ide – extra

Friedbert Aspetsberger/Arno Rußegger (Hrsg.)

Die Ungetrennten und Nichtvereinten

Studien zum Verhältnis von Film und Literatur

Ergebnisse der 33. Literaturtagung des Instituts für Österreichkunde

STUDIENVerlag

ide

Informationen zur Deutschdidaktik

ide-extra
Eine deutschdidaktische Publikationsreihe
herausgegeben von Werner Wintersteiner
Band 3

Friedbert Aspetsberger/Arno Rußegger (Hrsg.)

Die Ungetrennten und Nichtvereinten

Studien zum Verhältnis von Film und Literatur

Ergebnisse der 33. Literaturtagung des Instituts für Österreichkunde
St. Pölten, 30. Oktober - 2. November 1993

STUDIENVerlag Innsbruck-Wien

Gefördert vom Bundesministerium für Unterricht und
kulturelle Angelegenheiten und vom
Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst.

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Die Ungetrennten und Nichtvereinten : Studien zum
Verhältnis von Film und Literatur ; Ergebnisse der 33.
Literaturtagung des Instituts für Österreichkunde, St. Pölten,
30. Oktober - 2. November 1993 / Friedbert
Aspetsberger/Arno Russegger (Hrsg.). - Innsbruck ; Wien :
Studien-Verl., 1995
(Ide extra ; Bd. 3)
ISBN 3-7065-1128-2
NE: Aspetsberger, Friedbert [Hrsg.]; Literaturtagung <33,
1993, Sankt Pölten>; Institut für Österreichkunde <Wien>

[Informationen zur Deutschdidaktik / Extra]
Ide extra : eine deutschdidaktische Publikationsreihe. -
Innsbruck : Studien-Verl.
Reihe Extra zu: Informationen zur Deutschdidaktik
NE: Ide-extra; HST

© 1995 by StudienVerlag Ges.m.b.H.
Andreas-Hofer-Straße 38, A-6011 Innsbruck

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Arno Rußegger

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier,
für die Umschlagveredelung wurde ein umweltfreundlicher Dispersionslack verwendet.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

I. Das gemeinsame Alphabet von Film und Literatur

Arno Rußegger: Mimesis in Wort und Bild.
Der fruchtbare Widerspruch 11

Knut Hickethier: "Süße Fremdartigkeit" und die "Halbschlächtigkeit des Herzens".
Axel Cortis Film »Eine blaßblaue Frauenschrift« nach der Erzählung
von Franz Werfel 30

Markus Vorauer: Konkretisierungen des Kafkaesken im Film. 52

II. Zum Alphabet des Films

Gottfried Schlemmer: Das Verhältnis von Bild und Sprache
in D. W. Griffith's »Intolerance« (USA 1916) 65

Peter Jobst: Paare Passanten Voyeure –
Gedanken zu Sexualität und Erotik im Kino 83

III. Das filmische Alphabet der Literatur

Gustav Ernst: Literaturschreiben, Drehbuchschreiben –
Am Beispiel »Exit... nur keine Panik« 107

Heinz Blumensath: Lyrische Sprache und Film -
Poesie-Videos im Literaturunterricht 121

IV. Fernsehen: Nudelalphabet des Alltags und der Schule

Doris Moser: Vom Fernsehen und vom Bücher Lesen –
Anmerkungen zum Verhältnis von Fernsehen und Literatur 141

Christine und Hans Czuma: Wurlitzer-Nachmittage und Werbeblöcke
als Repräsentation und Fiktion. 156

