichtet ist. Ein Held in einem wohl definierten raum-zeitlichen Zusammenhang (Toronto der 1980er Jahre) begibt sich auf die *quest* nach einem für ihn rätselhaft-verführerischen Phänomen, dem ‹Videodrome› (primäre Erzählebene). Die thematische Ausrichtung des Plots an den differentiellen Qualitäten und Potentialen von Fernsehen und Video bringt ein Spiel mit den jeweiligen diskursiven Zuschreibungen der Medien mit sich, hier insbesondere mit deren Raum- und Zeit-Konzepten. Indem Cronenberg diese auf einer zweiten Repräsentationsebene anschaulich macht und sie die primäre Erzählebene überlagern, durchsetzen und konterkarieren lässt, erfährt nicht nur Max eine radikale Veränderung dessen, was als ‹Wirklichkeit› von ihm wahrgenommen wird. Das geht so weit, dass Max Renn über seine medialen Erfahrungen der existentiellen Sicherheit, die im traditionellen Subjekt-Objekt-Verhältnis in der menschlichen Wahrnehmung liegt, verlustig geht. Mediales Bild, Halluzination und Wirklichkeit verlieren für Max letztlich jegliche Differenz. Am Ende wird Max selbst zum Medium («Sie sind das zu Fleisch gewordene Video»).

Aber auch der Zuschauer ist Irritationen ausgesetzt. Einerseits bleibt Max für den Zuschauer des Films über weite Strecken Objekt der Anschauung, so wie wir unsererseits als Filmzuschauer weithin souveränes Subjekt unserer Wahrnehmung bleiben. Dies wird vor allem durch den Gestus einer ‹objektivierenden› Kamera begünstigt, die Max auf seiner *quest* begleitet und die Einstellungen, die konventionell subjektive Sehweisen evozieren (z.B. *eye-line matches*), auffälligerweise ‹nicht› exponiert. Andererseits, allerdings nur für Momente, wird der Zuschauer in seiner voyeuristischen Position, wie sie dem klassisch-realistischen Erzählmodell zugeschrieben wird, verunsichert. So etwa, wenn an O'Blivions Videobild so nah herangezoomt wird, dass der Bildschirmrahmen nicht mehr zu sehen ist, und für uns die erkennbare Differenz zwischen Film- und implementiertem Bildschirm wegfällt. Auf diese Weise entsteht dann der visuelle Eindruck, dass die Leinwand auf uns als Filmzuschauer zurückschaut.

Dies bedeutet, dass zwar die geschlossene Illusion der filmischen Diegese punktuell gebrochen wird, sie aber letztendlich über weite Strecken als dominante Struktur aufrechterhalten wird. Mit anderen Worten, die Verflüssigung der Grenzen zwischen Fernsehen, Video und Mensch auf visueller wie auf ideeller Ebene zwischen den jeweiligen raum-zeitlichen Wahrnehmungs- und Orientierungskonzepten – dies alles setzt sich auf der Metaebene der bewusst gestalteten medialen Selbstreflexion kaum nachhaltig fort. Es ist zu unterscheiden zwischen einerseits den Irritationen, die von der Nivellierung unterschiedlicher medialer Visualisierungen ausgehen, die verschiedene

raum-zeitliche Wahrnehmungsmodi und Wirklichkeitskonstruktionen zur Geltung bringen, und andererseits dem grundsätzlichen Erzählgestus, dies im Rahmen einer illusionsbildenden Filmerzählung in Form des klassisch-realistischen Texts zu verhandeln. Diesen Rahmen aufzubrechen, was zugleich hieße, den Apparatus des Kinos auf einer metafilmischen Ebene zu reflektieren, – diesen Schritt unternimmt Cronenberg nur in Ansätzen.

Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die medial selbstreflexiven Qualitäten von Cronenbergs Film insgesamt und dessen Stellenwert im medientheoretischen Diskurs der jüngeren Zeit umreißen. Auffallend ist, dass Cronenberg mit seiner hybridisierenden Inszenierung von Mensch und Medien kaum ‹essentialistischen› Vorstellungen folgt, sondern vielmehr differenztheoretische Aspekte medialer Raum- und Zeit-Konzeptionen im Fokus hat, so wie sie etwa William Uricchio oder Anne Friedberg in ihren mediengeschichtlichen Modellierungen methodisch zur Geltung bringen. Es fällt auf, dass Cronenberg seinen Film bezeichnenderweise unter den Titel *Videodrome /Video-Arena* gestellt hat: Dieser Begriff beinhaltet zum einen die zeitspeichernden Möglichkeiten des *home videos*, das die ideellen Grenzen von Kino und Fernsehen verwischt bzw. aufhebt, zum anderen die bewusste öffentlich-visuelle Exposition dieses Sachverhalts (*Arena*).

Die Art und Weise, wie Cronenberg die Problematik der raum-zeitlichen Wahrnehmung in bzw. über Medienbilder verhandelt, lässt zugleich an Gilles Deleuze denken. Wenn Deleuze als Qualität des modernen Films die Tatsache ansieht, dass dieser Zeit unmittelbar ansichtig mache, dann steht Cronenberg ganz in dieser Tradition – freilich auf einem historisch-technologischen Niveau, das Deleuze in seiner Theorie noch nicht reflektiert hat: nämlich dem der Gleichzeitigkeit und Interferenz der Medien Film, Fernsehen und Video. Cronenberg radikalisiert den Verlust des ‹sensomotorischen Bandes›, Schlüsselargument für Deleuze, angesichts einer zwischenzeitlich materiell manifest gewordenen technologischen Weiterentwicklung der Bildmedien (gegenüber dem ‹nur› filmbezogenen Ansatz von Deleuze).

Vor diesem Hintergrund ist allerdings auch dieser Film Cronenbergs aus den frühen 1980er Jahren zu historisieren. Im Zeichen der interaktiven Bildmedien könnte man weiter fragen, wie Cronenberg in späteren Filmen dem hier untersuchten Problemkomplex neue gestalterische Perspektiven abgewinnt (z.B. in *eXistenZ*, 1999).

Anmerkungen

1 McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media* [1964]. 2. erw. Aufl. Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 15.

2 Vgl. Robnik, Drehli: «David Cronenberg». In: Thomas Koebner (Hg.): *Filmregisseure: Biographien, Werkbeschreibungen, Filmographien*. Stuttgart: Reclam 1999, S. 155-158.

3 Diese Vorstellung unterstützt William Uricchio in «Medien, Simultaneität, Konvergenz. Kultur und Technologie im Zeitalter von Intermedialität» (1997), der anhand der Filmgeschichtsschreibung zum Umdenken anregt; weg von einem autonomen Medienbegriff hin zum Verständnis eines sich beeinflussenden Netzwerks: «Obwohl wir Film von jeher als autonomes Medium mit eigenen Technologien, Institutionen und Zuschauern verstanden haben, gibt es gute Gründe für die Behauptung, dass diese Sicht lediglich eine heuristische Bequemlichkeit ist, und dass der Film von Anfang an innerhalb eines weitläufigeren Netzwerks von Medientechnologien und -praktiken begriffen worden ist.» In: Ralf Adelmann et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK 2001, S. 281-310, hier S. 281. Im Folgenden zit. als Uricchio: «Medien...» sowohl: Adelmann (Hg.): *Grundlagentexte*.

4 Vgl. Kolakowski, Leszek: *Henri Bergson*. Ein Dichterphilosoph. München: Piper 1985, S. 10ff.

5 Vgl. ebd., S 29.

6 Lukács, Georg: «Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos» [1913]. In: Anton Kaes (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verständnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen: Niemeyer 1978, S. 112-118. Cocteau, Jean: «Glückwunsch an die Cinémonde» [1949]. In Klaus Eder (Hg.): *Jean Cocteau. Kino und Poesie. Notizen*. München: Hanser 1979, S. 13-14.

7 Vgl. Baudry, Jean-Louis: Cinéma: «Effets idéologiques produits par l'appareil de base». In: *Cinéthique*. 1970, No. 7-8, S. 1-8 ; Ders.: «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité». In: *Communications*. 1975, No. 23, S. 56-72.

8 Zuerst formuliert von André Bazin. Vgl. Stam, Robert et al.: *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge 1992, S. 188. Im folgend. zit. als Stam: *Film Semiotics*.

9 Vgl. ebd.

10 Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press 1985.

11 Stam: *Film Semiotics*, S. 189.

12 Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Übersetzt von Klaus Englert. Frankfurt / Main: Suhrkamp 1997, S. 347-350.

13 Ebd., S. 349.

14 Uricchio: «Medien...», S. 295.

15 Ellis, John: «Fernsehen als kulturelle Form» [1992]. In: Adelmann (Hg.): *Grundlagentexte*, S. 44-73, S. 63.

16 Williams, Raymond: «Programmstruktur als Sequenz oder *flow*» [1975]. In: Adelmann (Hg.): *Grundlagentexte*, S. 33-43., hier S. 33.

17 Cubitt, Sean: *Videography. Video Media as Art and Culture*. New York: St. Martin's Press 1993, S. 33.

18 Friedberg, Anne: «The end of cinema: multimedia and technological change». In: Christine Gledhill (Ed.): *Reinventing Film Studies*. London: Arnold 2000, S. 438-452, hier S. 440. Als weitere Technologien, die ähnliche Auswirkungen hatten, benennt sie u.a. die Fernbedienung und das Kabelfernsehen.

19 Auch in der deutschen Synchronfassung steht dort: «The one you take to bed with you.» Alle folgenden Zitate werden in der Analyse auf Deutsch wiedergegeben, da sich die Analyse auf die deutsche Synchronfassung bezieht.

20 Vgl. Metz, Christian: *Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma*. Paris: Union générale d'Éditions 1977, S. 123.

21 Wenn der Titel der Show ‹Videodrome› aus dem Film verwendet wird, ist er im folgenden in Anführungszeichen gesetzt. Der Titel des Films *Videodrome* wird weiterhin kursiv geschrieben.

22 Die in diesem Zusammenhang bemühte Krankheitsmetaphorik ist ein in vielen Cronenberg-Filmen in unterschiedlichsten Kontexten wiederkehrendes Element. Wichtig ist hierbei anzumerken, dass ‹Krankheit› ambivalent zu sehen ist; sie kann bei Cronenberg sowohl produktiv wie destruktiv sein.

23 Der filmische Text gibt ambivalente Ansätze zu einer Definition dieses Begriffes. Für unsere Überlegungen ist vor allem die dem Begriff inhärente Vorstellung eines Transformations- und Synthetisierungsprozesses von Bedeutung.

24 Vgl. Beard, William: *The Artist as a Monster. The Cinema of David Cronenberg*. Toronto: University Press Toronto 2001, S. 161-162. Beard listet zahlreiche Gegenstände auf, die in dieser Szene motivisch aufgenommen werden. So etwa eine schwere, eiserne Kette und ein Seil, die an die Folterinstrumente in dem ‹Videodrome›-Raum erinnern. Eine Matratze liegt in der Ecke, die an das Bettlager erinnert, auf dem Nicki und Max miteinander schliefen.

25 Gemeint ist damit der Sachverhalt, dass die Zigarettenschachtel und die gerauchten Zigaretten, eingebunden in Max' vorgängige Geschichte, dem Zuschauer Momente einer subjektiven Zeiterfahrung offenbaren.

26 McGreal, Jill: «Interview with David Cronenberg». In: Wayne Drew (Ed.): *David Cronenberg*. London: BFI 1984, S. 3-15, hier S. 9.

Charlotte Lorber

Nanni Morettis *Aprile* und die Unmöglichkeit des Filmens

Über die Alternativen eines reflektierenden Autorenkinos

Ein Nanni-Moretti-Film ohne die gleichzeitige Präsenz des Regisseurs als Schauspieler (wenn nicht noch als Drehbuchautor und Produzent) – das ist schlicht undenkbar. Da der italienische Filmemacher den von ihm verkörperten Hauptfiguren zudem beinahe ausnahmslos Rollennamen verleiht, die in irgendeiner Form auf ihn selbst verweisen, ist besonders in seinem Herkunftsland Italien die Tendenz groß gewesen, die Figur vollständig mit der Person Nanni Moretti zu identifizieren.[1] Ebenfalls bestand die Neigung, sein gesamtes Œuvre als sich sukzessive, von Film zu Film weiterspinnende, indirekte Autobiografie zu verstehen: vom jugendlichen Rebellen der siebziger Jahre in *Io sono un autarchico* (*Ich bin ein Autarkist*, 1976) und *Ecce bombo* (*Die Nichtstuer*, 1978) zum gesellschaftlich integrierten, erwachsen gewordenen Psychoanalytiker und Familienvater Giovanni in seinem jüngsten Film *La stanza del figlio* (*Das Zimmer meines Sohnes*, 2001). Dazu mag auch die Gegenwartsbezogenheit der Filme einen nicht unerheblichen Teil beigetragen haben. Eine derartige Einschätzung wirft jedoch das eine oder andere Problem auf. Und so ist besonders bei Morettis Tagebuchfilmen *Caro diario* (*Liebes Tagebuch*, 1994) und *Aprile* (1998) ein aufmerksamer Blick vonnöten, denn noch stärker als bisher muss hier zwischen Figur und Person, zwischen Objekt und Subjekt des filmischen Textes unterschieden werden. Der Grund: Nanni Moretti spielt Nanni Moretti und eine Diskursivierung als autobiografischer Film scheint naheliegender denn je.

Was die Rezeption dieser beiden Filme angeht, steht *Aprile* deutlich im Schatten des Vorgängers *Caro diario*, der geradezu Kultfilmstatus besitzt, mehrfach ausgezeichnet wurde und Moretti auch im Ausland als Italiens vielversprechendsten Autorenfilmer bekannt machte. Mein Schwerpunkt soll insofern auf dem gemeinhin vernachlässigten Film *Aprile* liegen – Rückgriffe auf *Caro diario* werden allerdings unvermeidbar sein, schon wegen des Fortsetzungscharakters, den *Aprile* intertextuell evoziert. Als anregende Ausgangslage für eine Untersuchung von *Aprile* ergibt sich außerdem die breite Abneigung auch ausgewiesener Moretti-Anhänger gegen diesen zweiten ‹Tagebuchfilm›. Dessen ästhetische Komplexität und Angebot filmischer Selbstreflexionen sind meines Erachtens besonders in der italienischen Filmkritik zugunsten simplifizierend-deskriptiver Auslegungen gänzlich aus dem Blick geraten. Genau hier zeigt sich ein typisches Dilemma, das mit konventionellen und unreflektierten Lesarten vermeintlicher Autobiografien zusammenhängt. Und dies ist auch nicht zufällig Thema des Films: *Aprile* erfordert nicht nur eine Reflexion über den Terminus ‹autobiografi-

scher Film›, sondern auch über das Verhältnis von Spiel- und Dokumentarfilm und setzt damit eine beziehungsreich-unterhaltsame postmoderne Genrekritik in Gang.

Eine Auflösung der Genregrenzen haben sowohl die neuere autobiografische wie die Dokumentarfilmforschung postuliert: Im 20. Jahrhundert bildet sich im Zuge des modernen Krisenbewusstseins die Erkenntnis der sprachlichen Verfasstheit von Wirklichkeit und Subjekt heraus. Bisher als fest angenommene Bezugspunkte einer außertextuell angesiedelten Wirklichkeit, die im Dokumentarfilm einfach nur abzubilden wäre, und eines ebenfalls außerhalb aller Textualität stehenden, autonom und intentional Sinn setzenden Autorsubjekts, das sein Leben wahrheitsgetreu nachzuschreiben in der Lage wäre, sind in diesem Zusammenhang nicht mehr angemessen zu nennen. Und so muss diese obsolet gewordene Betrachtungsweise nun einem einerseits offeneren, weil der Pluralität und Vielheit von Wirklichkeitsverständnissen[2] Rechnung tragenden, andererseits differenzierteren, weil problematisierenden Umgang mit den Vokabeln ‹Autor›, ‹Wirklichkeit› u.a. weichen. In meinem Verständnis von Postmoderne bedeutet dies nicht das Abdriften in die Abstraktion aufgrund eines vermeintlichen Realitätsschwundes, denn nur weil Realität, Geschichte und Autor in ihrer sprachlichen Konstruiertheit in den Vordergrund des Interesses rücken, verschwinden sie nicht, «wohl aber ihr Anstrich metaphysisch gesicherter Absolutheit [...]».[3] Ebenso wenig muss nicht Referentialität schlechthin geleugnet werden, sondern lediglich die unmittelbare zu einem nicht-sprachlichen Referenten.[4] Ziel bleibt eine angemessene Anwendbarkeit von Sprache durch das Operieren mit einem Denotat, das sich nicht als faktisch und vor allem vorsprachlich gegeben ausweist. Diese postmodernen Denkgebäude haben demnach tiefgreifende Konsequenzen für die Gattungen der Autobiografie und des Dokumentarfilms, deren Legitimationsbasis lange Zeit gerade in ihrem vermeintlich unmittelbaren Bezug zu einer (wie auch immer gearteten) außertextuellen Realität bestand, ins Feld geführt.

Für die Autobiografie gilt, dass sich ihre gängige Abgrenzung von fiktionalen Narrationen nicht aufgrund des Textes selbst ableiten lässt und die Grenzen zwischen nichtfiktionalen und fiktionalen Textsorten somit verschwimmen. Die Autobiografie verdankt ihren Status einer Diskursivierung als solcher durch Institutionen (Verlag, Autor etc.) oder durch den Leser. Sie ist nach Paul de Mans Auffassung pragmatisch begründet, eine «Lese- oder Verstehensfigur»[5], die zu einem gewissen Grad alle Texte betrifft – in dem Sinne, dass sie von der Subjektivität des Autors, der deshalb keine Autorität mehr darstellt, untrennbar sind. Der Psychoanalyse verdankt die Autobiografieforschung das Wissen darüber, dass es ein früher als einheitlich verstandenes Ich nicht geben kann, dass der Versuch der Autobiografie, eine einheitliche Identität zu spiegeln, notwendigerweise scheitern muss, da jedwede Identität schon mehrfach gebrochen ist. Infolgedessen muss die Autobiografie immer als ein fiktiver Entwurf aufgefasst werden, die ihr Subjekt bzw. die Illusion eines Subjekts erst hervorbringt.[6]

Die Diskussion um den Dokumentarfilm ähnelt der Autobiografiedebatte in nicht wenigen Punkten. Auch hier muss Abstand genommen werden von einer Auffassung, die in einer wirklichkeitsgetreuen Realitätsabbildung des Dokumentarfilms seinen Wert sieht. Genauso wenig darf der Dokumentarist auf einen neutralen Beobachter reduziert werden, im Gegenteil ist bereits jede Selektion im Drehvorgang und jedes

einzelne An- oder Einordnen des dokumentarischen Materials mit einem subjektiven Eingriff gleichzusetzen. Auch hier wird die Unterscheidung zwischen nichtfiktional und fiktional, zwischen Dokumentar- und Spielfilm diffizil.[7] Bereits in der Frühgeschichte des Films ist in den vorgeblich rein dokumentarischen Filmen der Brüder Lumière eine «wechselseitige Durchdringung von Dokumentation und Spielfilmprinzipien»[8] auszumachen. Roger Odin ist der Begriff der «dokumentarisierenden Lektüre» zu verdanken, der auf die konstitutive Rolle des Rezipienten verweist. Heinz-B. Heller präzisiert, dass der Dokumentarfilm ebenso wie die Autobiografie eine pragmatisch konstituierte Gattung ist, wobei «nicht das Verhältnis ‹Bild : Abgebildetes›, sondern der Zuschauer vorrangige Bezugsgröße [ist]»[9]. Die Tatsache, dass ein Film vom Zuschauer als dokumentarisch wahrgenommen wird, ist auf dem Film inhärente oder externe Anweisungen zu einer dokumentarisierenden Lektüre zurückzuführen. Genauso ist sie aber in konventionellen, historisch veränderlichen Genreerwartungen begründet. Generell tendieren gerade Autoren-Dokumentarfilme zu offensichtlichen Grenzüberschreitungen, um gerade hiermit den unvermeidlich fiktionalen und artifiziellen Charakter jeder Art von Film bewusst herauszustellen, bevor sich «die Fiktion hinter dem Rücken des Dokumentarfilmers ohnehin vollzieht.»[10] Mit diesem Verfahren kann der Dokumentarfilm, wenn schon nicht als Abbildungsmedium einer Form von Wirklichkeit, so doch «als Kritik jener zweiten Wirklichkeit der Bilder»[11] eine neue Art der Verbindlichkeit erlangen und, wie Joachim Paech es fordert, der «Illusion der Realität die Realität der Illusion»[12] entgegensetzen.

Von wem geht nun der Impuls zur autobiografischen Lektüre im Fall von *Aprile* aus? Und gibt der Film eindeutige Hinweise, die zu einer autobiografischen Lesart animieren oder muss der Zuschauer sich allein auf sein Kontextwissen verlassen? Folgende Konkordanzen können vom informierten Zuschauer als autobiografische Zeichen gewertet werden: In *Aprile* spielen sich alle Personen selbst; das sind vor allem Morettis Mutter, seine Lebensgefährtin, Sohn Pietro, Arbeitskollegen und Freunde.[13] Der reale Zeitraum des Drehens über mehrere Jahre hinweg, der für einen Fiktionsfilm eigentlich unvorstellbar ist, wird besonders offensichtlich am Äußeren des heranwachsenden Kindes. Handelnden Figuren und Handlungszeitraum scheint also eine gewisse Authentizität anzuhaften und so verhält es sich auch mit den Drehorten: Moretti dreht an Originalschauplätzen, zumindest in der eigenen Wohnung. Auch dem informiertesten Zuschauer wird es allerdings nicht gelingen, en détail auszumachen, welche Szenen nun ‹gestellt› sind und welche nicht. Genau diese Erkenntnis stellt bereits ein erstes Reflexionsangebot über eine den Bildern vermeintlich innewohnende Wahrhaftigkeit dar: Der Zuschauer bemerkt, dass er nicht in der Lage ist, anhand der Filmbilder ‹Reales› und ‹Inszeniertes› zu trennen. Seine Vermutungen speisen sich allein aus seinem Kontextwissen und werden von Seiten des Films nicht durch Bestätigung erhärtet. An dieser Stelle steht demzufolge die Erfahrung, dass der Film selbst keinerlei explizite Anweisung zu einer autobiografischen Lektüre gibt, dem Zuschauer also die Entscheidung über seine Art der Lektüre vollkommen freistellt. Wer sich aber in der Lage gesehen hat, die Beziehung zwischen Figur und Person aufgrund seines Wissens herzustellen (und dies wäre gleichzeitig die Grundvoraussetzung für den ‹autobiografischen Pakt› und eine gängige autobiografische Lesart), wird sich schwer daran tun, das Ge-

fühl der Authentizität im Fortgang des Films vollständig abzustreifen. Die Versuchung einer autobiografischen Lektüre besteht weiterhin.

Dokumentarischen Charakter erhält *Aprile* besonders durch die Einbindung von Nachrichtenmaterial, das den Stand der Wahlen und der Politik innerhalb von etwa vier Jahren (1994 bis 1998, der Drehzeit von *Aprile*) wiedergibt. Auch die Präsenz der Figuren bei den wichtigen politischen Veranstaltungen dieser Zeit (z.B. einer Demonstration in Mailand zum Jahrestag der Befreiung Italiens von den «Nazis») scheint gegen eine fiktionale Inszenierung zu sprechen. Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass *Aprile* dem Zuschauer bewusst macht, dass die autobiografische bzw. die dokumentarisierende Lektüre allein durch seinen Wissensstand und seine Entscheidungskraft hergestellt wird und er sich ergo ihrer Unzuverlässigkeit bewusst wird, da eine entsprechende Versicherung von Seiten des Films – wie man sie normalerweise gewohnt ist – ausbleibt.

Die Problematik der Unterscheidung und des Sich-Entscheidens zwischen Fiktion und Dokumentation betrifft nicht nur den Rezipienten von *Aprile*, sie wird auf der Handlungsebene fortgesponnen und spiegelt sich darin intratextuell. Nanni Moretti steht in *Aprile* fortwährend unter lähmendem Entscheidungsdruck: Ausgehend vom Wahlsieg der Rechten 1994 unter Berlusconi wird er von einem französischen Journalisten ermutigt, einen Dokumentarfilm über die politischen Verhältnisse in Italien zu drehen – als eine Art Rechtfertigung der Linken vor dem Ausland und damit Italien wieder lerne, über sich selbst nachzudenken. Gleichzeitig lockt ihn nichtsdestoweniger die Vorstellung, sein Musical über den trotzkistischen Bäcker im Italien der fünfziger Jahre zu drehen, eine Idee, die er schon lange mit sich herumträgt. Der Konflikt spitzt sich in dem Maße zu, wie mit beiden filmischen Gattungen bestimmte Haltungen assoziiert werden: So muss Moretti den Musikfilm abbrechen, weil er sich als verantwortungsbewusster Intellektueller verpflichtet fühlt, mit einem Dokumentarfilm Aufklärungsarbeit über Italien zu leisten. Je mehr aber seine Zweifel an diesem Projekt wachsen – kann man mit einem Dokumentarfilm tatsächlich auf redliche Art und Weise Aussagen über die politischen Veränderungen machen? –, umso angezogener fühlt sich der von Krisen geschüttelte Regisseur von der Idee des Musicals. Handelt es sich hier doch um das fiktive Genre par excellence, das den Körper im Tanz seiner Verantwortung entzieht und bei dem sich Fragen nach einer angemessenen Bearbeitung von Wirklichkeit gar nicht erst stellen. In diesem Spannungsfeld entfaltet der Film sein vorrangiges Thema: die Unmöglichkeit filmischen Erzählens. Der filmischen Figur Moretti gelingt es nicht, zum Wesen der Dinge vorzudringen: Bei der Demonstration in Mailand bekommt er nur Schirme, aber keine Menschen vor die Linse, dem Leid der albanischen Flüchtlinge kann er mit seinen banal-hilflosen Interviewfragen nicht entsprechen. Nicht ohne Grund spricht aus der direkt folgenden kommentarlosen Sequenz, die die Ankunft eines weiteren Flüchtlingsschiffs zeigt, das Eingeständnis des Scheiterns eines Filmemachers, der keine Worte findet, der zwar sagen möchte, was er denkt, sich dann aber zwangsweise die fatale Frage stellen muss: «Ma che cosa penso?»[14]

Die Spiegelung des Films durch den Film stellt schon eine erste der zahlreichen selbstreflexiven Strategien dar, die *Aprile* auszeichnen, und die eine autobiografische und dokumentarische Lesart des Films im üblichen Sinne unterbinden. Wenn Moretti z.B. bei Dreharbeiten in Venedig seinem Kameramann die Anweisung gibt, die Kamera auf ein Stativ zu stellen und lange Einstellungen aus der Totale zu filmen, dann reflek-

tiert er auf diese Weise innerhalb der Diegese auch die formale Bildkonzeption von *Aprile*, erinnert damit also daran, dass wir hier einen Film, ein Kunstprodukt, das Ergebnis vielteiliger Entscheidungsphasen, sehen. Die allgegenwärtige Präsenz der unsichtbaren Kamera zweiter Ordnung wird auch in der Szene bewusst, in der das Interview mit Stajano während seines Wegzugs aus Rom stattfindet. Dabei sind Bilder, die von der sichtbaren Interviewkamera (sie soll hier als Kamera erster Ordnung bezeichnet werden) stammen, zwischen die Bilder der Kamera (zweiter Ordnung) montiert, die den Film *Aprile* aufzeichnet.

Erst durch den offensichtlichen Wechsel aber rückt die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass das, was wir sehen, nicht unserem eigenen Blick zu verdanken ist (wie es das Dispositiv Kino in seiner Bestärkung einer illusionistischen Filmrezeption suggerieren will), sondern dem der Kamera. Das Bewusstsein über die faktische Trennung des Zuschauerraums von dem der Leinwand hindert den Zuschauer daran, sich dem Realitätseindruck der Filmbilder hinzugeben und zwingt ihn zu einer distanzierten Rezeptionshaltung.

Eine andere Form des Hinweises auf die Kamera zweiter Ordnung manifestiert sich in der letzten Einstellung von *Aprile*: Moretti hat seinen Dokumentarfilm abgebrochen und dreht das Musical über den trotzkistischen Bäcker. Die Kamera fährt nun durch die Musical-Kulisse hindurch, vorbei an den tanzenden Bäckern, und richtet ihren Blick auf das eben diese Szenerie aufzeichnende Filmteam, das im Takt der Musik hin und her wippt. Die Einstellung bricht erst in dem Moment ab, in dem nichts mehr von dem Musical samt Schauspielern zu sehen ist, sondern nur noch Moretti und sein Filmteam sowie die auf uns gerichtete Kamera im Bild sind.

Diese Einstellung, die stark an eine ähnliche Kameragegenüberstellung aus Godards *Le mépris* (*Die Verachtung*, 1963) erinnert, macht nicht nur die Anwesenheit des Kamerablicks (zweiter Ordnung) bemerkbar, sondern legt auch die Figur des Regisseurs Moretti in *Aprile* als bloße Rolle offen. Die wahren Schauspieler, scheint diese letzte Einstellung auszudrücken, sind nicht die tanzenden Bäcker, sondern das Filmteam samt Nanni Moretti,

die hier vorgeben ein Filmteam bzw. einen Regisseur darzustellen, obwohl sie doch innerhalb eines Filmes nichts anderes sein können als Schauspieler![15]

Die in *Aprile* relativ verschwenderisch eingesetzten Blicke in die Kamera wirken anfänglich zwar immer radikal (wenn Moretti Begrüßungsfloskeln wie «Salve, salute, come stai» in *direct-address*-Manier in die Kamera spricht), werden aber immer in die Diegese eingefangen und büßen damit an illusionsstörendem Potential ein (es stellt sich heraus, dass seine Worte an den Zeitungsverkäufer eines Kiosks gerichtet, die Floskeln Titel italienischer Zeitschriften sind).[16]

Auch das auffällige Hervortreten der filmischen Gestaltungsmittel der *cadrage* als Bildbegrenzung, die dem Zuschauer Bildinformationen vorenthält, und des Schnitts, der in der Aufeinanderfolge zweier Einstellungen die zweite als Kommentar der ersten lesbar macht, betonen die Artifizialität des Films. So folgt beispielsweise auf eine im Kino übertragene Rede von Berlusconi, in der er äußert, «gegen das Italien der Schwätzer» antreten zu wollen, ein am Telefon sitzender Moretti, der in verächtliches Lachen ausbricht.

Eine typische Form filmischer Selbstreflexion, die auf die Textualität des Films hinweist, stellt die Intertextualität dar. (Eine solche muss nicht immer semantisch aufgeladen und von einem kritischen Impetus, wie hier, geprägt sein; die Zitierweisen im Mainstream-Kino dienen z.B. häufig nur dem Wiedererkennungseffekt.) Obwohl sich *Aprile* weder im Titel als Tagebuch- noch als Fortsetzungsfilm von *Caro diario* ausweist, kann man ihm den Status als Hypertext zusprechen in dem Sinne, dass er an *Caro diario* anschließt, ihn aber auch modifiziert.

> *«Aprile gioca beffardemente con Caro diario e ripropone situazioni apparentemente fotocopiate dal film precedente. L'usa della voce narrante, la macchina da presa che segue da lontano una passeggiata in riva al fiume, lo scorrazzare in Vespa, la critica cinematografica contro il cinema «di tendenza». […] Ma a ben vedere funziona soprattutto come invito ad andare oltre le apparenze, a cogliere il già visto e non fermarsi a quello […].»*[17]

Hinzuzufügen sind die intertextuellen Beziehungen, die sich durch das Sammeln von Zeitungsartikeln ergeben: Was in *Caro diario* beginnt, nimmt im Laufe von *Aprile* exzessive Formen an und endet in einem befreienden Akt während einer Vespafahrt durch Rom, bei der Moretti all jene Zeitungsausschnitte, die ihn ohnehin immer nur aufgebracht haben, in alle Winde verstreut – so positiv und krisenfrei konnotiert, wie es für *Caro diario* galt. Genauso stellt die Idee des Musicals einen dialogischen Zusammenhang zu *Caro diario* her. Bei besagtem Musical mit dem abstrusen Sujet handelt es sich eher um ein Zufallsprojekt, das Moretti in *Caro diario* aus dem Stegreif erfindet als Vorwand dafür, dass er sich fremde Häuser als potentielle Drehorte ansieht. Solche Anknüpfungsstrategien können sowohl die Textualität und seine Verbundenheit mit anderen, vorangegangenen Texten unterstreichen, arbeiten aber genauso der naiven Rezeptionsweise einer Autobiografie zu, diese Schnittstellen zwischen den beiden Tagebuchfilmen mit einer Form der ‹Lebenskontinuität› gleichzusetzen.

Einen irritierenden Angriff auf die denkbare Annahme eines ‹autobiografischen Paktes› stellt Morettis Umgang mit der Moretti-Figur und dem Off-Erzählerpendant dar, die

sich nach Belieben in der Figur *on screen* mischen, so dass z.B. folgende Szene entsteht: Moretti verfolgt mit seiner ‹mamma› die Wahlergebnisse und den Sieg Berlusconis. Resigniert und enttäuscht über die unverhältnismäßige Reaktion der Linken, keine Erklärung abzugeben, bricht die Figur Moretti plötzlich den im Präsens gehaltenen Dialog mit der Mutter auf und äußert auf einem unmissverständlich anderen Niveau, zwar immer noch als Figur, aber mit der Stimme des Off-Erzählers: «La sera del 28 marzo del 1994, quando vinse la destra, per la prima volta mi feci una canna.»[18] Dieses ‹Sich-Erzählen›[19], das für den Zuschauer gegenwärtig abläuft, gleichzeitig aber auch als bereits Vergangenes kenntlich gemacht wird, das gleichzeitige Handeln und selbstbezügliche Kommentieren unterbricht die deiktischen Zeichen eines ‹hier, jetzt, ich› und gibt die Unmittelbarkeitsaura als Rekonstruktion aus. Das gewaltsam wirkende Einswerden der Figur und des Off-Erzählers verdeutlicht auch die Macht des Erzählers (gerade über die Figuren), der mit diesem Ausreißer quasi davor warnt, ihn als Gewährsmann in einem Vertrauenspakt mit dem Zuschauer zu begreifen.[20] Eine Parodie auf sein Image als Narzisst und die Gefahr der Autobiografie als reiner Selbstbeschönigung und «autocompiacimento, [...] autoagiografia»[21], wie er es in einem Interview genannt hat, stellt eine Sequenz dar, in der Moretti sich in höchst egomanischer Manier dafür lobt, von der eigenen Selbstsüchtigkeit abgerückt und nur noch um die Bedürfnisse des Kindes besorgt zu sein: «Nanni all'inizio non aveva capito... Nanni è ora un uomo che deve diventare adulto... Ma perché diventare adulto? Non c'è motivo!»[22] Die autobiografische Beschreibung wird durch die direkt anschließende ironische Brechung des Gesagten zum spielerischen, rein fiktiven Entwurf. Das autobiografische Anliegen nimmt eine bedeutende Kehrtwende: es geht weniger darum, *von* sich als *durch* sich selbst zu erzählen. «Ciò che *Aprile* descrive è l'impulso regressivo di un paese attraverso l'impulso regressivo di un regista.»[23] Wo aber die Figur bloß noch katalytische Funktion ausübt, kann man nicht von einem ‹autobiografischen Pakt› in seiner ganzen Tragweite ausgehen.

Der vielleicht interessanteste Effekt des gleichberechtigten Nebeneinanders von Dokumentation und Fiktion in *Aprile* ist, dass Nichtinszeniertes und Inszeniertes ununterscheidbar, die Grenzen nicht klarer trennbar werden, sondern im Gegenteil verwischen. In gegenseitiger Durchdringung wird das Dokumentarfilmmaterial fiktionalisiert (die unzähligen Schirme, die das Bild der Demonstration in Mailand bestimmen, erhalten im Kontext der Handlung eine symbolische Bedeutung)[24], die als fiktional angenommenen Szenen behalten aufgrund der offenen Möglichkeit einer autobiografischen Lesart und ihres referentiellen Mehrwertes weiterhin einen Resteindruck des Dokumentarischen. Fiktion und Dokumentation sind in ihrer Funktion undifferenzierbar geworden – aufgrund des Bildmaterials oder der Bildkonzeption jedenfalls wird einer Differenzierung in *Aprile* nicht zugearbeitet.

Für *Aprile* stehen zwar mehrere Lektürearten offen (die als autobiografischer, dokumentarischer oder fiktionaler Film), keine wird aber jemals durch den Film nahegelegt,

so dass er von einer einzigen beherrscht werden könnte. Man kann sogar von einer ganz bewussten Balance vermeintlich autobiografischer bzw. dokumentarischer und diese unterlaufenden, selbstreflexiven Strategien ausgehen. So sind es mehrere Lesarten, die nebeneinander existieren und die jeweils andere in Frage stellen. Da sich diese Lektüren von bestimmen Genreerwartungen ableiten, geht damit auch eine Kritik derselben einher, indem den Gattungen als solchen in *Aprile* radikal ihre konventionellen Schemata entzogen werden: der autobiografische Film weist keinen autobiografischen Pakt vor, der Dokumentarfilm versagt sich seinen Anspruch auf Wirklichkeitsrepräsentation und der fiktive Film (das Musical oder auch Szenen aus *Aprile* selbst) gestattet es nicht, sich regressiv traumwandlerisch in seinen Illusionsstrategien zu verlieren. Die Fiktion schließt die Frage der Verifizierbarkeit ebenso wenig aus, wie die Dokumentation die Einräumung ihrer Fiktionalität. Genauso wenig sind Privates und Öffentlichkeit, Sprach- bzw. Gattungs- oder Subjekt- bzw. Autorkrise, Ironie und Ernst, Film und Realität in *Aprile* voneinander zu trennen – sie bedingen sich gegenseitig. Gerade die porösen Grenzen des Films machen ihn so interessant, weil unverortbar, ambivalent und offen für unterschiedliche Deutungen.

Dabei weist der Filmtext ständig über sich hinaus auf einen gleichberechtigten Kontext (der nicht zwanghaft mit der Realität gleichgesetzt verstanden werden soll): Der Film geht nicht nur über den Autor und den Zuschauer hinaus, sondern stellt auch seine eigene Identität in Frage, indem er die üblichen Wahrnehmungsmuster aufbricht. Roberto de Gaetano erklärt: «Moretti esibisce il fatto che il cinema comincia *prima* e *dopo* i film.»[25] Außerdem vertritt er die These, dass Moretti sich in den vielen Teilrollen, die er ausfüllt und von denen die Rolle als Nanni Moretti nur eine (mögliche) ist, geradezu verliert:

> *«Dietro la maschera esposta di un narcisismo intransigente, Moretti di fatto si fa inafferabile, introvabile, transitando fra le diverse figure nelle quali si riflette: il regista (anche di documentari), l'attore (anche in film diretti da altri), lo sceneggiatore, il produttore, l'esercente, il direttore (e giurato) di festival (di cortometraggi), fino al «girotondista», all'«opinionista», per giungere, e non è cosa di poco conto, all'uomo-Moretti, al suo privato esposto nei film.»*[26]

Tatsächlich verändert sich das problembewusste, autobiografische Sich-Annähern in sein glattes Gegenteil: ein Sich-vom-Gegenstand-Entfernen. Je mehr Morretti über sich preiszugeben scheint, umso mehr wird sich der Zuschauer bewusst, wie wenig er letztendlich doch über die Person des Regisseurs erfährt. Zurückzuführen ist dies auch auf das von Morettis autobiografischem Gestus untrennbare Stilmittel der Ironie, das gleichzeitig zu dem Gesagten auch immer das (gegenteilige) Nicht-Gesagte in Anschlag bringt. Indessen verdankt *Aprile* gerade dieser ironischen Erzählweise seine großzügige Ambivalenz, die eine textimmanente Deutung (die sich keines Kontextwissens bedient) neben eine über den Film hinausweisende Interpretation stellt, die unterschiedlicher nicht sein könnten! Diese Form der Widerlegungen der Filmhandlung durch den Film zeigt sich bereits im Kleinen, wenn Nanni Moretti und seine Lebensgefährtin noch vor Pietros Geburt beschließen, dass der Sohn auf keinen Fall Schauspieler werden soll, oder Moretti sich (vorzugsweise) von seinen Regisseur-Freunden Lucchetti und De Maria anhören muss, er habe ja schon lange keinen

Film mehr gemacht... In größerem Zusammenhang ist *Aprile* in italienischen Kritiken (einer naiv-autobiografischen Lesart folgend) auch deshalb angegriffen worden, weil es einem Affront gleiche, dass ein politisch engagierter Regisseur sich, statt einen Dokumentarfilm über Italien zu drehen, in den Eskapismus eines Musicals flüchte! Offensichtlich macht sich die Kritik hier der unbedachten Vermengung einer textimmanenten (eine solche Lesart wäre, konsequent betrieben, durchaus legitim) und kontextbezogenen Lesart schuldig und übersieht, was Nanni Moretti in einem Interview mit Jean A. Gili von der Zeitschrift *Positif* erklärt, dass nämlich der eigentliche Sinn seines Films paradoxerweise genau das Gegenteil dessen darstelle, was *Aprile* zunächst aussage. Es ist das Musical (in seiner klassischen Form), das wahrscheinlich niemals den Weg in unsere Kinos finden wird. *Aprile* aber, das ist der Dokumentarfilm über Italien – auch wenn er jegliche genretypisch-gängige Prägung meidet. Michele Marangi stellt fest: «di politica si può ancora parlare, ma forse attraverso forme diverse da quelle che ci si aspetta»[27] und Sandro Bernardi erkennt:

> *«Ed è, Aprile, anche il documentario che Moretti nel film si propone tante volte di fare e che non riesce mai a concludere [...], e che tuttavia ha fatto [...]. Lo ha realizzato in modo completamente diverso, certo, in modo rovesciato rispetto alle forme e ai propositi classici [...].»*[28]

Durch die Mischung der beiden sich vorgeblich ausschließenden Gattungen Fiktion/Musical und Dokumentation ergibt sich eine erhöhte Problematisierung und Selbstreflexion derselben. *Aprile* erlangt seine Verbindlichkeit darin, dass er die einzige Art zu filmen präsentiert, die noch möglich ist: Nämlich eine, die sichtbar zu machen weiß, wie sie die eigenen Mittel und Wege überdenkt, und über ihre Begrenzungen hinauszuweisen im Stande ist.

Anmerkungen

1 Das über mehrere Filme hinweg übernommene Alter Ego ‹Michele Apicella› trägt z.B. den Mädchennamen von Morettis Mutter.

2 Vgl. Peter Krieg, der das postmoderne Zeitalter als eines der Wahrnehmungen im Gegensatz zu einem der Wahrheiten beschreibt: «Die Postmoderne behauptet nichts weniger als die absolute Subjektivität jeder Wirklichkeitsvorstellung.» Krieg, Peter: «WYSIWYG oder das Ende der Wahrheit. Dokumentarfilm in der Postmoderne.» In: Heinz-B. Heller, Peter Zimmermann: *Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen*. (Aufblende – Schriften zum Film, Bd. 2), Marburg: Hitzeroth 1990, S. 88-95, hier S. 90.

3 Finck, Almut: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. (Geschlechterdifferenz & Literatur, Bd. 9) Berlin: Erich Schmidt 1999, S. 38.

4 In diesem Zusammenhang spricht Trinh T. Minh-Ha ironisch von der «totalisierenden Suche nach dem Referenten, dem wahren Referenten, der da draußen in der Natur, im Dunkeln liegt und geduldig darauf wartet, enthüllt und richtig entziffert zu werden: erlöst zu werden.» Minh-Ha, Trinh T.: «Die verabsolutierende Suche». In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Hg. vom Europäischen Dokumentarfilm Institut. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2. Aufl. 2000 (1998), S. 322.

5 Paul de Man zit. nach: Wagner-Egelhaaf, Martina*: Autobiographie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 8.

6 Nach Almut Finck liegt die Zukunft der Autobiografie dort, wo sie die unumgängliche Verwobenheit von Subjekt und Sprache und ihre rein pragmatische Konstruiertheit selbst reflektiert. Dazu gehört auch ein Infragestellen der konventionellen Erwartungen und ihrer Festschreibung als Gattung, indem gerade diese gängigen Autobiografievorstellungen unterlaufen werden. Vgl. Finck: *Autobiographisches Schreiben*, S. 11-56.

7 «Die Wirklichkeit des Films mit dem Präsens respektive der Präsenz des Visuellen kennt keinen prinzipiellen Unterschied zwischen fiktiven und nichtfiktiven Bildern – beiden eignet auf der Projektionsleinwand gleichermaßen konkret Wahrnehmbares wie Imaginäres.» Heinz-B. Heller: «Dokumentarfilm als transitorisches Genre». In: Ursula v. Keitz, Kay Hoffmann (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks*. Fiction Film *und* Non Fiction Film *zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. (Schriften der F. W. Murnau-Gesellschaft, Bd. 7) Marburg: Schüren 2001, S. 15-26, hier S. 16.

8 Ebd., S. 22.

9 Heller, Heinz-B.: «Ästhetische Strategien als Politik. Aspekte des Fernsehdokumentarismus». In: *montage/av, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*. Jg. 1, Heft 1, 1992, S. 37-47, hier S. 42.

10 Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. (Studien zur Filmgeschichte, Bd. 5) Hildesheim u.a.: Georg Olms Verlag 1988, S. 82. Vgl. Heller: «Dokumentarfilm als transitorisches Genre», S. 24.

11 Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films*, S. 333.