Zur Kino-Lektüre.
Statt eines Vorworts

Die neun Abhandlungen, die auf Vorträge bei der 33. Lehrerfortbildungsveranstaltung des Instituts für Österreichkunde 1993 in St. Pölten/NÖ zurückgehen, verdeutlichen im Grundsätzlichen wie in einprägsamen Beispielen der Film- und Literaturanalyse, wie die etablierten Wort- und Bildmedien in ihren meist 'realistisch' gelesenen bzw. gesehenen Verfahren – das heißt in ihren Anspielungen auf Vor-Bilder und Vor-Worte – viel weniger 'abbilden', als es uns Gewohnheitstieren den Anschein macht. Viel mehr – das machen Lektüren in den komplementären Texten aus Worten und Bildern deutlich – produzieren sie sich in eigenen Konstruktionsverfahren, produzieren sich vor dem Leser und Seher, produzieren den Leser und Seher. Beide Dispositive, Literatur und Film, ergänzen sich in ihren jeweils spezifischen Verfahrensweisen wie die linke und rechte Gehirnhälfte: "ungetrennt und nichtvereint", um eine Formulierung Robert Musils für ein siamesisches Zwillingspaar zu verwenden, entwerfen sie *mit ihren Mitteln* wunschgemäß *andere* Lebens-Bilder als die notgedrungen gelebten, bilden mit den Systemen *ihrer* Mittel Herrschaft (Wirklichkeitsverständnis, Vorstellungs- und Sehgewohnheiten) aus, und schaffen, so wie der Autor sich seine Menschen in ihnen schafft, sich den Menschen als ihr Ebenbild: Ein doppelt – und vielfach – ablaufender Prozeß von Relationen, von Begehrlichkeiten des Andersseins, das dem Menschen und seinen Produkten eigen ist.

Die – über die Bestseller-Listen beschleunigte, durch den Bildungskanon retardierte – Lektüre der Bücher wird längst von der 'Kinolektüre' als Alltagsgewohnheit aller Schichten aufgewogen. Der (mittlerweile nur dem Namen nach abgeschaffte, strukturell sogar noch perfektionierte) *Wurlitzer*nachmittag im Fernsehen, die 'Schienen' der ganztägigen Programme insgesamt, die Bild-Schlacht des Hollywood-Films und die Raffinesse des Autoren-Films können längst als das Alphabet genommen werden, mit dem auch der 'normale' Tagesablauf des 'wirklichen' Lebens gelesen wird. Wirklichkeit wird in diesem Sinn immer schon interpretierend, im medienbestimmten *self-talk*, 'virtuell' erlebt; Wirklichkeit wird, wie in den künstlerischen Medien so im kommerzialisierten Alltag, beworben und als beworbene wirklich; ihr Zusammenhang ist zum geringeren Teile direkt-empirisch. Die Medien (Literatur, Film, beworbener Alltag – was auch die gesellschaftliche Organisation in Institutionen und die immer stärker an den Medien orientierte Politik einschließt) benützen die Klischees des Gewöhnlichen und bestätigen sie hinterhältig oder kippen sie aus ihren Verankerungen, die nie fester waren als die medialen Vermittlungsformen

sind, unabhängig davon, ob ihr Einsatz die Kunst oder das Banale anzielt oder bewirkt.

Die Verfahrensweisen sind dabei im Grunde dieselben. Beschreibt man das eine, Literatur oder Film, ist das andere mitbeschrieben, die Bild-Welt eine so abstrakte Konstruktion wie die Buchstabenwelt, deren Analoga, durch die Schulbildung geläufig, leicht einzusetzen wären: "Konstruiert wird ein Film durch die bild-, ton- und erzähldramaturgischen Mittel, die seinen augen- und ohrenfälligen Text bestimmen. Licht, Farbe, Kameraeinstellung, Ausstattung, Dialog oder Musik bilden gewissermaßen die einzelnen Buchstaben des Textes, die sich in bestimmten Szenen zu audiovisuellen Wörtern und in bestimmten Sequenzen zu kinematographischen Sätzen zusammenfügen. Dieses Grundvokabular wird durch Schnittfolge und Montage wiederum einer kinematographischen Syntax unterworfen und zu einer genrespezifischen Grammatik verdichtet: zur tragischen Grammatik des Melodrams etwa, zur aktionsreichen Grammatik des Abenteuerfilms, zur bedrohlichen Grammatik des Thrillers und zur lustbetont-spielerischen Grammatik der Komödie." (Siegfried Kaltenecker, 1995)

Nicht nur der Film läßt sich nach den Mustern der Literatur lesen, sondern beider Alphabete und grammatische Vollzüge sind Analyse-Instrumente der gesamten, ständig wie Film und Literatur produzierten gesellschaftlichen Wirklichkeit, deren Teil, deren Voraussetzung und Produkt wir sind, der wir aber in den Kunst-Medien nicht so direkt wie im gesellschaftlichen Ablauf ausgeliefert sind. Auch insofern hilft uns die Literatur den Film, der Film die Literatur und beide zusammen die 'Wirklichkeit' lesen. Wir sind (auch) Kino und Lektüre, Kino-Lektüre.