12 Paech, Joachim: «Einleitung in Realismus und Dokumentarismus». In: Ders. [et al.] (Hg.): *Screen Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971-1981*. Osnabrück: Universität Osnabrück 1985, S. 191.

13 Vergleicht man *Aprile* mit *Caro diario*, kann man eine Verdichtung autobiografisch interpretierbarer Anzeichen feststellen. Sie leitet sich daraus ab, dass die Figur Nanni Moretti sich in *Aprile* einer fordernden privaten, öffentlichen und beruflichen Umgebung gegenübergestellt sieht, die in der ferienartig-ungebundenen Atmosphäre von *Caro diario* großzügig ausgespart wurde. Je mehr die Figur sozial eingebunden ist, desto vielfältiger also die Anspielungen auf Alltags- und Privatleben.

14 «Was denke ich überhaupt?» [Übersetzung C.L.] Zit. nach Bernardi, Sandro: «Moretti e Diderot, ovvero ‹il nipote di Moretti›.» In: *Garage. Cinema – Autori – Visioni: Nanni Moretti*. Torino: G.B. Paravia & C.S.p.A. 1999, S. 10.

15 Auch *Caro diario* endet mit einer Einstellung, in der Moretti – und das ist in diesem Film einzigartig – direkt in die Kamera schaut und damit den Konstruktionscharakter von Film schlechthin demonstriert. Am Anfang jenes Kapitels hatte er dagegen noch beteuert, «nulla di questo capitolo è inventato», [«nichts in diesem Kapitel ist erfunden», Übersetzung C.L.]. Zit. nach: Menarini: *Studiare il film,* S. 59.

16 Vgl. ebd. S. 85.

17 «*Aprile* spielt auf ironische Weise mit *Caro diario* und wiederholt Situationen des vorgängigen Films, die er scheinbar nur plagiiert. Der Einsatz der Erzählerstimme, die Kamera, die von weitem einen Spaziergang am Flussufer verfolgt, das Herumstreifen auf der Vespa, die filmische Kritik gegen das Kino der ‹aktuellen Strömungen›. [...] Sieht man aber genau hin, so funktioniert das vor allem als Angebot, den Schein zu hinterfragen, das bereits Gesehene

wahrzunehmen, sich damit aber nicht zufrieden zu geben.» [Übersetzung C.L.] Marangi, Michele: «Nanni '90 ovvero Caro Aprile.» In: *Garage. Cinema – Autori – Visioni*, S. 25.

18 «Am Abend des 28. März 1994, als die Rechte gewonnen hat, habe ich mir zum ersten Mal in meinem Leben einen Joint gedreht.» [Übersetzung C.L.] Zit. nach Menarini: *Studiare il film*. S. 80.

19 Ich leite diesen Ausdruck ab vom italienischen ‹raccontarsi›, einem Begriff, der in der italienischen Literatur zu Nanni Moretti in diesem Zusammenhang häufig verwendet wird.

20 In *Caro diario* wird dieser Irritationseffekt zum ersten Mal eingesetzt. Die Mischfigur aus On-Figur und Off-Erzähler bewirkt zum einen, dass sich erzählte Zeit zur Erzählzeit zusammenzieht, zum anderen berichtet Nanni bereits, während er noch eine Computertomografie über sich ergehen lässt, über die Ergebnisse seiner in der Zukunft liegenden Operation, die er als On-Figur noch gar nicht kennen dürfte.

21 «Selbstgefälligkeit, […] Selbstpreisung», Moretti nimmt hier offenbar eine Vermischung der italienischen Wörter ‹autobiografia› (Autobiografie) und ‹agiografia› (Hagiografie: die Erforschung von Heiligenleben oder das glorifizierende Lob) vor, um sich mit seinem Autobiografieverständnis von jener kritiklosen Form des Sich-selbst-Rühmens abzusetzen. «Sono molto bravo? Sì, ma soprattutto sono autarchico». Paolo D'Agostini e Guglielmo Pepe – *La Repubblica*, 19.3.1981, in: Paola Ugo, Antioco Floris (Hg.): *Facciamoci del male. Il cinema di Nanni Moretti*. Cagliari: CUEC 1990, S. 209.

22 «Am Anfang hatte Nanni es nicht verstanden… Jetzt ist Nanni ein Mann, der erwachsen werden muss… Aber warum erwachsen werden? Es gibt doch gar keinen Grund!» [Übersetzung C.L.] Zit. nach: Bernardi, Sandro: «Moretti e Diderot, ovvero ‹il nipote di Moretti›.» In: *Garage. Cinema – Autori – Visioni,* S. 10.

23 «Was *Aprile* beschreibt, ist die regressive Neigung eines Landes, erfahren durch die regressive Neigung eines Regisseurs.» [Übersetzung C.L.] Genovese, Rino: «Il cinema dell'idiosincrasia.» In: *Garage. Cinema – Autori – Visioni*, S. 73.

24 In einem Interview hat Moretti diesen Effekt selbst bestätigt: «In tanti, dopo avere visto il film, mi hanno detto: ‹Gentile, Emilio Fede. Quelle cose non le ha dette davvero nel suo Tg. Le ha recitate per te, vero?› E invece Emilio Fede ha parlato così quattro, e non quarant'anni fa, tutti l'hanno visto quella sera in televisione, e quasi nessuno lo ricorda.» («Nachdem sie den Film gesehen haben, haben viele zu mir gesagt: ‹Der gute Emilio Fede. Diese Dinge hat er nicht wirklich in seinem Tg. [Abkürzung für die Nachrichtensendung *Telegiornale*] gesagt. Er hat für dich gespielt, nicht wahr?› Tatsächlich aber hat Emilio Fede genau das vor vier, nicht etwa vor vierzig Jahren gesagt, alle haben es an diesem Abend im Fernsehen gesehen, und fast niemand erinnert sich daran.» Übersetzung C.L.) Interview mit Jenner Meletti, In: *L'Unità*, 3.5.1998.

25 «Moretti zeigt, dass das Kino *vor* und *nach* dem Film beginnt.» [Übersetzung C.L.] Ebd. S. 5.

26 «Tatsache ist, dass Moretti sich hinter der ausgestellten Maske eines gnadenlosen Narzissmus unfassbar, unauffindbar macht, während er zwischen den Figuren, in denen er sich reflektiert, hin- und hergleitet: Vom Regisseur (auch von Dokumentarfilmen), dem Schauspieler (auch in Filmen, in denen andere die Regie führen), dem Drehbuchautor, Produzenten, Gewerbetreibenden, Vorsitzenden (und Jurymitglied) von (Kurzfilm-)Festivals bis hin zum ‹girotondista› [Bewegung der italienischen Linken] und Kommentator, um, und das zählt nicht wenig, beim Menschen Moretti, der in seinen Filmen ausgestellten Privatheit, anzulangen.» [Übersetzung C.L.] Ebd. S. 5.

27 «Über Politik kann man immer noch sprechen, vielleicht aber mittels anderer Formen, als man es erwartet» [Übersetzung C.L.]. Marangi: «Nanni '90 ovvero Caro Aprile», S. 27.

28 «Und *Aprile* ist auch der Dokumentarfilm, den Moretti in seinem Film so oft zu drehen versucht und den er nicht zu beenden vermag [...], und doch hat er ihn gemacht [...]. Er hat ihn in einer völlig anderen Art und Weise realisiert, sicher [nämlich auch als Musical], die klassischen Formen und Absichten geradezu auf den Kopf stellend». [Übersetzung C.L.] Bernardi: «Moretti e Diderot», S. 8.

Matthias Steinle

‹Kulinarischer Dokumentarfilm› serviert von Michael Moore

> *«Letzte Woche wartete ich am Flughafen von Detroit auf meinen Anschlussflug, als ein Typ mit einem breiten Lächeln auf mich zukam, die Hand ausstreckte und sagte: ‹Alle behaupten, Sie wären ein Arschloch, deswegen wollte ich Sie kennenlernen!› Er drehte sich um und rannte davon und verpaßte deswegen meine Antwort: ‹Die haben alle recht!›»*[1]

An Michael Moore, der spätestens mit seinem Kommentar zum Irak-Krieg «Shame on you, Mr. Bush» anlässlich der Oscar-Verleihung 2003 weltweite Bekanntheit erlangt hat, scheiden sich die Geister. So umstritten gerade sein *academy award* gekrönter Film *Bowling for Columbine* (2002) und seine Bücher sein mögen, unbestritten ist er selbst zu einem massenmedialen Phänomen geworden: «Der berühmteste Linke der Welt! Der unterhaltsamste Klassenkämpfer dieses Globus! Der Entertainer unter den Sozialkritikern! [...] Amerikas dickste Smart Weapon. [...] die Celebrity unter den Protest-Celebrities.»[2] Täglich klicken ein bis zwei Millionen seine Website www.michaelmoore.com an, während zahlreiche andere Internetseiten es sich zur Aufgabe gemacht haben, Moore als Manipulator und Lügner zu outen.[3] Die Wahrnehmung reicht von umjubelter ‹sozialkritischer Zeitbombe fürs Establishment› über ‹unterhaltsamen Knallbonbon› bis hin zum verhassten ‹egomanischen Rohrkrepierer›.

In dem Medienspektakel verkörpert der 1954 geborene Michael Moore verschiedene Rollen: Als sich dezidiert links verstehender politischer Aktivist, selbsternannter Verfechter der Rechte des Durchschnittsbürgers, Buchautor, Filmemacher sowie Film- und Fernsehproduzent und nicht zuletzt als ‹Rächer der Enterbten›, Entertainer, Komiker und Kultfigur. Dabei überlagern sich die verschiedenen Rollen zu einer Art Gesamtkunstwerk des *american dream* nicht nur für Linke – vom kleinen Lokaljournalisten in seiner Heimatstadt Flint zum Oscar-Preisträger und *global player* der Kriegs- und Kapitalismuskritik. In dieser Karriere kommen auch die Widersprüche der Person Moores anschaulich zum Ausdruck: Auf der einen Seite scharfer Kritiker der «Bananenrepublik USA»[4], die von «stupid white men» in der Inkarnation George W. Bushs regiert wird, auf der anderen Seite affirmatives Element als Repräsentant des amerikanischen Traums mit einem unverwüstlichen Glauben an Land und Leute sowie an das Gute im Menschen. O-Ton Moore: «Ich liebe dieses riesige, tollpatschige Land und die verrückten Menschen, die darin leben.»[5] Dieses Credo spiegelt auch sein Selbstverständnis und seine Selbstinszenierung als ‹einer von ihnen› in der Öffentlichkeit wider. Dabei ähneln Moores Vertrauen und seine Hoffnung in ‹die kleinen Leute› dem Gesellschaftsbild, das Frank Capra in seinen Filmen entworfen hat: Wie die Capraschen Protagonisten Longfellow Deeds (Gary Cooper) in *Mr. Deeds Goes to Town* (*Mr. Deeds geht in die Stadt*, 1936) und Jefferson Smith (James Stewart) in *Mr. Smith Goes to Washington* (*Mr.*

Smith geht nach Washington, 1939) kämpft Moore in der Rolle des Michael Moore allein gegen den Zynismus von Kapital und Politik im Namen der ‹eigentlichen› demokratischen Werte, die er massenwirksam einklagt. Und wie der Durchschnittsbürger in «Capraland»[6] steht Moore – mit einem sich abzeichnenden Irak-Desaster – als moralischer und medialer Sieger da. Im zeitlichen Rückgriff lässt er sich auch politisch verorten als «‹very old labour›, eine kauzige Mischung aus Sahra Wagenknecht und Christoph Schlingensief».[7] Dabei beantwortet er die Frage nach Marx mit Brothers, Karl hat er nie gelesen.[8]

Michael Moores Erfolg in Deutschland sucht seinesgleichen: *Stupid White Men* verkaufte sich mit fast 1,1 Millionen Exemplaren im ersten Jahr besser als in den USA.[9] Seine Lesetour durch deutsche Großstädte im November 2003 anlässlich des Erscheinens von *Dude, Where's My Country?* wurde zu einem wahren Triumphzug vor ausverkauften Sälen und er fand sich selbst bei *Johannes B. Kerner* (ZDF: 18.11.2003) wieder. So groß der Erfolg beim zumeist jugendlichen Publikum war, so kritisch-polemisch kommentierten die meisten Qualitätszeitungen seine Auftritte: Die Auseinandersetzung mit Moores nicht unbedingt differenzierten Thesen und seiner Person gipfelt im Vorwurf, er sei ein «Abzocker, ein Konjunkturritter, nicht besser und nicht schlechter als Billy Graham und andere Wanderprediger»[10] wenn nicht gar ein «Kriegsgewinnler»[11]. Besonders die Beschuldigung primitivsten ‹Antiamerikanismus› zu schüren, zieht sich wie ein roter Faden durch die Feuilletons. Die *Welt am Sonntag* unkt gar, dass nach dem Kinobesuch eines Moore-Films der USA-Urlaub storniert werde, um das Gewissen zu beruhigen! Des Weiteren wird ein Politologe mit den Worten zitiert: «Bei Michael Moore müsste jeden aufrechten deutschen Linken das Grauen erfassen [...] kein roter Faden, keine große Gesellschaftsanalyse, keine Theorie», stattdessen «eine Sammlung von Impressionen, komplett unwissenschaftlich, mitunter fragwürdig».[12] Was ein ‹aufrech-

Moores Antwort auf den ‹Antiamerikanismus-Vorwurf› unter www.michaelmoore.com

ter Linker› ist, sei ebenso dahingestellt wie die Frage, ob diese Anforderungen die Latte für eine Beteiligung am öffentlichen Diskurs nicht ein wenig hoch hängen. Michael Moore zumindest versteht sich weder als Wissenschaftler noch als Theoretiker und allen Vereinfachungen und Plattheiten zum Trotz muss man ihm zugestehen, wichtige Fragen zu stellen – wenn auch nicht unbedingt die richtigen Antworten zu liefern. Einen solchen Anspruch erhebt er aber auch nicht, sondern betont im Gegenteil immer wieder, dass Demokratie ein «Mitmachspiel» sei, was Moore auf die bündige Formel bringt: «Es wird Zeit, dass ihr eure Ärsche hochbekommt».[13] Kritik an seinem «Comic-Politik-Stil» beantwortet er dabei mit einem beherzten «fuck you».[14] Eine Reflektion der eigenen Medienmacht steht in seiner ansonsten sehr selbstbezüglichen Inszenierung aus bzw. wird von ihm pragmatisch mit Verweis auf einzelne Erfolge als durchweg positiv beurteilt.[15]

Eine Argumentation à la *Welt am Sonntag*, in der immer auch etwas vom Misstrauen gegen massenkulturelle Produkte mitschwingt, übersieht Michael Moore vor allem als ästhetisches Phänomen und damit entgeht ihr vielleicht der eigentliche Schlüssel zu seinem Erfolg. Denn neben seinen nicht unbedingt subtilen Büchern, in denen die Selbstthematisierung durchaus zum «nervtötenden Daueralarm»[16] werden kann, leben seine Filme und öffentlichen Auftritte von der lustvollen Inszenierung seiner Person und seines Körpers. Unstrittig ist, dass die Mooreschen Filme alles andere als langweilig sind und aufgrund des kalkulierten Einsatzes von Ironie, Witz und Satire auf unterschiedlichen Ebenen der Filmgestaltung zunächst einmal unterhalten. Auf der Klaviatur der Emotionen schlägt er komische Töne ebenso souverän an wie dramatische und scheut auch vor Pathos nicht zurück. Wäre der Begriff «kulinarischer Dokumentarfilm» nicht bereits geprägt worden, so müsste er für Moores Filme gefunden werden.[17] Im zeitlichen Abstand von nun mittlerweile drei abendfüllenden Dokumentarfilmen – denen demnächst weitere folgen sollen – stellt sich die Frage, ob «kulinarisch» im abwertenden Brecht- oder im aufwertenden Hellerschen Sinne.[18]

Die Dokumentarfilme

Neben den in Europa bekannten Dokumentarfilmen *Roger & Me*, *The Big One* und *Bowling for Columbine* hat Moore sich in unterschiedlicher Form an weiteren Filmprojekten beteiligt. Mit der Emmy-prämierten Fernsehreihe *TV Nation* war er von 1994 bis 1996 auf den amerikanischen Bildschirmen präsent, bis die Anzeigenkunden meuterten. 1995 realisierte er mit *Canadian Bacon* auch eine Fiktion, in der die USA Kanada den Krieg erklären.

Seinen ersten Film drehte Moore ohne jegliche Erfahrung und, so will es der Mythos des engagierten Dokumentaristen, um ihn zu finanzieren verkaufte er 1987 «Haus und Herd».[19] In *Roger & Me* ist er auf der Jagd nach Roger B. Smith, Vorstandsvorsitzender von General Motors und als solcher mitverantwortlich für die Schließung von elf Fabriken in Moores Heimatstadt Flint. Das hat 30.000 Entlassungen und das Versinken der Stadt in katastrophale soziale Verhältnisse zur Folge. Moore dokumentiert den Prozess mit seiner Kamera und zeigt im Gegenschnitt das Leben der davon unberührten ‹happy few› sowie seinen titelgebenden Versuch, Roger Smith zu treffen. Nach dreijähriger

immer absurder werdender Suche gelingt ihm dies, ohne dass er den GM-Verantwortlichen davon überzeugen kann, nach Flint zu kommen. Moore verkaufte die low-budget-Produktion für drei Millionen Dollar zuzüglich fünfzig Prozent der Einspielergebnisse an Warner Bros. Als Grund der Wahl des weltgrößten Medienkonzerns nannte er, dass nur eine mächtige Verleihfirma den Anwälten von General Motors die Stirn bieten konnte.[20]

Sein zweiter Dokumentarfilm *The Big One* (1997) ist ein Bericht über eine Lesetour durch die Vereinigten Staaten, auf der Moore seinen Bestseller *Downsize This* präsentiert. Dabei bringt er die ihn begleitenden ‹escort ladies› zum Wahnsinn, wiegelt die Mitarbeiter der Buchläden zur Gewerkschaftsgründung auf und überreicht Konzernen, die sich durch hohe Profit- und Entlassungsraten auszeichnen, den «Downsizer of the year». Nebenbei schlägt er eine angemessenere Bezeichnung für die USA vor: Den titelgebenden Namen «The Big One» – die Bezeichnung für das gefürchtete große Erdbeben in Kalifornien. Als Höhepunkt trifft Moore am Ende den alerten Nike-Konzernchef Phil Knight. Wenn dieser sich auch weder zu einem Wettrennen mit ihm noch zu einer Fabrikeröffnung in Flint überreden lässt, so macht er zumindest eine schlechte Figur, wenn er zugibt, dass in den indonesischen Nike-Fabriken 14-jährige arbeiten.[21]

Sein Oscar-preisgekrönter Dokumentarfilm *Bowling for Columbine* geht am Beispiel des Massakers zweier Jugendlicher in ihrer Schule in Columbine der Frage nach, warum es in den USA so viele Schusswaffen und jährlich über 11.000 Tote durch diese gibt.

Zur leitmotivischen Frage: «Sind wir verrückt nach Waffen – oder sind wir nur verrückt?» äußern sich Waffenfetischisten und Vertreter der Waffenlobby ebenso wie die als Sündenbock ausgemachte Grusel-Ikone Marilyn Manson oder die Schöpfer der Zeichentrickserie *South Park*. Moore verwirft mentalitätsgeschichtliche Gründe als Ursache der Gewalt, ansonsten sähe es schließlich in Deutschland mit seiner NS-Vergangenheit ganz anders aus. Auch soziale Probleme wie Arbeitslosigkeit könnten nicht der Grund sein, sei diese doch in anderen Ländern wesentlich höher als in den USA. Stattdessen trage die Verantwortung dafür die von den Medien geschürte Angst vor dem Fremden bzw. konkret vor dem schwarzen Mann, die diesen im wahrsten Sinne des Wortes zur Zielscheibe machten. Am Ende trifft Moore, selbst ehemaliger Sportschütze und Mitglied der Waffenlobby NRA (National Rifle Association), deren Ehrenvorsitzenden Charlton Heston. Der leicht senile Western-Star lässt sich jedoch nicht auf den moralischen Diskurs von Moore ein und gibt stattdessen Rassismen zum Besten.[22]

Dokumentarfilm versus Komödie? – Dokumentarfilm als Komödie!

Auf der Bildebene präsentieren sich Moores Filme als äußerst heterogen: Verwendung finden sowohl nichtfiktionales wie fiktionales Material aus Film- und Fernsehproduktionen, Archivbilder, Amateurfilme ebenso wie Werbefilme und Zeichentrick, der beispielsweise in *Bowling for Columbine* im Zeitraffer die Geschichte der USA erzählt. Den roten Faden bildet Michael Moore, der extradiegetisch mit einem durchgehend präsenten *voice-over*-Kommentar durch den gesamten Film führt, um Zusammenhänge zu erklären, Hintergründe zu nennen oder auch nur ironische Seitenhiebe zu machen. Darüber hinaus inszeniert Moore sich in allen Filmen selbst und tritt als diegetische Figur auf, die ihre außerfilmische Erfahrung und individuelle Geschichte mit einbringt. Den provokativ subjektiven Anspruch verkündet bereits der Titel seines ersten Films, was als «ROGER AND ME, ME, ME, ME, ME!» kritisiert wurde.[23] In *Roger & Me* ebenso wie in *Bowling for Columbine* greift der Filmemacher auf seine Kindheitserinnerungen zurück, illustriert durch Super-8-Familienaufnahmen. Neben autobiografischen Elementen tragen die Filme auch essayistische, pamphletistische und selbstreflexive Züge, die die Perspektive bewusst ausstellen. Kurz: Es handelt sich um keine ‹gewöhnlichen› Dokumentationen, die subjektlos dem Abbild verschrieben mit autoritärem *voice-of-God*-Kommentar verkünden: ‹So war es!› In diesem Sinne beantwortet Moore die Frage, ob er *Roger & Me* für einen Dokumentarfilm halte mit «Nein», es sei

vielmehr ein «Unterhaltungsfilm so wie jeder Charlie Chaplin-Film, der mit sozialen Themen befasst war».[24] An anderer Stelle erklärt er, dass er von Anfang an eine «Dokumentarkomödie» machen wollte gemäß dem Motto: «Besser lachen als Drogen nehmen.»[25] Dass Moore mit diesem lustvoll-kulinarischen Dokumentarfilmverständnis selten mit Marcel Ophuls in Verbindung gebracht wird, ist erstaunlich, da ihn mit dem französischen Dokumentaristen mehr verbindet als nur der Vorwurf «Dokumödie» zu machen.[26] Parallelen bestehen darüber hinaus auch bezüglich Selbstinszenierung, (Selbst-)Ironie, Denken in Assoziationen und formaler Experimentierfreude, was sowohl das verwendete Material als auch dessen Montage betrifft, ein hohes Drehverhältnis, der Wille politisch-sperrige Themen provokativ aufzugreifen und vor allem das Bewusstsein Recht zu haben *und* das Recht zu haben, dies in ihrem Stil darzustellen.

‹Little Michael› in *Roger & Me* und als jugendlicher Sportschütze in *Bowling for Columbine*

Dass Moores Beiträge als Dokumentarfilme, d.h. Filme, die einen Diskurs über die Wirklichkeit führen, trotz (bzw. dank, wie im Folgenden ausgeführt wird) seiner subjektiven Methode als solche wahrgenommen werden, liegt auch daran, dass er in allen Filmen zahlreiche ‹Fakten› und Datenmaterial nennt. Nicht zuletzt damit untermauert er ähnlich wie in seinen Publikationen den Anspruch, aufklärerisch auf die nichtfilmische Wirklichkeit zurückzuwirken. Darüber hinaus greift er auch auf andere klassische Authentisierungsstrategien der Reportage zurück: In *The Big One* beispielsweise wird das Drehteam am Filmanfang vorgestellt und ins Bild gerückt. Mit dem Thematisieren des Zustandekommens der Bilder und der Akteure hinter der Kamera steht er zudem in der Tradition des Cinéma vérité. Ähnlich wie Jean Rouch und Edgar Morin in *Chronique d'un été* (*Chronik eines Sommers*, 1961) teilt Moore in *Roger & Me* dem Publikum seine Gedanken mit und versucht durch den Akt des Filmens auf die Wirklichkeit einzuwirken, etwa wenn er in *Bowling for Columbine* durch den Besuch mit Schusswaffen-Opfern im Kaufhaus die Einstellung des Verkaufs von Munition fordert und erreicht. Im Gegensatz aber zu den Stammvätern des Cinéma vérité sind Moore Bedenken und Selbstzweifel kaum ein Begriff. Bewusst verweigert er sich einem puristisch-didaktischen Stil, der etwa dem westdeutschen Dokumentarfilm in den 1980er Jahren den Vorwurf eingebracht hatte, «das einzige Schlafmittel [zu sein], das man durch die Augen einnehmen kann!».[27] Moore bringt dies folgendermaßen auf den

Punkt: «What we need are more documentaries made by people who hate documentaries.»[28]

Mit diesem Dokumentarfilmverständnis machte er sich nicht nur Freunde und geriet in die Kritik von Kollegenseite. In Fachkreisen schlug ein Interview Wellen, das Harlan Jacobson, Chefredakteur der amerikanischen Filmzeitschrift *Film Comment* mit Moore führte und nach dessen Erscheinen der Filmjournalist unmittelbar seinen Job verlor, weil die Kritik aus den eigenen Reihen den Herausgebern angeblich nicht genehm war.[29] Jacobson findet *Roger & Me* «zu gut um wahr zu sein» und wirft dem Autor in erster Linie vor, den Eindruck einer direkten Abfolge von Ereignissen herzustellen, die so nicht stattgefunden haben. So kam Ronald Reagan nicht als Präsident nach Flint in die Pizzeria, sondern als er noch Kandidat war und die Registrierkasse wurde nicht während seines Besuches, sondern zwei Tage davor geklaut. Schwerwiegender aber sei, dass die touristischen Großprojekte alle vor der Entlassungswelle 1986 entstanden und bei dieser statt 30.000 ‹nur› 10.000 auf die Straße gesetzt wurden.[30] Moore gesteht ein, dass die Chronologie nicht ganz stimme, aber deswegen gebe er auch keine Daten an. Ihm ging es darum, einen über ein Jahrzehnt laufenden Prozess zu zeigen, der 30.000 Arbeitslose zur Folge hatte. Somit zeige sein Film die Wahrheit dessen, was mit Flint in den 1980er Jahren passiert ist, nur so narrativ aufbereitet, dass es die Leute auch sehen wollen.[31]

Mit diesen scheinbaren Widersprüchen (Information vs. Unterhaltung, Faktizität vs. Phantasie, fiction vs. non-fiction, Eindeutigkeit vs. Kontingenz) verweisen Moores Filme quasi exemplarisch auf die «Porösität von filmischer Fiktion und Dokumentarismus» und machen «das Transitorische des Dokumentarischen manifest».[32] Dementsprechend sind Dokumentar- und Spielfilm die zwei Seiten einer Medaille, deren Oberflächen nicht die Wirklichkeit oder Traumwelten reflektieren, sondern immer nur die Wirklichkeit der Bilder. Macht erst der Blick die Fiktion, die laut Godard genauso real wie das Dokument und nur «ein anderer Moment von Realität» sei[33], dann ist der Dokumentarfilm das Ergebnis eines Kommunikationsaktes, abhängig davon, was der Zuschauer zu verstehen fähig und zu sehen gewillt ist.[34] So ist Michael Moore einerseits auf der Höhe jüngster (Dokumentar-)Filmtheorie, wenn er Jacobsons Einwände, die dieser mit «Dokumentarfilmstandard» rechtfertigt, als Diskussion um den Stil wahrnimmt.[35] Andererseits macht er es sich zu einfach, mit dem Argument des publikumwirksam Kulinarischen der Frage auszuweichen, warum er für sich allein die Wahrheit in Anspruch nehmen kann. Zur Diskussion zwischen Jacobson und Moore hat Linda Williams kritisch angemerkt, dass diese sich nur um die Frage nach einer «Verpflichtung zur Objektivität versus einer Verpflichtung zur Fiktion» drehe. Stattdessen fordert sie, verwendbare «Strategien zur Darstellung der Bedeutung von Ereignissen zu suchen».[36] Ihre Kritik an Moore lautet, dass er ähnlich wie Oliver Stone in *J.F.K.* (1991) ein einzi-

ges Ziel zu genau im Auge hat, indem er «eine singuläre (fiktionalisierte) Wahrheit einer singulären, offiziellen Lüge» gegenüberstellt.[37]

Bis heute aber bewegt sich die Auseinandersetzung mit Moores Dokumentarfilmen zumeist auf den ausgetretenen Pfaden der Faktentreue, woran der Filmemacher selbst nicht unschuldig ist. Durch seinen z.T. legeren Umgang mit dem Faktischen leistet er dem unnötig Vorschub (wobei man sich des Eindrucks nicht immer erwehren kann, dass bei Kritik sowohl aus der Zunft als auch von links Neid eine nicht unerhebliche Rolle spielt – von rechts wird die bewährte revisionistische Taktik praktiziert, über zweifelhafte Details das Ganze in Frage zu stellen): In *Bowling for Columbine* liegen Verzerrungen um des Effektes willen so manifest an der Oberfläche, dass deren Kritik kaum lohnt. Dies ist z.B. der Fall, wenn die absoluten Zahlen der Schusswaffenopfer in verschiedenen Ländern genannt werden, anstatt dies prozentual umzurechnen und somit eine (immer noch prekäre) Vergleichsmöglichkeit zu bieten. Äußerst fragwürdig (und zudem unnötig) ist es auch, Elemente aus zwei Reden Charlton Hestons so zu montieren, dass der Eindruck entsteht, er habe die Worte: «from my cold, dead hands» wenige Tage nach dem Columbine-Massaker auf dem NRA-Treffen in Denver gesagt, während diese aus einer ein Jahr später in Charlotte (North Carolina) gehaltenen Ansprache stammen.[38]

Über diese Detailfragen – die nichts an mehr als 11.000 Schusswaffenopfern in den USA ändern – geraten schwerer wiegende methodische und inhaltliche Widersprüche nicht in den Blick: So verwirft Moore explizit sozioökonomische Gründe wie beispielsweise Arbeitslosigkeit, da diese in Kanada noch höher sei, ohne dass es dort eine ähnlich hohe Opferzahl gäbe. Im Gegenzug rekurriert er aber genau auf eine solche Argumentation, wenn er das Schicksal der Mutter erzählt, die sich durch die gezwungene Teilnahme an einem Arbeitsprogramm nicht um ihren sechsjährigen Jungen kümmern konnte, so dass dieser in der Schule eine Gleichaltrige erschoss. Williams an *Roger & Me* geäußerter Kritik, «das Engagement für multiple kontingente Wahrheiten» aufzugeben, «um eine einheitliche, paranoide Ansicht von Geschichte zu favorisieren», ist in der Hinsicht nicht von der Hand zu weisen.[39]

So einfach Moores Argumentation einerseits auch sein mag, so können andererseits komplexe Figuren dabei entstehen, die nicht in das ihm unterstellte gut/böse-Raster passen: Brüche resultieren dabei aus der bereits angesprochenen Überzeugung, «dass alle Menschen in ihrem Innersten gut sind»[40], womit er Steven Spielberg zunächst näher scheint als Marcel Ophuls. Aber Moores Bilder aus der Wirklichkeit unterlaufen sein Wunschbild von der Welt, sowohl was die ‹Kleinen/Guten› als auch was die ‹Großen/Bösen› betrifft. Ersteres belegt anschaulich die Sequenz mit der ‹rabbit woman› in *Roger & Me*, einer arbeitslosen Frau, die auf den Verkauf ihrer Karnickel («pats and meat») angewiesen ist. Sie schlachtet ein Tier ohne jegliches Mitgefühl vor laufender Kamera und taugt so kaum zur wohlfeilen Identifikationsfigur eines sentimentalen Opfer-Diskurses.[41] Auf der anderen Seite entsprechen auch der Nike-Firmenchef in *The Big One* oder Charlton Heston in *Bowling for Columbine* nicht der In-

karnation des Bösen, sondern werden auf menschliches (Mittel)Maß gebracht, indem sie einen ‹Körper› erhalten. Moore forciert dies im Gespräch mit Phil Knight durch die Strategie, sein Gegenüber zu physischer Aktivität wie einem Wettrennen oder Armdrücken herauszufordern. Der Nike-Konzernherr ahnt, dass er zwar den sportlichen Teil gewinnen würde, der mediale Sieger aber sein übergewichtiger Herausforderer sein dürfte und drückt sich lachend. Im Fall von Heston verkehrt Moore nicht nur dessen Hollywood-Rollenbild, indem er den ehemaligen Leinwandhelden mit seinen moralischen Fragen in die Flucht schlägt; die Verfolgung mit der Kamera liefert ihm auch Bilder eines gebrechlich wirkenden alten Mannes. (Der 78jährige ist an Alzheimer erkrankt.) Das idolisierte Bild des Filmstars und die abstrakte Ikone des Firmenbosses werden so in menschliche Dimensionen rückübersetzt: Körper, die dem Altern unterworfen sind oder eine dysfunktionale Zurschaustellung scheuen.

Kampf dem Konsumkörper

Diese Beispiele zeigen, dass Moores Filme entscheidend vom Visuellen leben, das jenseits aller faktischen und methodischen Schwächen zur Aufrechterhaltung des dokumentarischen «Wahrnehmungsvertrags»[42] durch den Zuschauenden beiträgt. Ein, wenn nicht der zentrale Aspekt, ist die Inszenierung von Körpern, vor allem *seines* Körpers: Im dokumentarfilmischen Diskurs von Moore ist es sein Körper, der «einen Mehrwert an Authentizität, einen Mehrwert an referentiellen Bezügen zur außerfilmischen Wirklichkeit» verspricht.[43] Dieser wird sowohl selbstreflexiv (selbstbespiegelnd: die Anwesenheit des Filmemachers im Bild) als auch selbstreferentiell (selbstbezüglich: Thematisierung des Filmischen im Film) eingesetzt.[44]

Michael Moores Äußeres ist die Inkarnation des Klischees vom Durchschnittsamerikaner: Zu ausgebeulten Jeans trägt er ein häufig aus der Hose hängendes Holzfällerhemd nebst der obligatorischen Baseball-Kappe. Dazu ist er (wenn überhaupt) schlecht rasiert

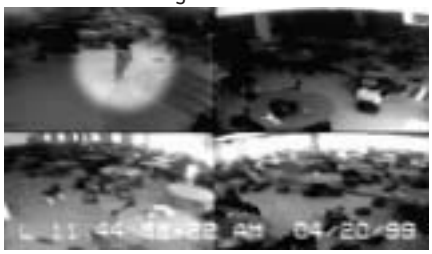
sowie rudimentär frisiert und legt auf eine ‹gepflegte Erscheinung› ostentativ keinen Wert, quasi als phänomenologischer Protest gegen den von der Werbung propagierten makellosen «Konsumkörper».[45] Seine Körperfülle weist ihn als Adepten von fast food – was in *The Big One* der Besuch entsprechender Restaurants belegt – und somit als ‹typischen› US-Amerikaner aus. Die bewusste Inszenierung seines Äußeren und seines Körpers sind tragende selbstreflexive Legitimationsstrategien, die nationale Klischees bestätigen und durch die mit ostentativer Selbstverständlichkeit zur Schau getragene Form zugleich subvertieren. Der Umgang mit seinem ‹öffentlichen Körper› wird sogar im Film selbst thematisiert, wie z.B. anhand der Erklärung des Coverfotos von *Downsize This* in *The Big One*: Während eines Auftritts macht Moore sich vor dem Publikum über die ‹digitale Maniküre› seiner schwarzen Fingernägel durch den Verlag lustig. Damit signalisiert er die Authentizität seines Körpers, der ‹Dreckspuren› als Signum einer nicht perfekten Wirklichkeit trägt und führt darüber hinaus einen medienkritischen Diskurs: Der theoretisch unbegrenzten Möglichkeiten manipulativer Eingriffe moderner Technik setzt Moore seine nicht unerheblichen Körpergrenzen entgegen. Deren Nonkonformität mit allem, was die Medien unter dem Körperkult-Leitbild des Gesunden und Schlanken transportieren, authentisiert mit einer Aufwertung des Somatischen die filmische Figur Michael Moore. Das nicht reduzierbare «Potential an Sperrigkeit, Kontingenz und Unkalkulierbarkeit», das die Körper trotz ihrer vielfältigen sozialen Inanspruchnahme beinhalten, wird zur bewusst eingesetzten dokumentarfilmischen Strategie.[46] Im Zentrum der Filme steht Michael Moore in seiner Körperfülle, was als egomanisch und selbstverliebt kritisiert werden kann, aber in seiner kulinarischen Funktion nicht unterschätzt werden sollte, um den Erfolg zu verstehen. Dies um so mehr, als der Körper neben den ironischen *voice-over*-Kommentaren der zentrale Träger visueller Komik ist, die Oliver Hardy mit den Teletubbies kurzschließt: Als politisierter Teddy tappt Moore durch die Niederungen des US-amerikanischen Kapitalismus und gibt den Opfern einen tröstenden ‹hug› von Mensch zu Mensch, wie die herzliche Umarmung einer Buchkäuferin in *The Big One*, die am Tag der Signierstunde entlassen wurde.

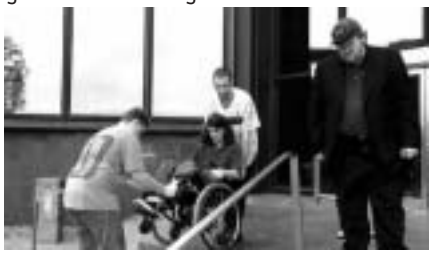
Dabei hat der Erfolg auch Moores Körper-Inszenierung beeinflusst, was dessen Dimensionen vielleicht verdecken. In *Roger & Me* ist Moore zwar aufgrund seines ironischen Sprecherkommentars permanent präsent, aber sein Körper ist relativ selten im Bild: Zum ersten Mal erscheint er (als Erwachsener) nach über zehn Minuten bei dem Versuch, im GM-Firmensitz in Detroit Roger Smith zu treffen. Ansonsten gerät Moore eher zufällig mit ins Bild, die Kamera konzentriert sich auf die mehr oder weniger freiwillig Interviewten. – Eine der wenigen Ausnahmen ist die selbstironische Großeinstellung seines Gesichts bei der Farbberatung. – Beim zweiten Besuch der Firmenzentrale wirkt Moore unsicher und fühlt sich sichtlich unwohl. In der Szene gegen Filmende am Eingang der gerade geschlossenen Fabrik sieht er sich mit ruckartigen Bewegun-

gen um und verrät durch seine Gestik eine sympathische Unsicherheit. Noch vertritt er laut Firmensprecherin Privatinteressen. Dem widerspricht Moore mehr trotzig als rebellisch, dass das Team als «citizen» von Flint im öffentlichen Interesse da wäre. Dem körperlichen Unbehagen steht allerdings bereits in *Roger & Me* ein gewisses Sendungsbewusstsein gegenüber, das sich in Dialogen äußert, wie am Empfangsschalter von General Motors, wo er auf die Frage, warum er Roger Smith sprechen wolle, antwortet: «I'm Michael Moore».

In *The Big One* hat Moore an Körperumfang ebenso zugelegt wie an Selbstvertrauen und Sicherheit vor der Kamera. Das spontane Auftauchen in Konzernzentralen ist jetzt zur tragenden Strategie geworden, wobei der Körper als gefütterter Rammbock durch die Tür geschoben wird und einmal drinnen sich breit macht, um sein Entfernen zu verhindern. Gespielte Naivität und listige Spontaneität lassen den Betroffenen kaum eine Chance: Reagiert der Empfang höflich, bleibt Moore, stellt unbequeme Fragen und hat seine ‹Bühne›; schmeißt man ihn raus, wird der Filmemacher zum ‹Opfer› und erhält imageschädigende Bilder des Betriebs. Daneben vermittelt *The Big One* mit Ausschnitten aus Moores Buchpräsentation bzw. Show seinen Körper auch als Medium und bettet das Gezeigte in den Kontext einer ‹Verkaufstour› ein. Allerdings resultiert aus dem nicht reflektierten Zusammenfallen der verschiedenen Rollen Moores (Darsteller, Autor, Sozialkritiker, Filmemacher, Citoyen), also der nicht-filmischen und der filmischen Realität ein Authentisierungseffekt, der einem aktiven Bewusstmachen des Konstruktionscharakters von (filmischer) Darstellung entgegen arbeitet und den «Mythos» unverstellter Wirklichkeitswiedergabe bedient.[47]

In *Bowling for Columbine* kombiniert seine Körper-Inszenierung die Rächer-Rolle aus *Roger & Me* mit der Rammbock-Funktion in *The Big One*: Eine Schlüsselszene stellt das plötzliche Auftauchen in einer Filiale der Warenhauskette K-Mart dar. Zusammen mit zwei Opfern des Columbine-Massakers, in denen noch die in einem K-Mart erworbenen Kugeln stecken, fordert Moore erfolgreich die Einstellung des Verkaufs von Munition. Die beiden Jugendlichen – einer sitzt im Rollstuhl – zeigen im Kaufhaus ihre Wunden. Der Kontrast zwischen ihren beschädigten Körpern und Moores agiler Masse steigert die moralische Fallhöhe. Zudem verleiht der Dokumentarist den am Filmanfang gezeigten unpersönlichen, schemenhaft-zweidimensionalen Überwachungskamera-Bildern von der Schießerei in der Schule individuelle Körper. Am Filmende ist Michael Moore bereits vor der Oscar-Verleihung in Hollywood angekommen: Am Villentor von Charlton Heston kündigt er sich an der Sprechanlage als «Michael Moore, the filmmaker» an. Am folgenden Tag unterhält er sich dann mit dem NRA-Aktivisten Heston von gleich zu gleich, wie die halbnahen Kameraeinstellungen der beiden im Schuss-Gegenschuss nahe legen.





Selbstreflexivität bei Michael Moore ist facettenreich und tritt in unterschiedlichen, sich wechselseitig bedingenden und überlagernden Funktionen auf: Selbstlegitimatorische und narzisstische Aspekte stehen neben selbstironischen und medienreflexiven, woraus eine eigentümliche Mischung aus Eindeutigkeit und Vielschichtigkeit resultiert. Beim massenmedial ausgetragenen «Klassenkampf in Disneyworld» wird der Held wohl zwangsweise ein bisschen selbst zur Mickey Mouse[48] ... und wenn er den Verhältnissen ihre eigene Melodie vorspielt nebenbei zum Medienstar und Millionär. So sind Michael Moores Filme im Brecht- wie im Hellerschen Sinn ‹kulinarisch›.

Filmografie Michael Moore

Roger & Me (auch: *A Humorous Look at How General Motors Destroy Flint, Michigan / Roger und ich*), Dokumentarfilm: Regie und Buch, 91 Min.

Pets or Meat: The Return to Flint (1992), 24minütiger TV-Beitrag aufgenommen in: *Two Mikes Don't Make a Wright* (1992), Dokumentarfilm: Regie mit Mike Leigh, Dean Parisot, Steven Wright, Buch mit Jim Broadbent.

TV Nation (NBC: 8 Sendungen 1994, Fox: 8 Sendungen 1995, 1996), TV-Serie: Regie und Buch mit Annie Cohen, Jon Derevlany, Francis Gasparini, Chris Kelly, Jay Martel, Jeff Stilson, Louis Theroux, jeweils 60 Min. (+ 1994 und 1995 ein 45minütiges *TV Nation Year-End Special*).

Canadian Bacon (1995), Spielfilm: Regie und Buch, 91 Min.

The Big One (1997), Dokumentarfilm: Produktion, Regie, Buch, 90 Min.

And Justice for All (1998), Regie.

The Awful Truth (1999), TV-Serie: Regie und Buch mit Nick McKinney, jeweils 30 Min.

Bowling for Columbine (2002), Dokumentarfilm: Regie und Buch, 120 Min. (USA 119 Min.).

Fahrenheit 9/11 (angekündigt für 2004), Dokumentarfilm: Produktion, Regie und Buch.

Sicko (angekündigt für 2005), Dokumentarfilm: Regie.

Bibliographie Michael Moore

mit Kathleen Glynn: *Adventures in a TV Nation. The Stories Behind America's Most Outrageous TV Show*. New York: HarperPerennial 1998.

Querschüsse. München: Piper 2003 [*Downsize This! Random Threats from an Unarmed American*. New York: Crown Publishers 1996].

Stupid White Men. Eine Abrechnung mit dem Amerika unter George W. Bush. München: Piper 2003 [*Stupid White Men ...and Other Sorry Excuses for the State of the Nation.* New York: HarperCollins 2001].

Volle Deckung, Mr. Bush. München: Piper 2003 [*Dude, Where's My Country?* New York: Warner Books 2003].

Anmerkungen

1 Moore, Michael: *Stupid White Men*. München: Piper 2003, S. 282.
2 Misik, Robert: «Der Kracher». In: taz, 14.11.2003, S. 3.
3 Siehe z.B. www.michaelmoorehatesamerica.com/; www.MooreLies.com; www.BowlingForTruth.com; www.moorewatch.com. Vgl. Schindler, Jörg: «Mr. Moores Mission». In: *FR*, 18.11.2003.
4 Klappentext zur deutschen Ausgabe von Moore: *Stupid White Men*.
5 Ebd., S. 125.
6 Viviani, Christian: «Capraland. Sur l'Extravagant Monsieur Deeds». In: *Positif*, Nr. 317-318, 1987, S. 11-12.
7 Misik: «Der Kracher».
8 Weitere Referenzen sind Charlie Chaplin und die Monty Python. Gorin, François: «Un bulldozer contre les ‹dégraisseurs›». In: *Télérama*, 13.-19.11.1999, Nr. 2600, S. 40-46, hier S.42.
9 «In dem Fall sind wir Deutschen das Tätervolk: Wir haben Moores Bücher und Filme zu Kassenschlagern gemacht, da kann er gar nicht anders als ‹Reloaded› und ‹Revolutions› auszurufen.» Deggerich, Markus: «That's stupid, white man!» In: *Spiegel online*, 14.11.2003, www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,273942,00.html [28.11.03].
10 Broder, Henrik M.: «Der kluge Amerikaner». In: *Spiegel online*, www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,274308,00.html [17.11.2003].
11 Mink, Andreas: «Gefährlicher Gleichmacher». In: *Aufbau*, 16.10.2003, zit. Nach www.aufbauonline.com/2003/issue20/1_2.html [27.11.2003]. Der in der deutsch-jüdischen Wochenzeitung aus New York erhobene «Kriegsgewinnler»-Vorwurf wurde in einer dpa-Meldung (27.10.2003) von Thomas Burmeister kolportiert.
12 Prof. Hans J. Kleinsteuber von der Universität Hamburg. Albers, Markus: «Der Scheinheilige». In: *Welt am Sonntag*, 24.08.2003, S. 41.
13 Hering, Tobias: «Wir sind die Mehrheit». In: *taz*, 31.10.2002.
14 Kuzmany, Stefan: «Ein amerikanischer Märtyrer». In: *taz*, 18.11.2003, S. 13.
15 Pressekonferenz mit Moore anlässlich des Kinostarts von *Bowling for Columbine*, Special Feature auf der 2003 in Deutschland erschienen DVD (Universal/Prokino).
16 Deggerich: «That's stupid, white man!».
17 Heller, Heinz-B.: «Kulinarischer Dokumentarfilm? Anmerkungen zu neueren Tendenzen im Dokumentarfilm und seinem Verhältnis zur Unterhaltung». In: Manfred Hattendorf (Hg.): *Perspektiven des* Dokumentarfilms. (diskurs film, Bd. 7) München: diskurs film Verlag 1995, S. 97-110. Vgl. ders.: «Dokumentarfilm als transitorisches Genre». In: Ursula v. Keitz und Kay Hoffmann: *Die Einübung des dokumentarischen Blicks*. Fiction Film *und* Non Fiction Film *zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945*. (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, Bd. 7) Marburg: Schüren 2001, S. 15-26, hier S. 25f.
18 In seiner unter dem Stichwort ‹Episches Theater› bekannten Theatertheorie wandte sich Brecht gegen das etablierte Theater in aristotelischer Tradition, dessen Gefühlswelten der Zuschauer wie ein Gourmet kulinarisch genieße, ohne selbst intellektuell gefordert zu sein. Heinz-B. Heller versieht unter dieser Prädikatisierung Beiträge, «die mit der offenen essayistischen Struktur ihrer Filme Freiräume für höchst unterhaltsame, ebenso intelligent-witzige wie sinnliche Spiele der Phantasieentfaltung» schaffen und das «Verhältnis von mediatisierter Wahrnehmung und Einbildung, Vorstellung, Projektion etc.» thematisieren. Heller: «Kulinarischer Dokumentarfilm?», S. 99, 110.

20 Slappnig, Dominik: «Roger and Me». In: *Zoom*, 8/90, S. 4-8, hier S. 5. Vgl. Moore: *Stupid White Men*, S. 53f.

20 «Das Warner-Signet ist die lustigste Szene des Films». Interview von Robert Richter, in: *Zoom*, 8/90, S. 8-9. Zusätzlich verlangte Moore, dass Warner vier Häuser für zwangsgeräumte Familien kaufte und 20.000 Eintrittskarten an Arbeitslose verteilen würde. Jacobson, Harlan: «Michael & Me». In: *Film Comment*, vol. 25, no 6 (1989), S. 16-26; zit. nach *Stadycam*, 15/90, S. 26-35, hier S. 30.

21 Konsequenz des Interviews: Nike bot Moore 25.000 Dollar um in einer Werbung aufzutreten (Interview mit Moore in: *Le monde*, 10.11.1999) und setzte das Mindestalter in den indonesischen Fabriken auf 18 Jahre hoch.

22 Die Bundeszentrale für politische Bildung (bpb) war vom ‹pädagogischen Mehrwert› überzeugt und erstellte ein *Film-Heft*, auch wenn der Film «keine Untersuchungsergebnisse mit hohen Signifikanzwerten» lieferte und seine Argumente «eher als Denkanstöße gesehen werden» sollen. Twele, Holger (Red.): *Bowling for Columbine*. Bonn: bpb 2003, S. 8.

23 Radosh, Daniel: «Moore is less». In: *Salon com*, 6.6.1997. Zit. Nach: www.salon.com/june97/media/media970606.html [30.10.2003].

24 Jacobson: «Michael & Me», S. 33.

25 Richter, Robert: «Gespräch mit Michael Moore». In: *Zoom*, 8/90, S. 9.

26 Hier bezüglich Ophuls' Film *November Days* (*Novembertage*, 1991). Müller, Eggo: «Dokumente der Distanz. Identitätsbestimmung in Dokumentarfilmen über die DDR, November 1989 bis zur Vereinigung». In: Rainer Bohn et al. (Hg.): *Mauer-Show. Das Ende der DDR, die deutsche Einheit und die Medien*. (sigma medienwissenschaft, Bd. 11) Berlin: ed. sigma 1992, S. 139-155, hier S. 143. Vgl. die Kapitel zu Ophuls in: Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. (Close Up, Bd. 4) Konstanz: UVK 1994.

27 Krieg, Peter: «Der Dokumentarfilm: ein Schlafmittel». In: *Weiterbildung & Medien*, H. 5 (1986), S. 35.

28 Zit. nach «The man who framed Roger». In: *Screen International*, London, 14.4.1990.

29 Slappnig, Dominik: «Roger and Me». In: *Zoom*, 8/90, S. 4-8, hier S. 7. Vgl. Jacobson: «Michael & Me»; Winkler, Willi: «Brutal wie Eisenstein». In: *Der Spiegel*, 16/1990, S. 269-273.

30 Jacobson: «Michael & Me», S. 28f.

31 Ebd., S. 32f.

32 Heller: «Dokumentarfilm als transitorisches Genre», S. 23f.

33 Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* [1980]. München, Wien: Hanser 1981, S. 127f.

34 Vgl. Hohenberger, Eva: «Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme». In: Dies. (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. (Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 3) Berlin: Vorwerk8 1998, S. 8-34.

35 Jacobson: «Michael & Me», S. 33.

36 Williams, Linda: «Mirrors without Memories. Truth, History, and the New Documentary / Spiegel ohne Gedächtnis. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm». In: *Vor der Information*, Nr. 1/2, 1994, [Orig. in *Film Quarterly*, Vol. 46, No. 3 (1993), S. 9-21] S. 21-42, hier S. 33.

37 Ebd., S. 32

38 Dunnagan, Mike: «Stupid Academy Award». In: *Frontpage Magazine.com*, 24.3.2003, www.frontpagemag.com/Articles/ReadArticle.asp?ID=6841 [25.11.2003]. Gegenüberstellung

der Redetexte: www.hardylaw.net/Bowlingtranscript.html [25.11.2003]. Die Veröffentlichung der Denver-Rede auf Moores homepage bestätigt dies: www.michaelmoore.com/words/wackoattacko/heston.php [25.11.2003].

39 Williams: «Mirrors Without Memories», S. 33.

40 Moore: *Stupid White Men*, S. 136

41 Wegen der ‹Grausamkeit› der Schlachtszene gab die amerikanische Filmbehörde MPAA den Film erst ab 16 Jahren frei, «was das TV-Magazin *60 Minutes* dazu bewog, einen Beitrag über die Idiotie des Filmkontrollsystems zu produzieren». Ebd., S. 89.

42 Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität*, S. 75f.

43 Heller: «Kulinarischer Dokumentarfilm?», S. 18.

44 Kay Kirchmann versucht anhand dieser Zuschreibung die zumeist wahllos gebrauchten Begriffe «Selbstreflexivität» und «Selbstreferentialität» zu kategorisieren. Kirchmann, Kay: «Zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmische Modernität». In: *Im Spiegelkabinett der Illusionen: Filme über sich selbst.* (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 13) Marburg: Schüren 1996, S. 67-86. Michael Moore ist vielleicht das beste Beispiel, dass normative Zuordnungen prekär sind, da in seinen Filmen aufklärerische Selbstreferentialität im Sinne Kirchmanns immer auch eine selbstlegitimatorische Funktion hat und von narzistischer Selbstbespiegelung schwer zu trennen ist. Zur Problematik der Begriffe vgl. das Vorwort von Matthias Kraus in: *Filmische Selbst-Reflexionen*. Augen-Blick, Nr. 31, Oktober 2000, S. 5f; sowie den Exkurs «Kinematographisches Dispositiv und filmische Selbstreferentialität» in: Ders.: *Bild – Erinnerung – Identität. Die Filme des Kanadiers Atom Egoyan*. (Aufblende) Marburg: Schüren 2000, S. 91-106.

45 Tischleder, Bärbel: *body trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino*. Frankfurt/M., Basel: Stromfeld Nexus 2001, S. 92f.

46 Ebd., S. 101.

47 Berg, Jan: «Wirklich und wahrhaftig – Zu Mythos und Geschichte des Dokumentarfilms». In: Klaus Kreimeier, Josef Schnelle (Red.): *Dokumentarfilm in der Kritik – Kritik des Dokumentarfilms*. Berlin 1981, S. 57-65.

48 Misik: «Der Kracher». Einen Schritt weiter ins Pantheon der ‹Multimedia-Popstars› gelangte Moore durch seinen Auftritt als Stargast in der Zeichentrickserie *The Simpsons*: In der Episode *The President Wore Pearls* (dritte Folge der 15. Staffel, 16.11.2003) unterstützt Moore bzw. sein gezeichnetes Alter Ego mit Moores Originalstimme Lisa als Schulsprecherin im Kampf gegen reaktionäre Lehrer.

Jutta Rossellit

Den Bildern hinterher. Kleiner Kanon der Filmkritik

Filmkritik scheint etwas ganz und gar Diffuses, im Hinblick auf ihre Leistung wie auf ihren Ort. Die Bandbreite reicht vom Nach-Kino-Austausch bis zur veritablen Filmanalyse, im Fernsehen gibt es das Thema Kino und Film erst seit kurzem, Zeitschriften lieben Kinothemen wegen der Optik, das Feuilleton ergänzt mit der Filmkritik den stattfindenden Diskurs über Kunst und Ästhetik.

Wenn bloß das, was dort und anderswo unter dem Gütesiegel ‹Kritik› firmiert, immer eine wäre! Die Basis dieser Unschärfe ist historisch: Im Vergleich mit Musik-, Kunst- und Literaturkritik, den klassischen Bestandteilen des Feuilletons, fehlt dem vergleichsweise jungen Genre der Kriterienkanon, der für die anderen seit der Romantik fortgeschrieben wird (zumindest werden könnte). Arme Leser.

Andersherum stimmt es auch: Arme Kritiker! Ein schlechtes Image haben sie hierzulande. Sie gelten als Besserwisser, als destruktive Nörgler oder, am stärksten kränkend, als korrupte Handlanger marktpolitischer Strategien. Die aufklärerische Tradition der Kritik hat an diesen Vorwürfen wenig ändern können.

Kritik generell ...

Journalistisch zählt die Kritik zur orientierenden sowie kommentierenden Information. Mit dem Stellenwert von digitalen Medien als Info-Datenbank ist das Interesse an orientierenden Formen gestiegen und es ist davon auszugehen, dass das Bereitstellen von Information jeder Art zentrale Aufgabe eines zukünftigen Journalismus sein wird. Trotzdem bedarf das kommentierend-wertende, also meinungsträchtige Element der Kritik besonderer Aufmerksamkeit.

Beginnen wir *ex negativo* – damit, was die kritische Besprechung von Kunstprodukten und künstlerischen Werken tatsächlich nicht soll, nicht ist oder nicht kann. Die Kritik ist nicht: geschmäcklerisch, mäkelig oder gouvernantenhaft. Sie ist schon gar nicht: schmeichlerisch, unsachlich oder enigmatisch. Sie ist ferner weder langweilig zu lesen noch reine Inhaltsangabe – dies, weil ihre Funktion auch darin besteht, Orientierungshilfe zu leisten im Dschungel eines riesigen Marktes. Angesichts von zigtausenden von CDs, Büchern und Filmen, von Konzerten, Theaterstücken und Kunstausstellungen ist das eine ebenso spannende wie anspruchsvolle Aufgabe.

Die Kritik sichtet diese Werke und Produkte; sie wählt aus, was zum Thema wird, und scheidet dabei das Relevante vom Irrelevanten (nicht etwa das Gute vom Schlechten!). Mit dieser Entscheidung beginnt bereits die eigentliche Funktion einer Kritik: *krîtós* (gr.) heißt erlesen, auserwählt. Die Kritik wird darüber Teil des Marktes, auf dem sie agiert.

... und Filmkritik speziell

Ein Film hat gemeinhin Vor- und Nachspann. Filmgeschichtsbewusste Regisseure wie Alfred Hitchcock und Woody Allen wussten das ihren Filmen lustvoll einzuschreiben: der eine durch paradigmatische Ineinssetzungen von Einstiegssequenz und Vorspann wie bei *Rear Window* (*Das Fenster zum Hof*, 1954), der andere durch das Erscheinungsbild seines Vor- und Abspanns: Stets präsentiert sich klare Typo in Weiß auf Schwarz, unterlegt mit Vierziger-Jahre-Jazz. Der Filmkritiker nun definiert für sich den Rahmen eines Films doppelt. Dem Vor- und Abspann vor- bzw. nachgelagert ist in seiner Medienpraxis jeweils Text – einmal im Zusammenhang von Recherche und Vorbereitung, einmal als formuliertes Urteil seiner professionellen Filmrezeption. Filmkritik realisiert sich als Schreiben über bewegte Bilder: ein Medienspagat, bei jedem Film aufs Neue. Und die Vorgabe für den Akzent des Textes.

Pflicht ...

Um Filmkritik zu sein, muss der Text vier Elemente enthalten:

1. *Plot*: Die Kritik vermittelt die wesentlichen Momente der Filmhandlung – nicht nur das Thema oder den Kern der Geschichte, sondern die Verknüpfungen der Handlungselemente und Figurenkonstruktionen zur künstlerischen Idee. Unerlässlich ist die Nennung des Genres.

2. *Umsetzung*: Wie ist's gemacht? Hier geht es um den handwerklichen und künstlerischen Umgang mit den Mitteln des Films, also um Bilder, Farben, Schnitt und Montage, Töne, Sprache, Musik sowie um die Dramaturgien, die dem Material zugrundegelegt sind, ferner um schauspielerische Leistung, um Ausstattung, Trick, Animation und andere filmästhetische Mittel. Zu ermitteln sind jeweils Qualität, Originalität und Innovationsgrad. Nur selten kann und muss alles erwähnt werden; sinnvoll ist die Beschränkung auf die zentralen und filmspezifischen Aspekte.

3. *Urteil*: Aus dem Verhältnis von künstlerischer Idee und ihrer Umsetzung ermittelt sich das Urteil des Kritikers. Je transparenter das Urteil ist, je klarer der Kritiker mit seinen Bewertungskriterien umgeht, umso näher kommt er seinem Publikum. Grundregel: Nicht nur beschreiben, sondern werten!

4. *Daten*: Titel, Land, Jahr, Regisseur des Films müssen erwähnt werden. Weitere Informationen wie Starttermin, Filmfirma, Zugänglichkeit etc. können als Service dazukommen.

... und Kür ...

Alle zusätzlichen Aspekte qualifizieren die Kritik: Bezugnahme auf die Regisseurs- oder Akteursvita, Kenntnis des Marktes (Produktions- bzw. Distributionsbedingungen), Kenntnis des Umfelds und der Geschichte des Themas, Kenntnis der aktuellen Strömungen, Zeitbezogenheit des Werks (etwa seine gesellschaftliche Bedeutsamkeit), seine Stellung in Kunstsparte und -genre, sein Bezug zu anderen Filmen oder Werken anderer Gattungen, Verweise auf Erscheinungen in anderen Kunstsparten – kurz, alle kontextuellen Verortungen gehören zur Kür.

... mit allen fünf Sinnen

Das Wesen der Textsorte Kritik basiert auf dem Urteil. Es gibt jedoch weder Vorgaben hinsichtlich der Form noch der Sprache. Zugriff, Aufbau und die Art, wie die verschiedenen Aspekte miteinander amalgamiert sind, sollten kein Schema erkennen lassen: Die Qualität einer Kritik besteht auch in ihrer Originalität und Individualität. Man benutze also seine Sinne! Die eigene Wahrnehmung zu schärfen und in Texte einzubringen, bildet eine sichere Voraussetzung für sprachliche Unverwechselbarkeit. Im Spielfilm *City of Angels* (*Stadt der Engel*, Regie: Brad Silberling, 1998) zum Beispiel gibt es eine Szene, in der eine Frau einem Außerirdischen den Geschmack einer Birne beschreibt. «Sie schmeckt saftig und süß», sagt sie, «ihr Fleisch ist weich und körnig, wie zuckriger Sand.» Für den Filmkritiker indes geht es nicht um den Geschmack einer Frucht, sondern um das, was den Film eigentlich ausmacht: die Art, wie seine Bilder aufeinander folgen und was in ihnen geschieht. Das kann sich dann so lesen: «Wong Kar-wai hat seinen Stil geändert. Keine gefallenen Großstadtengel der Jetzt-Zeit schweben durch sein neues Drehbuch *In the Mood for Love*. Über 30 Jahre geht er zurück, und so alt sind auch seine Figuren. Ein Mann, eine Frau: Wenn die Streicher ansetzen, bewegen sich die Körper von Li-Zehn und Chow fließend. Die Kamera blickt Li-Zehn in den Nacken statt ins Gesicht. Obwohl er nie die ganze Leinwand nutzt,

zaubert der Regisseur das Maximum an Liebesgeschichte darauf: Die, die nicht geschieht.»

... aber nicht aus dem Bauch

Wie subjektiv darf eine Kritik sein? Denn natürlich hat auch der Kritiker Vorlieben, natürlich entwickelt er eine Haltung zu dem, was er beurteilt: Begeisterung vielleicht, Ablehnung, Langeweile. Die darf er auch mitteilen – sie kann die Darstellungsart sogar determinieren und der Kritik Ausdruckskraft verleihen. Aber im Urteil selbst beugt sich die Person des Kritikers seiner Funktion, nach klaren Richtlinien zu unterscheiden: *krîtêrion* (gr.) heißt Kennzeichen, aber auch Gerichtshof. Also: Man schreibe mit kühlem Kopf, aber nicht mit kaltem Herzen.

Andrea Zapp

Vernetzte Erzählstrategien als imaginäre Handlungsräume – medienkünstlerische Praxis als analytisches Gedankenspiel*

«…by connecting our similar yet distributed activities in physical space on a global scale our methods of connection between ourselves and information become as important as the information contained within the transmission. Digital information has a meaning and networks are not only for data…»[1]

Work – In – Progress

Netzwerke sind nicht nur für Daten bestimmt… und entwerfen eine Beziehung zwischen ihren Nutzern – der Unterton des obigen Zitats verweist auf eines der aktuellen Hauptmerkmale des Internet, nämlich es nicht lediglich als ein Werkzeug zur Informationsübertragung und -distribution zu verstehen, sondern vielmehr als eine offene Quelle partizipatorischer Ordnung: als einen vergleichsweise einzigartigen Kosmos und Treffpunkt entworfener Identitäten, Komplizen und Teilnehmern in gemeinsamer Sache, angezogen vom großen Spiel der Selbstdarstellung und Neuerfindung des Ichs in den endlosen Labyrinthen der *Home*pages (sic!), Chatrooms und Communities. Mein eigenes Interesse an dieser spezifischen Oberfläche des Netzes als einem narrativen Motiv und Instrumentarium geht trotz intensiver Beschäftigung mit neuen Technologien über die letzten Jahre nach wie vor zurück auf das Studium der Filmwissenschaft (und knüpft somit indirekt immer noch an das Umfeld dieser Edition an). Die Einbindung in Analysen der Charakter- und Figurenkonstellationen und der dazugehörigen filmsprachlichen Mittel und Handlungssorte hat mich dazu inspiriert, dieses kreative Potential im Bereich der sogenannten neuen Medien zu recherchieren und aus möglichen Parallelen eine künstlerische Methodik zu entwerfen. Vor diesem ästhetischen Hintergrund versuche ich das Internet in seiner oben beschriebenen Struktur als ein dramaturgisches Set für die Inszenierung künstlerischer Projekte zu nutzen, welche sich durch ein interaktives und performatives Konzept auszeichnen, in dem der eigentliche Inhalt bzw. die ‹Fiktion› als solche erst über Beteiligung und eingebrachtes Material der Zuschauer und User entsteht. Als eine Weiterentwicklung meiner bisherigen rein WorldWideWeb- und Browser- gestützten Arbeiten, experimentiere ich derzeit verstärkt mit Installationen im öffentlichen Raum, vernetzt mit *online*-Komponenten, um ein vielschichtigeres und konzeptionell anspruchsvolleres Kommunikationsfeld zu entwerfen, das aus mehreren Kanälen besteht.[2] Da diese Gebilde zumeist nur den narrativen Rahmen für einen eher unvorhersehbaren inhaltlichen Verlauf darstellen,

* Der vorliegende Text basiert auf einer kommenden, von mir editierten Aufsatzsammlung: *Networked Narrative Environments – as imaginary spaces of being*, Manchester, veröffentlicht von Manchester Metropolitan University (MMU) und Foundation for Art and Creative Technology Liverpool (FACT).

müssen sie auch als Work-in-Progress betrachtet werden, wobei die individuellen Userbeiträge als zufällige anekdotische Fragmente erscheinen, um gleichzeitig damit den Rohstoff für Evaluation und Dokumentation einer offenen Chronik im Kontrast zur abgerundeten autorenbasierten Erzählung bereitzustellen.

Im Gegensatz zur Informationsübertragung durch postproduktive Filter begutachten wir dann vielmehr die synchronisierten Auswirkungen eines kommunikativen Austauschs in Echtzeit, welcher einen spontanen, episodischen und flüchtigen Inhalt produziert, hervorgebracht durch einen textuellen und visuellen Dialog der Teilnehmer zwischen dem virtuellen *und* physischen Raum. Der folgende Text argumentiert eng an meiner eigenen künstlerischen Praxis entlang und versucht so mehr bildhaft – in Bezug auf aktuelle technisch-gestalterische und medienphilosophische Schlüsselwörter – die ästhetischen Eckpunkte dieser ‹vernetzten narrativen Umgebung› (‹Networked Narrative Environment›) als zentral in der aktuellen Medienkunstentwicklung zu skizzieren.

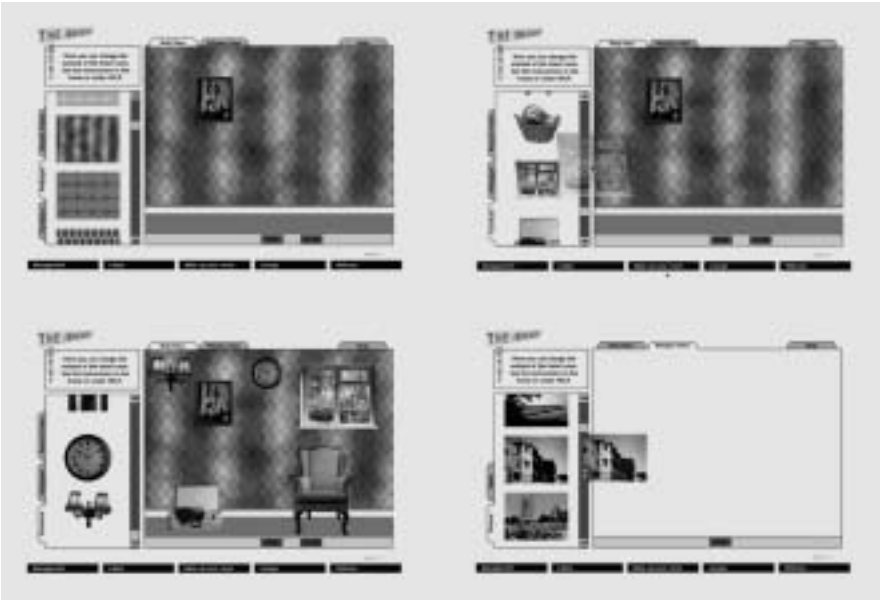
Imagination und Illusion

The Imaginary Hotel: Galerie-Installation, Foto: Sylvia Eckermann

Die Arbeit *The Imaginary Hotel* besteht aus einer Installation im öffentlichen Raum, in einem Museum oder einer Galerie, und ist verbunden mit einer Webseite im Internet.[3] Sowohl Galeriebesucher als auch Internetuser sind aufgefordert, ihr eigenes imaginäres Hotelzimmer zu entwerfen: Die Installation ist daher als eine offene Plattform

konzipiert, das Zimmer selbst lediglich aus zwei aneinandergesetzten Wänden bestehend, um so eine Bühne der (Inter)Aktion zu simulieren und gleichzeitig das Spannungsfeld zwischen Innen und Außen, d.h. zwischen dem realen Raum und dem Netzwerk zu reflektieren.

Die Installationsarchitektur repliziert insgesamt ein charakteristisches Hotelzimmer mit seiner universellen Möblierung, dem obligaten Teppich und den üblichen Gerätschaften. Der gängige Bildschirmtext des Fernsehers ist ersetzt durch eine speziell codierte Computerapplikation, sie ermöglicht es durch die Auswahl unterschiedlichsten Bildmaterials das Interieur und die Lokalität des Zimmers zu verändern. Mittels der drahtlosen Maus auf dem bereitgestellten Kaffeetablett und über ein einfaches Drag und Drop Interface können die Besucher auf der einen Wand die Einrichtung des Zimmers verändern, indem sie neue Möbelstücke, Tapete und Bilder auswählen, mittels der zweiten Wand können sie das Zimmer an einen neuen Ort transferieren, indem sie einen neuen Fensterausblick ansteuern. Das endgültige Raumdesign wird dann über das Netz an die Projektoren weitergeleitet und in Lebensgröße als Rückprojektion auf die Wände übertragen. Gleichzeitig können sich Benutzer aus dem Internet einschalten und das Zimmer quasi virtuell ‹belegen›. Das TV-Menü erscheint auf der Hotel-Webseite im WWW und nach dem gleichen Prinzip wie vor Ort können die Netzteilnehmer ihre gewünschtes Material an die Wände übersenden. Über das Netz aber ist es ebenfalls möglich, eigene Bilder zu integrieren: Ein spezielles Such-Interface überträgt sie von der eigenen Festplatte auf die Fensterwand, sowie in den (echten) Bilderrahmen, der an der zweiten Projektionswand befestigt ist. Sie werden gleichzeitig in



Teilansicht des TV- und Webinterfaces, <http://www.azapp.de/hotel>

die Datenbank des Projektes und so in die weitere Auswahl in Fernseher und Webseite eingespeist.

Eine Kamera überträgt kontinuierlich Videobewegtbilder vom Hotel zur Webseite, um die jeweiligen Veränderungen in Echtzeit zu dokumentieren.

Die Webseite vertieft die Metapher des Hotels über eine visualisierte Lobby, in der sich ein Chatroom befindet. Über die Lobby können die Internetuser auch das Telefon im realen Raum anwählen. Ein Klingeln im Hotelzimmer signalisiert das Ankommen einer Textnachricht aus dem Netz, die am Telefon in Sprache umgewandelt wird und abgehört werden kann.

Angesichts der Tatsache, dass mittlerweile eine ganze Reihe kollaborativer Kunstprojekte im Netz präsentiert werden, war das Hotel bemerkenswert populär während der Premiere im Oktober 2002 und in späteren Ausstellungen. Ein paar Zahlenbeispiele zur Erstaufführung: die Daten- und Zugriffsstatistiken der Logfiles über eine Dauer von zehn Tagen zeigen über 2.000 unterschiedliche Wandentwürfe, in welchen 10.790 Objekte platziert wurden. 378 Bilder wurden in die Datenbank eingebracht. 507 User registrierten sich im Chatroom (die anonymen Logins nicht mitgezählt), viele haben das Hotel immer wieder besucht. Die Zugriffe kamen aus aller Welt und so unterschiedlichen Orten wie Barcelona, Genf, Marienbad, Dortmund oder Tokio; Rotterdam, San Francisco, Melbourne oder Montreal, um nur einige zu nennen.

Die narrative Umgebung

Die Metapher eines Hotels wurde ausgesucht aufgrund der gegebenen Struktur einer neutralen Hülle, in welcher die unbewohnten Räume einen Rückzug ins Private für eine bestimmte Dauer erlauben. Das Hotel an sich steht für einen anonymen sozialen Schmelztiegel mit ständiger Fluktuation, also ähnlich dem digitalen Netzwerk; einer weißen Leinwand gleich werden die freien Zimmer nach und nach in eine persönliche Form gebracht von ihren kurzfristigen Bewohnern unterschiedlichster Identität. Reale und virtuelle Gäste treffen sich im Hotel, hinterlassen ihre persönlichen Spuren, um nach kurzer Dauer wieder zu verschwinden und somit die unsichtbare Grenze zwischen physischen und suggestiven Orten des ‹Seins› zu reflektieren.

Diesbezüglich funktionieren die Installationswände nicht nur in direktem, sondern auch übertragenem Sinne als Projektionsflächen für einen in mehrerer Hinsicht persönlichen Neuentwurf. Die gesendeten Beiträge unterstreichen diese Bedeutung der Wände als einem Knotenpunkt in der Inszenierung und als zentrale Kulisse für das eigene Narrativ. Der theatralische Raum addiert nun eine fiktionale Ebene zum persönlich-dokumentarischen ‹Found Footage› vom individuellen Desktop. Bislang habe ich in den meisten meiner Projekte mit dieser Form von zuschauerbasierten Kontributionen gearbeitet, die in die Installation oder den Kontextrahmen strömen. Peter Weibel umreißt den generellen allegorischen Wert des Found Footage als Methode in der Medienkunst folgendermaßen:

> *«…then what we have are media-oriented observations of a second order, in which visual culture as a whole is exposed as a ready-made object for analysis. Conse-*

> *quently, observation of the world gives way to the observation of communication. The unconscious character of the visual code becomes evident in a kind of symptomatic reading…»*[4]

Die Reflexion des Users vor dem Computerbildschirm scheint mit dem virtuellen Substitut dahinter zu verschmelzen; auf diese Weise wird der Bilderrahmen in der Installation selbst zum figurativen Objekt, vergleichbar mit einem Spiegel (so bestehen dann auch eine Vielzahl der Bilder aus einem Portraitfoto oder vergleichbarem personenbezogenen Inhalt). In ähnlich emblematischer Technik wird die Projektionswand zum Fenster in die Welt nach draußen – in diesem Fall jedoch in die digitale Welt. Das Hotel öffnet eine Tür zum Netzraum als dem ausschlaggebenden Quellmaterial und die Grenzen zwischen der individuellen und dramatischen Domäne erscheinen fließend. Die vernetzte Plattform deutet so Parallelen zum kinematografischen Szenario an, indem die Figur des Schauspielers oder Performers gewissermaßen den Weg freimacht für das ureigene visuelle Vokabular der zufälligen Teilnehmer, welches nun die Leinwand bzw. das dramaturgische Setting mit Inhalten füllt. Um dieser Analogie gerecht zu werden, ist das Hotel daher explizit als weit offene Bühne im leeren Ausstellungsraum konzipiert, begrenzt durch die Kanten des Teppichs, hervorgehoben in den fragilen, nach hinten abgestützten Wänden, den Vorhängen und Requisiten, die Vergleiche mit einem Studio-Set aufkommen lassen und ganz offensichtlich mit der Idee einer Fassade für das Imaginäre und Illusionäre spielen.

I spy with my little eye

Das projektimmanente Modell der zirkulären Ursache und Wirkung zwischen den entfernten physischen und digitalen Arenen und der Einflussnahme und Verfremdung der Installation kulminiert ein weiteres Mal im Bild der Webkamera.

> *«If the Net and the ‹mirror world› of cyberspace is spatially abstract, webcameras can be interpreted as mediating devices – points of contact between the virtual and the real, or the spatial ‹anchors› in a placeless sea. Webcameras open digital windows onto real scenes within the far-flung geography of the Internet. The networked computer enables the exchange of text-based information with distal persons or machines; webcameras add to that a degree of real-time visual knowledge. As Garnet Hertz put it, webcameras constitute an attempt ‹to re-introduce a physical sense of actual sight into the disembodied digital self›.»*[5]

Webkameras und verwandte Überwachungstechnologien sind allgemein zu einem weitverbreiteten Werkzeug in netzkünstlerischen Kontexten avanciert, aus dramaturgischer oder medienkritischer Motivation heraus, und sie führten darüber hinaus zu einer Reihe voyeuristischer Medienexperimente in den sogenannten traditionellen Bereichen, als da wären zahllose Unterhaltungsformate zu Reality-TV und Doku-Fiction, *Big Brother* et al.; und gleichzeitig wurde die Technologie zu einem wichtigem Motiv in der Kinoerzählung, siehe hier z.B. *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) oder *EDtv* (*Immer auf Sendung*, Ron Howard, 1999).

Neben dem einen Faszinosum der Webcam, nämlich der verdeckten Beobachtung eines Ereignisses durch das Spion-Auge, existiert ein zweites: Die Einflussnahme auf das Geschehen vor Ort aus der Entfernung – ohne dabei direkte Konsequenzen tragen zu müssen – wird zu einem entscheidenden Spannungsträger im erzähldramaturgischen Gerüst. Vergleichbar mit einem Graffiti, vom Computer an die Hauswand gesprüht am anderen Ende der Welt.

Trotzdem, der Gebrauch einer Webcam birgt Gefahren, sollte die Authentizität der Livebilder bzw. das dokumentarische Ursache und Wirkungsmodell zwingend sein für die narrative Methode. (Ken Goldberg, amerikanischer Medienkünstler und -forscher – dessen aufschlussreiche Publikation zum telerobotischen Interface hier bereits zitiert wurde – geht in der Einführung seiner Aufsatzsammlung in die [telepistemologische] Tiefe zur Frage von Glaube und Vertrauen in das Bild der Webkamera. Die Technologie macht es einfach, den authentischen Gehalt des Bildes zu falsifizieren, nachträglich zu bearbeiten und somit zeitversetzt als Täuschung darzustellen.)[6]

In einem früheren Projekt habe ich mit genau diesem Modell der ästhetischen Zweideutigkeit des ‹live› und somit augenscheinlich glaubwürdigen authentischen Bildes experimentiert: *Little Sister – a 24-Hr. online Surveillance Soap* ging ins Netz im April des Jahres 2000 (unter <www.azapp.de/littlesister>). Die Arbeit überträgt die konforme Konfiguration der Seifenoper in das Internet, wobei sie deren typische öf-

Little Sister, Screenshot

fentliche und private Handlungsorte und Treffpunkte aufgreift als dramaturgisches Muster, jedoch sind diese gespeist aus weltweiten Internetkameras, auf die kein weiterer Einfluss mehr besteht, da sie eher zufällig aus dem WWW ausgewählt wurden und von ihren Betreibern selbst verwaltet werden.

Little Sister generiert über das schlichte zirkuläre Interface eine willkürliche und parallele Narration, in der die Handlung abläuft in ihrem eigenen zeit- und raumlosen Mikrokosmos, so dass die Webkamera eine eigene fiktive Bedeutung entfaltet außerhalb ihrer Ausrichtung in der dazugehörigen Homepage. Dieser Plot basiert auf dem Spannungsmotiv der heimlichen Beobachtung einer fernen Handlung in Echtzeit. Allerdings habe ich gleichzeitig stellenweise versucht diesen Effekt zu verfremden, indem die Seite einige versteckte, vorproduzierte QuickTime Filme enthält; sie zeigen den erhofften Ladenüberfall oder eine Schiesserei und sind entsprechend der üblichen ausgebleichten Bildästhetik des Live-Kamerashots bearbeitet, um sie an das Gesamtbild der Handlung anzubinden. Zusätzlich beruhen einige der WWW-Kameras auf dem technischen Prinzip des fünfminütigen oder gar längeren Bild-Update (Refresh), welches je nach Internetzugang quälend langsam auf den Bildschirm tropft, um nur Sekunden einer Handlung zu gefrieren, so dass das Projekt insgesamt eher mit der ‹Möglichkeit› eines Ereignisses in eben diesem gähnenden schwarzen Leerraum zwischen den Bildern spielt als mit der eigentlichen Echtzeiterfahrung. Dies führte als dramaturgischer Seiteneffekt zu einer mehr imaginierten Narration, die sich konträr zu den realen Bildern entwickelte – im Sinne eines Wunschdenkens, das die offensichtliche Parodie auf ein nur allzu bekanntes Fernsehformat entscheidend verstärkte.

Im *Imaginary Hotel* jedoch ist das Stilmittel der Aktion und Reaktion verlässlich, dergestalt, dass die Streaming-Kamera einen sofortigen Blick in den Aktionsraum erlaubt und, indem das gesendete Bild plötzlich auf der Wand erscheint, den Beweis nahe legt, dass der Befehl vor Ort auch ausgeführt wurde. Dies provozierte des öfteren eine spontane nonverbale Kommunikation zwischen den realen und virtuellen Teilnehmern, erstere in die Kamera winkend, während das Internetpublikum reagierte mit Textnachrichten, die direkt zur Fensterfront geschickt wurden, um sich bemerkbar zu machen aus dem digitalen Raum. Konsequenterweise korrespondiert das Projekt dann mit Goldbergs Appell an ein ehrliches – sprich funktionierendes – tele(robotisches) Netzwerk der Live-Visualisierung um den künstlerischen Zweck des User-kontrollierten Erzählraumes zu erfüllen:

> *«Does it matter whether a telerobotic site is real or not? Perhaps not to the majority of casual net surfers, but to those who spent enough time to care, to patiently interact with a purported telerobotic site, discovering the site to be a forgery can be as traumatic as the discovery by a museum curator of a forgery among one of the Rembrandts in the museums's permanent collection.»*[7]

Exkurs: Die drei F – Die Form folgt der Funktion

Eine solche ‹Mixed Media›- oder ‹Mixed Location›-Technik in ihrer Konzentration auf eine räumlich-physische Plattform, zeigt interessante und sehr aktuelle Überschneidungen

zwischen den Bereichen Architektur, Design und Medienkunst, vor allem wenn es darum geht, den Terminus des ‹Environment› näher zu bestimmen. Wäre Architektur zu definieren als strukturelles Design, dann könnte Medienkunst klassifiziert werden als ein Design von Strukturen, formelhaft gesprochen ergäbe dies die ‹Vernetzte Installation + korporealem Raum in hybrider Umgebung = generischem Inhalt›.

Die Installationsarchitektur dient in diesem Sinne, wie bereits beschrieben, als Leinwand der telepräsenten virtuellen Bildlichkeit; die konzeptionelle Idee bereitet den Rahmen für die subjektive Auskleidung des Raums. Diese letztendliche kreative Form resultiert aus der subjektiven Definition der Funktion und Nutzung des gegebenen Raums oder mit anderen Worten, die Architektur des Installationsraumes definiert dann die spätere narrative Komposition und Dynamik.

Architekten der Moderne wie Walter Gropius, Mies van der Rohe und Le Corbusier fußten ihre gestalterische Philosophie auf das Konzept und spätere geflügelte Wort – die Form folgt der Funktion –, als einer Richtlinie für ein zweckorientiertes experimentelles Design:

> *«The formula Form Follows Function hides a remarkable claim, namely that function is something that precedes form, that it exists independently of form, that it is there before form emerges. Forms, in other words, can be said to follow functions only if we consider functions to be entities that precede, and predate, forms. Only then does it make sense to urge the designer to make functions his starting point, to make forms follow functions. But is there really such a thing as function that exists prior to form? No contemporary science, natural or social, uses the notion of function in the sense functionalist designers and architects did. No matter whether these sciences deal with material objects or immaterial phenomena, the scientific notion of function always refers to what an existing object or phenomenon does within a certain context. Whether we wonder about the function of the heart in human physiology, or the function of facades in a townscape, hearts and facades have to exist before anybody starts wondering about their functions. In both natural and social sciences form predates function: the notion of function is born from observing existing forms or phenomena.»*[8]

Kritiker des sachlichen und funktionalistischen Designs jedoch argumentierten, dass

> *«In the functionalist architect's eyes, the forms he ‹brought forth› had no addressee, and they were not to have one either: they were not aimed at any particular individuals, or any particular public – just as forms of leaves of grass, or of a snail's house [a functionalist would argue] were not meant for any public. The visual articulation of buildings and products was in principle never meant to appeal, in any sense of the word, to those who were to use them, or to see them: functionalists conceived of their buildings and objects as natural expressions of ‹functions›, as a function of ‹functions›, so to speak.»*[9]

Diese eher radikale Herangehensweise an die spätere Form als Resultat der zweckbestimmten wachsenden Funktion wurde kritisiert als eine zu egozentrische Strategie,

die den späteren Nutzer/Bewohner vernachlässigt. Die rigide Konzentration auf ein ‹Anti-Form› Konzept aber bleibt ausgesprochen interessant für die medienkünstlerische Diskussion, gerade im Hinblick auch auf Definitionsansätze einer komplexeren Strategie der Interaktivität. In der Retrospektive korrespondieren vor allem die Vorläufer dieser Bewegung mit der aktuellen Idee einer vernetzten narrativen Architektur als einem adaptierbaren Raum für subjektive thematische Auslegung und Nutzung (*The Imaginary Hotel* streift in seinem spielerischen Interface eine weitere, mehr ironische Sichtweise des modernistischen Prinzips, in welchem ‹die Wände zunächst wichtiger sind als die spätere Tapete und Deco›), indem sie konstatieren, dass eine verstärkte Objektivität des Raumes – oder die Tabula Rasa des unbenutzten Hotelzimmers – zu einem subjektiven Verständnis des eigentlichen Werkes führt:

> *«The dictum form follows function was coined by the American architect Louis Sullivan in his article* The Tall Office Building Artistically Considered *published in 1896. In the article Sullivan presented his approach to the emerging building type he referred to, in the manner of the time, as ‹tall office building› soon to be called ‹skyscraper›. In connection with arguing for his tripartite concept of skyscraper design and for the upward character of the structure, Sullivan claimed that his design was a ‹natural› result of an all-pervading law.»*[10]

Ein Apparatus für fiktive Erfahrungen

Da das ‹Networked Narrative Environment› als eine Art Apparatus oder Prozessor für unvorhersehbaren Handlungsablauf und Lesart zwischen physischen und digitalen Sphären funktioniert, wird das Raum- und Zeitkontinuum, so wie es mediengeschichtlich definiert ist, hinterfragt als eine mehr surreale und zeitlose Erfahrung. Das erzählerische Modell hat sich gewandelt vom Modus der Autorenbotschaft, Dokumentation und linearen Storyachse hin zu einem zirkulären Kontext und einer matrixartigen Struktur von Zugriffspotentialen und offenen Variablen. Parallel belegt die genrespezifische Medientheorie diese Entwicklungen und Debatten mit den entsprechenden Termini: Die ‹räumliche Montage› (*spatial montage*) zum Beispiel – Lev Manovich differenziert damit die ‹sequentielle Narration› (*sequential narrative*) als filmsprachliche Tradition auf der einen Seite vom ‹Split Screen Interface›, d.h. der parallelen und simultanen Anordnung der einzelnen Storysegmente auf einer visuellen Oberfläche, auf der anderen. (Vgl. hierzu wiederum das *Little Sister* Interface oder den Film *Time Code* von Mike Figgis, 2000, der ein solches Prinzip verarbeitet.) Montagetechniken, wie sie aber an dieser Stelle bislang diskutiert wurden als fotorealistische, räumlich-geografische Parameter, um Bedeutungen und Assoziationen zu erzeugen, werden eher deutlich, wenn Manovich sein Modell der synchronisierten Handlung und Wahrnehmung ausdehnt in den Onlinebereich, hier mittels eines frühen Vision von Michel Foucault:

> *«We are now in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of near and far, of the side by side, of the dispersed […] our experience of*

the world is less of a long life developing through the time than that of a network that connects points and intersects with its own skein …»[11]

Die Montagepraxis in der telepräsenten Ausrichtung ist dann klassifiziert von einer Serie vernetzter geografischer Orte als paralleler unterschiedlicher Handlungsfelder, um Allegorien zur Existenz in einer mediatisierten Landschaft zu schaffen. Oder sie erlaubt, um noch einmal mit Manovich zu sprechen:

«[…] the subject to control not just the situation but reality itself. Telepresence provides the ability to remotely manipulate physical reality in real time through its image. The body of a teleoperator is linked, in real time to another location where it can act on the operators behalf: repairing a space station, doing underwater exvacation, or bombing a military base in Baghdad or Yugoslavia.»[12]

Slavoj Žižek registriert eine solche Anordnung bzw. den virtuellen Raum als eine topologische Struktur, mithin als ein «Loch in der Realität», das als Öffnung hin zum phantasmatischen Raum und übersinnlichen Universum funktioniert, in einer topologischen Verdrehung, als eine «In-Sich-Kehrung» der Realität: «Nicht länger zuhause in der materiellen Welt, auf der Suche nach dem Anderen Schauplatz, der jedoch für immer ‹virtuell› bleibt, ein Versprechen seiner selbst, ein flottierender anamorphotischer Schimmer, nur zugänglich über einen Blick von der Seite.»[13]

In Ergänzung dazu verweist Söke Dinkla in ihrer Diskussion zur Rolle des Zuschauers im imaginären Konstrukt auf das ‹Flottierende Kunstwerk›:

«Part of the authorship transfers from the artist to the user in the floating work of art through the imaginative act. […] the user feels the effects of his own behavior, which is determined by social norms and rules, and which he is reluctant to put aside. […] In the cybernetic circle his own gaze, which is determined by social conventions, is thrown back at him and makes him realize, that it is he who generates reality with his gaze. In the floating work of art the user becomes conscious that he is an accomplice in a fundamental sense. However, he only seemingly occupies an omnipotent position that allows him to control events, since he is always victim and perpetrator at the same time. In a web of relations he is only one of many controllers. This becomes particularly clear when the floating work of art is extended directly into the Internet. In this case it is possible to try out ‹shifting personalities›, which are capable of continually changing their appearances and adapting them to new conditions.»[14]

Alles fließt: A Body of Water – Waschkaue Ewald/Schlägel & Eisen II

Dinkla kuratierte im Jahr 1999 eine Medienkunstausstellung mit dem Titel *Connected Cities – Processes of Art in the Urban Network*, die sich auf das Ruhrgebiet als einem Industriestandort unter neuen Vorzeichen konzentrierte. Die größtenteils eigens für die Ausstellung konzipierten Projekte waren verstreut über diese Metropolis aus urbanen Knotenpunkten und verlassenen oder bereits umgewidmeten Bergbaulandschaf-

ten und angelegt als ein Experiment zur künstlerischen Diskussion der radikalen sozio-kulturellen und architektonischen Umwälzungen, hervorgerufen durch den Übergang vom industriellen ins digitale Zeitalter.

Dementsprechend basierte das von mir beigesteuerte Projekt *A Body of Water – Waschkaue Schlägel und Eisen II* auf einem sehr ortsbezogenen vernetzten Modell. Da die Installation in Kooperation mit dem Medienkünstler Paul Sermon produziert wurde, war es möglich, ein sogenanntes ‹telematisches› Interface zu entwickeln, auf das die meisten der Werke Paul Sermons gestützt sind: Es erlaubt, den ganzen Körper der entfernten Teilnehmer über ein Netz- und Videokonferenzsystem in eine gemeinsame interaktive, fiktiv-dokumentarische Bildwelt zu projizieren.

Die Installation bestand aus drei Orten: einem blau gestalteten Chromakey-Raum im Wilhelm Lehmbruck Museum in Duisburg, einer Monitor-gestützten Interaktionsfläche in der Waschkaue, d.h. den Umkleidehallen in der stillgelegten Zeche Ewald/Schlägel & Eisen II in Herten, sowie dem Duschraum in der Waschkaue. Das Publikum in Duisburg und Herten war in der folgenden Weise miteinander vernetzt: Eine Videokamera in Duisburg nahm die Teilnehmer vor der blauen Chromakey-Wand auf, diese Bilder wurden über das Breitbandnetz nach Herten übertragen und dort gemischt mit dem Abbild der Teilnehmer, die sich in der Waschkaue befanden. Das gemischte Bild, in dem

A Body of Water: Aufnahme der Waschkaue, Foto: Frank Schuberth

alle auf einer Bildfläche erscheinen, wurde dann auf eine Wasserwand im Duschraum, aus feinst eingestellten Hochdruckduschköpfen gesprüht, projiziert.

Dieses Bild wiederum wurde von einer Kamera an jeweils drei Monitore in den einzelnen Aktionsräumen in Duisburg und Herten übertragen. Insgesamt interagierten dann alle Teilnehmer zusammen unter einem virtuellen Wasserstrahl auf einer Bildfläche in den jeweiligen Monitoren vor Ort.

Die Wasser(lein)wand war in der Mitte des Duschraumes angeordnet, mit unterschiedlichen Bildfolgen auf beiden Seiten und das Publikum war so in der Lage, um sie herumzuwandern und zwei verschiedene Inhalte wahrzunehmen: Unabhängig voneinander schwebten die Szenarien im Wasserstrom ohne sich zu vermischen oder zu überlagern; zum einen das bunte interaktive Spiel der Besucher miteinander in Duisburg und Herten, zum anderen dokumentarische Szenen in schwarz-weiß von Bergarbeitern unter der Dusche an genau diesem Ort, aus den letzten Jahrzehnten bevor die Zeche stillgelegt wurde. (Die Filmaufnahmen wurden uns zur Verfügung gestellt von Christoph Hübner und Gabriele Voss, die über Jahre hinweg das Ruhrgebiet in sozialen Dokumentationen porträtierten.)

Das fließende Medium Wasser bildet das Herz der Installation und Metapher, transportiert die öffentliche Interaktion und reflektiert gleichzeitig das Ruhrgebiet als ein pulsierendes Geflecht aus Flüssen und Wasserstraßen. Alle konzeptionellen und visuellen Stränge laufen hier zusammen. Auf der einen Seite werden die Zuschauer konfrontiert mit der neuen Ära, der interaktiven Plattform vernetzter Kommunikation als einer möglichen Zukunft, auf der anderen Seite aber erwecken sie die geisterhaften Schat-

A Body of Water: Duschraum und Wasserprojektion, Foto: Frank Schuberth

ten der Bergarbeiter unter dem Wasserstrahl – als einem Flashback in die ursprüngliche Kultur des nun verlassenen Ortes.

Kollektive Geschichte(n) und Erinnerungen

Das Ruhrgebiet und seine Bewohner waren von jeher charakterisiert durch ein starkes lokales Profil, einen gewissen Individualismus und Stolz auf Traditionen resultierend aus der Arbeitskultur. Die Zeche Ewald und ihre beeindruckenden Wasch- und Umkleidehallen sind nun seit 1997 stillgelegt. Über 1.000 Kumpels in einer Schicht nutzten die Räumlichkeiten gemeinsam, bei drei Schichten täglich. Einst war die Zeche mit über 7.000 Beschäftigten eine der größten Kohleabbauanlagen Europas.

Der örtliche Hintergrund wird zur integralen und zentralen Kulisse in *A Body of Water* und wirft die essentielle und grundsätzliche Frage auf nach einer Repräsentation ‹zwischen› den Gesellschaften, der digitalen und wirklichen. Das *site*-spezifische Netzwerk spiegelt nicht nur die verbindende Geschichte einer gemeinsamen physischen Umgebung, sondern mehr noch spekuliert es über mögliche Auswirkungen des wachsenden digitalen Raumes auf die örtliche Gemeinschaft. Es knüpft eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft und erstellt eine Analogie zwischen dem Verschwinden der Schwerindustrie und damit auch des menschlichen Körpers und dessen telepräsenten Wiedererscheinen im digitalen Netzwerk.

The Imaginary Hotel im Gegensatz dazu diskutiert die sozio-kulturellen Gesichtspunkte des Global Village als eine Form des digitalen Nomadismus. Ein solches Netzwerk illustriert die mögliche Bedeutungslosigkeit des Ortes innerhalb einer augenscheinlich grenzenlosen Existenz freier Wahl, in welcher der individuelle Raum besetzt und eine persönliche Geschichte erfunden werden kann. *A Body of Water* untersucht die es umgebende Physikalität – und enthüllt die lokale Existenz dabei als so flüchtig und schemenhaft wie die digitale.

Epilog

> *«Die entscheidene Pointe liegt nicht nur darin, dass der Mensch ein* zoon technikon *ist, welches künstliche technische Umgebungen, seine ‹zweite Natur›, zwischen sich und seine rohen natürlichen Umgebungen stellt. Es geht vielmehr darum, dass der Status dieser ‹zweiten Natur› auf irreduzible Art virtuell ist. Um auf das Beispiel der Schnittstelle zurückzukommen: ‹Virtuell› ist der Raum, den wir auf dem Bildschirm der Schnittstelle sehen, dieses Universum aus Zeichen und glänzenden Bildern, durch das wir frei surfen können, das Universum, das auf den Bildschirm projiziert ist und das auf diesem Bildschirm den falschen Eindruck einer Tiefe erzeugt – in dem Moment, wo wir seine Schwelle überqueren und einen Blick auf das werfen, was wirklich hinter dem Schirm liegt, sehen wir nichts als sinnlose digitale Apparaturen. Dieser phantasmatische Schauplatz und die symbolische Ordnung sind strikt korrelativ: Es gibt keine symbolische Ordnung ohne den phantasmatischen Raum, keine ideale Ordnung des Logos ohne den pseudo-materiellen, ‹virtuellen› anderen Schauplatz, auf dem die phantasmatischen Erscheinungen auftreten können, oder wie*

F.W.J. Schelling, der als Schlüsselfigur des Deutschen Idealismus bezeichnet werden kann, es ausdrückte: «Es gibt keinen Geist ohne Geister, kein rein geistiges Universum von Ideen ohne die obszöne, ätherische, phantasmatische Körperlichkeit von ‹Geistern› (Untoten, Geistern, Vampiren…).»[15]

Anmerkungen

1 Brucker-Cohen, Jonah: «Report from ISEA (International Symposium on Electronic Art) 2002»: www.noemalab.com/sections/ideas/ideas_articles/pdf/brucker_cohen_isea.pdf.

2 Detaillierte Analysen der früheren Arbeiten in Verbindung mit der Diskussion von Charakter, Rolle und Mimesis finden sich in meinem Aufsatz: «net.drama://myth/mimesis/mind_mapping». In: Martin Rieser, Andrea Zapp (Hg.): *New Screen Media, Cinema/Art/Narrative*. London: BFI, Karlsruhe: ZKM 2002, S. 77-89.

3 Die Premiere fand statt im Oktober 2002 in der Chapman Galerie in Salford (Manchester), dem Cornerhouse (Manchester) und der Folly Galerie (Lancaster); mit Unterstützung des Leverhulme Trust London, des Arts Council England/North West und der University of Salford.

4 Weibel, Peter: «Narrated Theory: Multiple Projection and Multiple Narration (Past and Future)». In: Rieser/Zapp: *New Screen Media*, S. 49.

5 Campanella, Thomas J.: «Eden by Wire: Webcameras and the Telepresent Landscape». In: Ken Goldberg (Hg.): *The Robot in the Garden, Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet*. Cambridge MA, London: The MIT Press 2000, S. 27.

6 Goldberg, Ken: «Introduction: The unique Phenomenon of a Distance». In: Ders.: *The Robot in the Garden*, S. 13ff.

7 Ebd., S. 14.

8 Michl, Jan: «Form Follows WHAT? The modernist notion of function as a *carte blanche*». In: *1:50 – Magazine* of *the Faculty of Architecture & Town Planning*, Winter 1995, Nr. 10, Haifa: Technion, Israel Institute of Technology, S. 31-20. <http//www.geocities.com/Athens/2360/jm-eng.fff-hai.html> [5.8.2003].

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Foucault, Michel: *Dits et Ecrits.* Selections, Vol.1, New York: New Press 1997. Zit. nach: Lev Manovich: «Spatial Computerisation and Film Language». In: *New Screen Media*, S. 72.

12 Manovich, Lev: «To Lie and to Act: Potemkin's Villages, Cinema and Telepresence». In: Goldberg: *The Robot in the Garden*, S. 175.

13 i ek , Slavoj: «Die Virtualisierung des Herrn». In: Brigitte Felderer (Hg.): *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*. Wien, New York: Springer 1996, S. 109-110.

14 Dinkla, Söke: «The Art of Narrative – Towards the Floating Work of Art». In: *New Screen Media*, S. 37-38.

15 i ek : «Die Virtualisierung des Herrn», S. 110.

Petra Missomelius

Widerspenstige Praktiken – Jodis Internetkunstprojekte

Störungen der spezifischen ‹Materialität› digitaler Medien riefen schon früh das künstlerische Interesse von Jodi hervor. Im Internet ist man unter ihrer Homepage-Adresse http://www.jodi.org[1] sofort mit ihren Arbeiten konfrontiert. Die eben noch makellose Bildschirmoberfläche offenbart eigentümliche Erscheinungen. Statt, wie auf den meisten Homepages praktiziert, mit einem Logo, das aus der Zusammenfügung verschiedener Bildelemente besteht, den Besucher der Homepage willkommen zu heißen, springen dem Nutzer auf Jodis Homepage groß die Zahlen «404» in grobschlächtiger Maschinenschrift ins Auge (siehe Abb. 1).

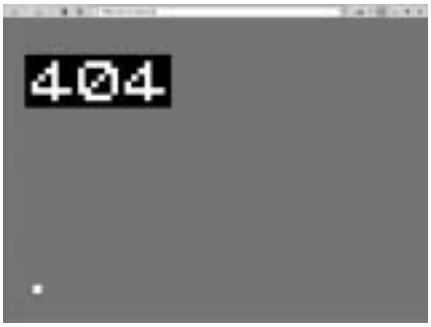


Abb. 1: Die Homepage von *Jodi*

Abb 2: Standard-Fehlermeldung «404 – Die Seite wurde nicht gefunden»

Die Fehlermeldung in Abb.2 wird im Browser[2] angezeigt, sobald die gewählte Internetseite nicht gefunden werden kann. Dies ist der Fall, wenn eine falsche Adresse eingegeben wurde, eine Internetseite nicht mehr existiert oder ein Link angeklickt wurde, der zu einer nicht mehr existierenden Seite führt. Bei «404» handelt es sich um eine Fehlermeldung von Seiten des Servers, die im Gebrauch des Internet häufig auftaucht und symptomatisch für fehlerhafte Programmierungen ist. Das grafische Aussehen dieser Meldung kann unterschiedlich gestaltet sein.

Der Code der Meldung auf Jodis Homepage ist nicht mit dem standardisierten Hinweis «Seite konnte nicht gefunden werden» verbunden. Diese Seite konnte gefunden werden. Auf die Autoren dieser Internetpräsenz verweist lediglich eine E-Mail-Adresse. Mit dieser Anonymität verbinden die Künstler bewusst ihre Angehörigkeit zum Cyberspace, einem nicht geografisch bestimmbaren Land, einer Institution oder einem Personenkreis. Die Homepageadresse beinhaltet das Kürzel «.org» für Organisation, nicht ein Landeskürzel wie «.de», das eine Zuordnung in eine geografische Region nahe legen würde. www.jodi.org signalisiert, dass es sich um Arbeiten AUS dem Computer he-

raus handelt. Die fehlende Kontextualisierung von Websites im Netz wird von Jodi bewusst in der Präsentation ihrer Werke genutzt.

Hinter dem Pseudonym verbirgt sich ein Künstlerpaar, das vor zehn Jahren in Kalifornien begonnen hat, das Internet künstlerisch zu hinterfragen. Inzwischen leben und arbeiten die Niederländerin Joan Heemskerk und der Belgier Dirk Paesmans in Amsterdam und Barcelona. Sie haben Werke geschaffen, die heute zu den Klassikern der Netzkunst gehören. Ihre internetspezifische Kunst setzt sich mit dem technischen Medium und seinen Eigenschaften auseinander. Ähnlich den Arbeiten Nam June Paiks in Bezug auf die Grenzen des Mediums Video («I make technology ridiculous»)[3], hinterfragen Jodi, welche Benutzungslogik sich den digitalen Medien eingeschrieben hat und was die Spezifik des Mediums Internet ausmacht. Sie thematisieren die Konstituenten digitaler Medien, deren produktionsästhetische Aspekte, Wahrnehmungsstrukturen und ihre Rezeption.

Kontrollverlust

Jenseits der makellos anmutenden Oberflächen begegnen uns digitale Medien nicht selten in einer sowohl ungewollten wie unerwünschten Ausprägung. Jeder kennt es: Man ist in einen komplizierten Arbeitsablauf vertieft und es tut sich plötzlich gar nichts mehr, weder Tastaturbefehle noch Mausklicks können etwas daran ändern. Lediglich der Neustart, der zum Verlust der aktuell bearbeiteten Daten führt, bleibt als Ausweg. Diese und ähnliche Erlebnisse gehören zum Alltag der Computernutzung. Sie sind prägend für den oft so ambivalenten Umgang mit digitalen Technologien: Teil aller Lebensbereiche und zugleich Quell ungeahnter Stress-Situationen.

Jodis Augenmerk liegt auf den Fehlfunktionen des Mediums. Sie demonstrieren, dass das Unperfekte, das Chaos, ganz nah am vermeintlich Perfekten liegt. Nur einen Klick weiter herrscht Willkür. Kontrollverlust und Ausgeliefertsein prägen dann die Begegnung mit der Technologie. Die Internetarbeiten von Jodi widmen sich überwiegend Browsersoftware. Als konventionelle, ‹echte› Browserprogramme sind jedem Nutzer Microsofts Internet Explorer, Netscape, Mozilla oder Opera geläufig. Diese Programme sind so angelegt, dass sie ihre Benutzer vergessen lassen (sollen), dass sie es eigentlich mit Daten, Protokollen und Programmierungen zu tun haben. Die Bedienfreundlichkeit und Selbsterklärbarkeit der Software soll bei vollkommener Unkenntnis der technischen Vorgänge gewährleisten, dass Nutzer allein über das Erkennen, das Sehen, ihren Weg zum Ziel finden. Verzerrungen und Pannen sollen von Seiten des Senders umgangen werden durch wiederholte Anpassungen an neue und zu diesem Zweck optimierte Soft- und Hardware. Die Kommunikationsabsicht soll ungestört den informationshungrigen Empfänger erreichen können, der nicht am Mechanismus ihrer Realisation interessiert ist.

Auf Seiten der Internetnutzer wiederum ist das Verhalten bereits durch den Umgang mit Computersoftware so konditioniert, dass bestimmte Erwartungshaltungen unreflektiert existieren: im Browserprogramm gibt es oben rechts etwas, das sich bewegt und signalisiert, dass man *online* ist, während ein ansteigender Balken unten uns glauben lässt, dass gerade etwas aus dem Netz herunter geladen wird.

Bei Jodi wird das Vokabular des Web (das Aufrufen von Internetseiten über die Eingabe von URLs[4], das Öffnen von Browserfenstern, Linkstrukturen etc.) auf eine Art genutzt, wie sie die sogenannte ‹Software Ergonomie› verschmäht. So entwickelt Jodis Browser ein Eigenleben. Er stellt sich als Technik dem Menschen vehement entgegen und konterkariert die Strategie technischer Aneignung. Er beginnt beispielsweise in der Arbeit *OSS* nach einiger Zeit, willkürlich Fenster zu öffnen, die auf dem Bildschirm herumwirbeln wie Blätter im Wind.

Abb. 3: Jodis Internetprojekt *OSS*

Während man staunender Zeuge dieser Verwandlung wird, gerät die persönliche Beziehung, die man zur Benutzeroberfläche des eigenen Rechners aufgebaut hat, ins Wanken. Es keimt der Gedanke, dass die gewohnte Oberfläche ganz und gar anders strukturiert und grafisch dargestellt sein könnte, als uns die allgegenwärtige Gestaltung als einzig wahre Möglichkeit glauben machen will. Damit bringt Jodi die Widerspenstigkeit ins Netz ein: Programmierungen, die sich nicht fügen und nicht glätten lassen. Unerwünschte Programmierungen, beabsichtigte Fehler, die sich trotzig auflehnen gegen scheinbar Unabänderliches. Programmierungen, die ihnen viel Ärger und zeitweise die Verbannung aus dem Internet eingebracht haben. Die Suchmaschine Yahoo beispielsweise verweigerte ihnen zunächst einen Eintrag in der Rubrik ‹Kunst›. Als ihnen 1999 ihr US-Provider nach fünf Jahren den Webhosting-Vertrag für ihre Internetarbeiten kündigte, stellten sie dieses Schreiben auf ihre Homepage – zusam-

men mit einem Gästebuch. Nach einer Woche beinhaltete es mehr als 400 Einträge von Internetnutzern, die sich über die Stilllegung der *page* empörten.

Es findet eine Störung der perfekt anmuten wollenden Technik statt. Es blitzen nicht in Bildarbeitungsprogrammen geglättete Oberflächen vor unseren Augen auf, sondern pixelige und grobklotzige Gestaltungen ‹humpeln› auf dem Bildschirm. Der Browser ist bei Jodi nicht vorrangig Mittel zur Präsentation, sondern wird von ihnen in erster Linie als Medium in seinen Grenzen und Möglichkeiten erprobt. Tilman Baumgärtels Bezeichnung der Netzkunst als eine Art «Materialprüfungsamt des Internet» findet bei Jodi ihre Entsprechung.[5] Die Browserprogramme scheinen ihren ganz eigenen Gesetzen zu folgen und sind nur durch die Unterbrechung der Internetverbindung zu stoppen. Dysfunktionalität wird vorgeführt und damit unser bedingungsloses Vertrauen in die Technologie hinterfragt. Jodi lenken unsere Aufmerksamkeit auf die irrationalen Aspekte dieses effektiv und funktional anmutenden Netzwerkes. Nicht nur der scheinbare Perfektionismus wird zerstört, ebenso widerfährt dem Nutzer durch sein vergebliches Warten auf Wunscherfüllung die Enthüllung der eigenen Erwartungshaltung gegenüber dem Potential der Technologie. Die erfahrene Absurdität legt Parallelen zu provokativen Arbeiten des Dadaismus nahe. Jodi macht es den Nutzern nicht leicht. Es werden keinerlei Hilfedateien oder Erklärungstexte angeboten. Teilweise kann man nur Zeuge des eigenen Kontrollverlusts sein. Alles sieht aus wie ein schwerwiegender Fehler. Es gibt nicht einmal mehr die Möglichkeit, aus dem Programm auszusteigen. All dies steigert die Hilflosigkeit einmal mehr. Dirk Paesmans äußert sich

Abb. 4: Quellcode, wie er im Browser anklickbar ist

hierzu: «Viele unserer Ideen kommen von den Fehlern, die wir selbst an unseren Computern machen, wenn das System hängen bleibt, einfriert, ausflippt, während es abstürzt. Das ist *OSS*, echte Panik... wir wollen diese raren Momente mit allen teilen.»[6]

Code und Text: das Internet ist Programmierung

Das Interface als Schnittstelle zwischen Mensch und Technik ist der Gegenstand vieler Arbeiten Jodis. Die Voraussetzungen der Präsentation werden thematisiert, indem diese in Form des zugrundeliegenden Programmiercodes wiederum präsent gemacht werden. Dem erwarteten Erscheinungsbild digitaler Medien wird der rohe Quellcode entgegengesetzt. Die Vermischung von Code und Text bringt eine doppelte Textualität hervor**.** Quellcode ist zwar theoretisch immer anklickbar[7], als produktionstechnische Seite im Hintergrund für Interessierte abrufbar, der durchschnittliche Internetnutzer bekommt ihn allerdings selten oder nie zu sehen. Der Quellcode legt die Verhaltensweise von Computersystemen fest und läuft unsichtbar ab, während der Nutzer die grafische Oberfläche bedient. Die «Rhetorik der Technologie» wird von Jodi als Wiedergabe von Quellcode im Text der Website sichtbar gemacht.[8] Die Seiten handeln von der Oberfläche, die bei Jodi immer wieder porös ist und aufbricht, sichtbar macht, was dem Augenscheinlichen zugrunde liegt. Der Programmiertext wird ohne Fähig-

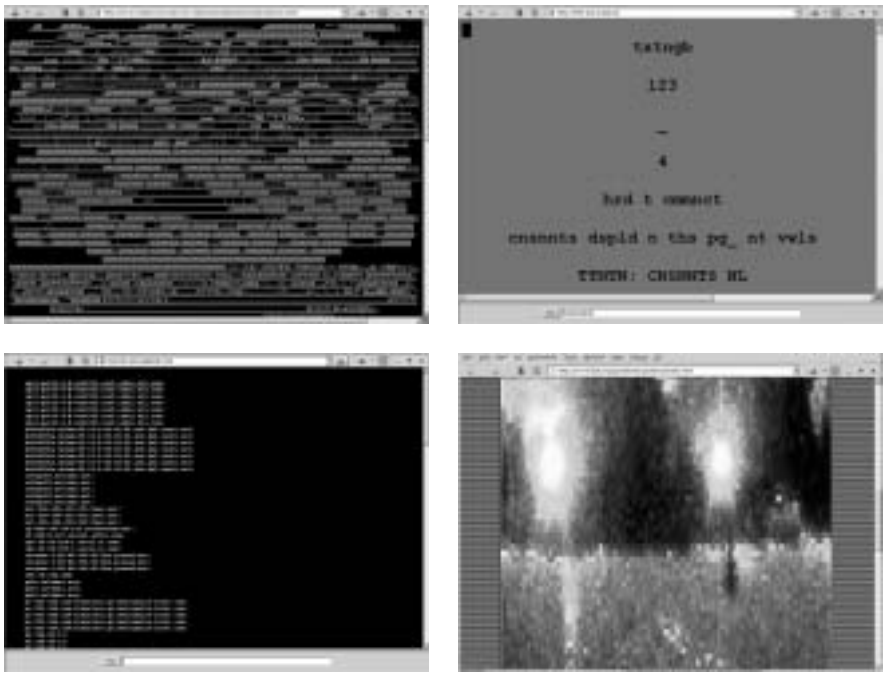


Abb. 5 - 8: Diverse Screenshots von Jodi mit unterschiedlichen html-Darstellungen

keit, ihn dechiffrieren zu können, gelesen wie ein Bild, das sich in seiner Bedeutung nicht erschließt.

Jodi demonstriert das Ästhetische als Gemachtes und enthüllt, entmystifiziert das Ästhetische als Oberfläche. Die Seiten sagen nichts anderes, als was sie sind, «Programmiersprachen werden nicht gesprochen».[9] Die kryptisch anmutende Welt hinter dem Browser vermag Strukturen und Bedeutungen freizulegen. Dies geschieht weniger angestrengt-intellektuell als lustvoll-spielerisch mit einem Augenzwinkern und der Gewissheit aus der Kenntnis des Mediums, dass der Rezipient über den ‹Aha-Effekt› hinaus keine längere Auseinandersetzung mit der angeklickten Website eingehen wird. Die Inszenierung und stakkatohafte Abfolge der Effekte auf Jodis Homepage nehmen direkten Bezug auf den Wahrnehmungsstil des Zapping bzw. Klickens. Kaleidoskopartig ist alles in kurze Sequenzen aufgelöst, die Aufmerksamkeit erheischen und schnell erfasst werden können.

Die Ästhetik der Präsentation mag zwar als visuelles Gebilde einen ästhetischen Reiz besitzen – die visualisierte Programmierebene stellt der mathematischen Formel den ästhetischen Aspekt gegenüber –, ist bei Jodi jedoch nicht so zentral wie die Schaffung eines Bewusstseins für zugrundeliegende Prozesse: die Schulung des hinterfragenden Blickes. Die zentrale Botschaft der Demaskierung des Codes lautet: Informationen und innere Strukturen digitaler Medien sind unlösbar miteinander verschlungen. Das Netz ist programmiert. Programmierte Programmierungen stellen Jodis netzästhetischen Gegenentwurf dar.

Modularität

Nicht nur Text, auch Bilder (bzw. binäre Daten, die diese repräsentieren) stehen zur Disposition. In Arbeiten wie *wwwwwwwww* von Jodi wird Rohmaterial in Form von Bildern wie Texten aus dem Netz collagiert und kombiniert. Es handelt sich um Material, deren Quellen man nur erahnt. Nicht erkennbare Bilder und Bildfragmente sind demontiert und mit ASCII-[10], html-Text und Icons wieder zusammen gesetzt. Diese Seiten wirken wie Tapeten auf dem Bildschirm und erinnern an Muster der Jacquardmaschine (1805), dem ersten Webstuhl, der mittels Programmierung auch schwierige Muster herzustellen in der Lage war.

Nicht der Inhalt, sondern die Materialität steht im Vordergrund. Das Bild wird als berechnete Konstruktion deutlich (de-montiert). Lev Manovichs theoretische Darlegung der numerischen Repräsentation als Grundprinzip digitaler Medien erfährt bei Jodi seine praktische Entsprechung.[11] Sie veranschaulichen, dass Neue Medien auf digitalem Code basieren, dass ein digitales Objekt algorithmischen Veränderungen unterworfen werden kann. Damit ist die Manipulation von Bild, Ton u.a. möglich, Medien werden programmierbar.

Diese Präsentationen lassen nicht den (Trug-)Schluss zu, es handle sich um Abbildungen oder Repräsentationen der Realität. Die digitale Ästhetik führt in die Welt des Möglichen – dort wo Kombinationen und Variationen an der Tagesordnung sind. Neuschaffung ist im Internet Ausnahme. Kombination und Auswahl ist Standard, ästhetisch Neues entsteht. Das Web ist eine perfekte Materialisierung dieses Prinzips. Die

Abb. 9: wwwwwwwww_jodi/100cc/faq/suns.html

Abb. 10: wwwwwwwww_jodi/100cc/faq/index.html

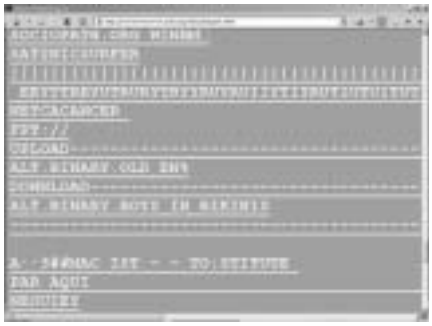


Abb. 11: wwwwwwwww_jodi/100cc/faq/err.html

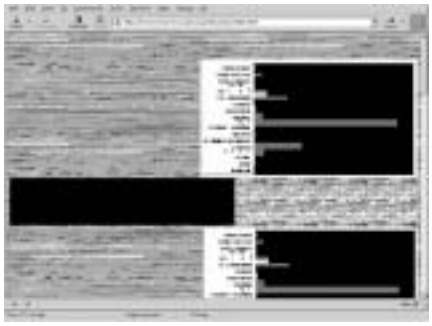


Abb. 12: wwwwwwwww_jodi/100cc/hqx/i900.html

Abb. 13: wwwwwwwww_jodi/index.html

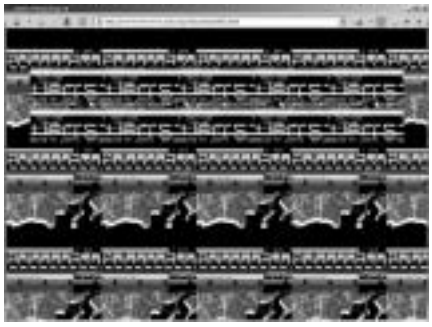


Abb. 14: wwwwwwwww_jodi/100cc/hqx/i902.html

digitale Kultur ist mit der Überarbeitung, Neukontextualisierung und Rekombination vorhandener Materialien beschäftigt. Vorrangige Eigenschaft digitaler Medien ist die Variabilität und Modularität von vorhandenem Material. Digitale Medien sind unempfindlich gegenüber Inhalten. Soweit diese als Daten vorliegen, stellen sie alles dar, zeichnen auf und lassen verändern.

Gestaltungsgrundsätze

Eine von vielen in Jodis Arbeiten vorgestellten alternativen Gestaltungsformen findet sich in dem Projekt *Automatic Rain* innerhalb des Gesamtkomplexes *wwwwwwwww*. Viererzahlenkolonnen sind in regelmäßigem und nach unten geringer werdendem Abstand auf dem Bildschirm verteilt. Beim Anklicken einer Zahlenkolonne erscheint auf dem Bildschirm eine andere Anordnung. Den Eindruck von Regen verstärkt das gleichmäßige Blinken der blauen Zahlenblöcke.

Abb. 15: *Automatic Rain*

Abb. 16: *untitled*

Ein weiterer Teil dieses Komplexes ist eine Arbeit mit dem Titel *untitled*. Sie beinhaltet zahlreiche unterschiedliche Abbildungen von Tauben. Verbunden sind diese durch eine originelle Navigationsanordnung. Sie sind abrufbar durch das Anklicken von Punkten, die auf dem jeweiligen Bild wie Perforationen verstreut sind. Das Ansteuern dieser Punkte erinnert an das Picken von Körnern.

Mit ihrem Vorgehen hinterfragen Jodi Gestaltungsgrundsätze, die die Computerbildschirme dominieren. Ihren Beitrag zur Suche nach medienspezifischen digitalen Ausdrucksmitteln, die sich nicht ausschließlich am Druckdesign orientieren, möchte ich hier in vier Punkten zusammenfassen:

1. Die Sichtbarmachung des netzästhetischen Produktionshintergrundes. Grundelemente wie URL, IP-Adressen[12], Übertragungsprotokolle, Verweise etc. müssen nicht versteckt werden, um eine Ähnlichkeit mit Printprodukten aufrecht zu erhalten. Auch im übertragenen Sinne gilt dies, denn es handelt sich um virtuelle Produkte im Cyberspace.

2. Die Funktion des Textes ist hiermit grundlegend neu zu positionieren. Dem statischen Text der Printkultur stellen Jodi dynamischen Text entgegen. Der Bildschirm ist als optische Kommunikationsfläche zu verstehen.

3. Die Variabilität jeglichen Materials angesichts seiner Digitalisierung. Wir sehen keine Bilder im herkömmlichen Sinne im Netz, es sind vielmehr Pixelformationen, denen binäre Codierungen zugrunde liegen. Bildhaftigkeit kann auch mit den Elementen des ASCII-Codes hergestellt werden.

4. Die Wichtigkeit von Strukturen. Der Hypertext führt zu neuen Konstruktionsformen, die durch Quellcode und Verzeichnisstrukturen nachvollziehbar sind. Hans Dieter

Huber schlägt außer der «file structure» (dem Ordneraufbau) und «link structure» (der Vernetzung der Daten) noch die Ausdifferenzierung in «viewing structures» (die durch den individuellen interaktiven Rezeptionsprozess entstehen) vor.[13]

Da das Internet kein genuines Kunstmedium ist, erreicht Jodis Netzkunst unterschiedlichste ‹Besucher› und spricht Menschen über den Kunstbetrieb hinaus an. Die Reaktionen reichen von Beschimpfungen und Lob zu Belehrungen über korrekte Programmierung. Die meisten Besucher jedoch dürften über (Kunst-)Mailinglisten und Newsgroups darauf aufmerksam geworden sein und suchen diese Homepage regelmäßig auf. Jodis künstlerischer Ansatz mag dem Vorwurf einer singulären Erscheinung in der massenkulturellen Informationsflut des Internet ausgeliefert sein, hat aber eine seismografische Funktion.

Auf ironische und durchaus humorvolle Art wird die Zwanghaftigkeit der vorgeblich neuen und doch so alten Darstellungsformen, wie sie geprägt von konventionellen Weltbildern und existierenden Regelungen vorherrscht, vorgeführt. Nicht als Verneinung oder Vernichtung verstanden, handelt es sich um eine kritische Prüfung festgefahrener Relationen, die drohen, Lebendiges und Andersartiges, Formen, die nicht in das Schema passen, erstarren zu lassen. Dirk Paesmans zu Jodis künstlerischem Selbstverständnis:

> *«Wir machen diese Sachen, weil wir wütend sind. Die Leute am anderen Ende, am empfangenden Computer, spüren diese Wut. […] Es ist offensichtlich, dass sich unsere Arbeit gegen High Tech richtet. Und wir kämpfen auch auf graphischer Ebene gegen den Computer. Der Computer zeigt sich als ‹Desktop›, mit einem Mülleimer auf der rechten Seite, und Pull Down Menüs und all diesen System Icons. Wir erforschen den Computer von innen, und reflektieren das im Netz. Wenn sich jemand unsere Arbeit ansieht, sind wir in seinem Computer. Es gibt den alten Hackerslogan ‹We love your computer›.»*[14]

Anmerkungen

1 Komplexe Werkgruppen finden sich unter ausdifferenzierten Subdomainen wie http://wwwwwwwww.jodi.org [sic], //asdfg.jodi.org, //map.jodi.org, //404.jodi.org u.v.a.m.

2 Der Browser ist das Programm auf dem Rechner des Nutzers, das es ihm ermöglicht, Internetinhalte zu betrachten und im Internet zu navigieren. Die Software ist das «Fenster» ins Internet.

3 Paik 1975. Vgl. Baumgärtel, Tilmann: *[net.art 2.0]. Materialien zur Netzkunst*. Bonn, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2001, S. 14.

4 Abkürzung für englisch Uniform Resource Locator (Internetadresse).

5 Baumgärtel, Tilmann: *[net.art]. Materialien zur Netzkunst*. Bonn, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1999, S.14.

6 Interviewaussage in: Baumgärtel, Tilmann: *[net.art 2.0], S. 173*.

7 Beispielsweise im Micorsoft Internet Explorer im Menü Ansicht unter der Rubrik Quelltext.

8 Bolz, Norbert: «Die Zukunft der Zeichen». In: Ernst Karpf et al. (Hg.): *Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst*. (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 13) Marburg: Schüren 1996, S. 58.

9 Bolter, David: *Der digitale Faust. Philosophie des Computer-Zeitalters*. Stuttgart, München: Oktogon 1990, S. 152.

10 Abkürzung für englisch ‹American Standard Code for Information Interchange› (Amerikanischer Standardcode für den Informationsaustausch). ASCII ist der am häufigsten verwendete Zeichensatz für die binäre Darstellung von Daten.

11 Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge, Mass: Massachusetts Institute of Technology 2001.

12 Damit das Internetprotokoll IP funktionieren kann, wird jedem Teilnehmer im Internet eine eindeutig identifizierbare IP-Adresse zugeteilt.

13 Huber, Hans Dieter: Only!4!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!4-for YOUR Private Eyes. Eine Strukturanalyse von http://www.jodi.org unter http://art.net.dortmund.de/ger/per/hub_jodi/jod_hu_fr.html [Oktober 2003].

14 Baumgärtel: *[net.art]*, S. 108.

Statt eines Nachwortes

«Selbst ist die Reflexion!» sprach H.-B. Keuner.

Autorinnen und Autoren

Frauke Böhm, Dr. phil., geb. 1971, studierte in Marburg Neuere deutsche Literatur und Medien sowie Politik und Russisch. 2000 Promotion zum Thema: *Zeitkritischer Dokumentarfilm im Spannungsfeld zwischen Fernsehjournalismus und Autorenfilm: Roman Brodmann*, gefördert durch ein Stipendium des Landes Hessen. Während und nach der Promotion zunächst als Trainee im Public Relation-Bereich, später als PR-Assistentin einer Markt- und Medienkommunikationsagentur in Hamburg, danach als PR- und Marketingberaterin eines Softwareunternehmens in Berlin/Marburg.

Kyung-Hye Cho, M.A., Studium an der Philipps-Universität Marburg. Promotion zur ‹konkreten Metaphysik bei Godard›.

Franziska Heller, geb. 1979, cand. phil., Studium der Film- und Fernsehwissenschaft, Theaterwissenschaft sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum.

Ulrike Hick, Dr. phil., Habilitation in Marburg zur Geschichte der präkinematographischen Wahrnehmung, Veröffentlichungen zu Filmgeschichte, -ästhetik und -theorie.

Karl-Heinz (laut Einwohnermeldeamt genaugenommen ‹Karl-Heinrich›) Koch, geb. 1949, ist eigentlich gelernter Bankkaufmann und hat im Jahre 2000 einen zwangsweise (sehr!) verzögerten Magistertitel im Hauptfach Neue deutsche Literatur und Medien erworben. Er beschäftigt sich zur Zeit mit dem Verkauf von Tonträgern und als dezidierter ‹Spätdurchstarter› vor allen Dingen mit der Anfertigung seiner Promotionsarbeit.

Matthias Kraus, 1964-2001, Dr. phil., 1995-1997 Redakteur der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft*, wissenschaftlicher Assistent am Fachbereich Neuere deutsche Literatur und Medien der Philipps-Universität Marburg. Dissertation zum Thema: *Bild – Erinnerung – Identität. Die Filme des Kanadiers Atom Egoyan* (Marburg: Schüren 2000).

Charlotte Lorber, geb. 1980, studiert Medien- und Literaturwissenschaft sowie Italienisch an der Universität Marburg, seit 2002 Redakteurin bei *MEDIENwissenschaft*.

Petra Missomelius, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien an der Philipps-Universität Marburg. Mitarbeiterin im von Prof. Heinz-B. Heller geleiteten eLearning-Teilprojekt der *Schule des Sehens* zur «Einführung in die Filmanalyse». Doktorandin zum Thema ‹Ästhetik und Narration digitaler Medien›.

Florian Mundhenke, geb. 1976, M.A., studierte Neuere deutsche Literatur und Medienwissenschaft, Europäische Ethnologie und Amerikanistik in Marburg. Tätigkeiten als Redakteur für die Zeitschrift *MEDIENwissenschaft* und als Mitarbeiter bei *Radio X* in Frankfurt/M. Derzeit Promotion über ein filmphilosophisches Thema. Forschungsschwerpunkte: Zufall, Geschichtlichkeit und Identität als Problemkomplexe im Film, zeitgenössische Medientheorien.

Michaela Naumann, geb. 1977, M.A., studierte Kunstgeschichte, Neuere deutsche Literatur und Medienwissenschaft in Marburg. In ihrer Magisterarbeit im Schwerpunkt Medien behandelte sie das Thema *Geld, Ware, Liebe. Die verschiedenen Aspekte des Begehrens in Ernst Lubitschs 30-er Jahre Komödien*. Seit Herbst 2003 promoviert sie zu Billy Wilder und absolviert ein Volontariat im Bereich Buch- und Verlags-PR.

Paul Nissler is a Ph.D. candidate in the Department of Germanic and Slavic Languages at the Pennsylvania State University in State College, Pennsylvania (USA). He received his Bachelor of Science Degree at the University of Wisconsin at Madison in Economics and German in 2000. He spent the 2001/2 academic year as a graduate exchange student on the Philipps University in Marburg, where he attended a lecture course on Weimar film of Prof. Heinz-B. Heller. His most recent publications include: «Die Symphonie dieser Stadt» in *Adlershof Aktuell* (Juli/Aug. 2001). He is currently writing his dissertation dealing predominantly with the failed German Revolution of 1918/19 and German and Spanish accounts of the Spanish Civil War.

Jutta Rossellit, Dr. phil., promovierte 1992 an der Philipps-Universität Marburg mit einer Arbeit zur literarischen Moderne. Medienwissenschaften studierte sie nebenher. Sie lebt in Hamburg und arbeitet im eigenen Zeitschriftenverlag als Chefredakteurin, außerdem als Journalismus-Dozentin u.a. an der Henri-Nannen-Schule.

Burkhard Röwekamp, geb. 1965, Dr. phil., nach Ausbildung zum Reproretuscheur Studium der Neueren deutschen Literatur und Medien sowie Politikwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg, 2002 Promotion zum Film noir (veröff. als *Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg: Schüren 2003). 1997-2001 Redakteur der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft*, seit 2001 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neure deutsche Literatur und Medien. Veröffentlichungen zu filmhistorischen und -analytischen Themen (u.a. *Schnellkurs Hollywood*. Köln: DuMont 2003). Arbeitet derzeit an einem Projekt zum Thema ‹Krieg im Film›.

Christina Scherer, geb. 1967, Dr. phil., studierte Neuere deutsche Literatur und Medien, Kunstgeschichte und Graphik und Malerei an der Philipps-Universität Marburg. Promotion 1999 über *Ivens, Marker, Godard, Jarman: Erinnerung im Essayfilm* (München: Fink 2001). Veröffentlichungen zu film- und fernsehwissenschaftlichen Themen. Zur Zeit wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrbeauftragte mit medienwissenschaftlichem Schwerpunkt an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Matthias Steinle, geb. 1969, Dr. phil., Studium Medienwissenschaft, Geschichte und Germanistik in Marburg und Paris. Mitarbeiter der ARTE-Reihe *Histoire parallèle/Die Woche vor 50 Jahren*, 2000 Redakteur der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft*, seit 2001 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der Universität Marburg. 2002 Promotion im Rahmen einer Cotutelle (Sorbonne Paris-IV/Philipps-Universität Marburg) zum Thema: *‹Vom Feindbild zum Fremdbild›. Die gegenseitige Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm* (Konstanz: UVK 2003).

Barbara Struif, M.A., Texterin für 3sat *Präsentation*, Doktorarbeit über Peter Greenaway. Publikationen u.a.: «Fotografie im Film bei Peter Greenaway». In: Heller, Heinz-B. et al. (Hg.): *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Marburg: Schüren 2000, S. 179-200.

Eike Wenzel, Autor, Publizist für Hörfunk und Print. Zur Zeit: Chefredakteur des Zukunftsinstituts (Kelkheim und Wien). Publikationen u.a. *Gedächtnisraum Film*. Stuttgart: Metzler 2000; *Ermittlungen in Sachen Tatort* (Hg.). Berlin: Bertz 2000; *Trend-Report 2004* (zus. mit Matthias Horx).

Andrea Zapp, geb. in Deutschland, z. Zt. AHRB Postgraduate Research Fellow, Faculty of Art & Design, Manchester Metropolitan University. Gastdozentin an der John Moores University Liverpool. Kunst- und Forschungsprojekte im Feld vernetzter narrativer Internet- und Installationsmodelle. 1990 MA in Medienwissenschaft, Philipps-Universität Marburg. 1995-2000 Mitarbeiterin an der HFF Babelsberg. Lehraufträge an den Universitäten Marburg und Leipzig. Gastseminare an Kunstinstitutionen in Spanien, Russland, Südamerika, Ägypten (in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut). 2001/02 Artist-in-Residence an der University of Salford. Ausstellungen und Vorträge in Europa, USA und Japan. Jüngste Publikation: *Networked Narrative Environments – as imaginary spaces of being*. Manchester: MMU /Liverpool: FACT 2003. Projektinformationen unter www.azapp.de