Die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes schlüsseln uns in Beispielen die Alphabete auf, nach denen wir uns buchstabieren. Utinam lectura placitura esset!

Die Herausgeber

I.
Das gemeinsame Alphabet von Film und Literatur

Arno Rußegger

Mimesis in Wort und Bild.
Der fruchtbare Widerspruch

"My films are not documents
about a series of coherent ideas,
but about ideas which spring up spontaneously."
(Michelangelo Antonioni)

Wir lesen einen literarischen Text und rufen damit vor unserem inneren Auge bestimmte Bilder hervor. Wir sehen einen Film und versuchen, für uns aus der Flüchtigkeit der Bilder eine kontinuierliche Geschichte zusammenzusetzen, die sich erzählen und (mehr oder weniger distanziert) reflektieren läßt. Das eine wie das andere erfordert eine interpretatorische Leistung, das heißt ein rezeptives Bewußtsein unsererseits, das verbunden ist mit Biographie, Erfahrung, mit unserem Vorwissen, unserer aktuellen psychophysischen Befindlichkeit, unseren Erwartungen.

Reflexe auf Tausende Jahre alte Traditionen kommen da ins Spiel. Bilder wurden ursprünglich zu dem Zwecke hergestellt, die Erscheinung von etwas Abwesendem oder Numinosem zu beschwören. Diese magische Kraft, Vorstellungen zu (re)präsentieren, teilen Bilder mit den Worten. Auch die Sprache dient ja vor allem zur Kommunikation über das Nicht-da-seiende, würde doch jede unmittelbare Evidenz eines Sachverhalts ein vermittelndes Sprechen darüber überflüssig machen. Bildnisse und Begriffe sind deshalb gleichermaßen bestimmt vom Abstraktions- und Deutungswillen dessen, der die vorfindliche *Wirklichkeit* erlebt und darstellen will. Sie geben (notgedrungen) immer nur eine Auswahl eines im Ganzen weit umfangreicheren Spektrums von Ausdrucksmöglichkeiten und bieten spezielle Arrangements und Vereinfachungen von äußerlichen Gegebenheiten. Haben in der Malerei entsprechende Einsichten und deren Konsequenzen bereits vor gut hundert Jahren um sich zu greifen begonnen, so ist der Bereich der Fotografie (und damit auch des Films) bis heute mit dem Vorurteil bzw. dem Makel hinsichtlich der Qualität des *Authentischen und Dokumentarischen* seiner Hervorbringungen behaftet, weil es eben eine gewisse, zum Verwechseln ähnliche optische Gemeinsamkeit zwischen einer fotografischen Abbildung und dem Abgebildeten gibt (das heißt zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat, wie ein Semiotiker sagen würde)[1]. Doch es gilt dasselbe Prinzip wie sonst, daß nämlich jedes abgebil-

[1] Vgl. Christian Metz' Unterscheidung von Denotation und Konnotation in der Filmanalyse; in: C. M., Semiologie des Films. Frankfurt/Main 1972, S. 325ff.

dete Geschehen immer Ergebnis einer perspektivischen Darstellung ist, auch und gerade auf einem Foto oder in einem Film. Beide drängen den Betrachter in eine Wahrnehmungsrolle. In bezug auf den Film hat Wolfgang Gast erläutert, daß "Perspektiven [...] – wie alle filmsprachlichen Elemente – keine feste Semantik [haben], keine ein für allemal festgelegte Bedeutungszuweisung. Immer nur die Analyse der Gesamtheit der Komponenten (filmsprachlich, stilistisch, inhaltlich, dramaturgisch) eines Bildes, eines gezeigten Geschehens kann die angemessene Einschätzung der Bedeutung ermöglichen."[2] Je *gegenständlicher*, mit anderen Worten: gewöhnlicher und erkennbarer in seiner Augenfälligkeit ein Bild gestaltet oder gesehen wird, desto geringer ist seine Wahrheit, desto alltagsnormierter in seiner Ausrichtung auf das rein Sichtbare ist es. Grundsätzlich gesagt, verdecken deshalb Bilder infolge der jeweils angewandten Gestaltungstechnik mehr, als sie zu zeigen vermögen. Das wirkt sich bei fotografischen/filmischen Abbildungen dahingehend aus, daß deren *Realistik* als Begriff von Realität eigentlich nur naiv ist und mit nichts weniger zu tun hat als mit Authentizität. Realismusmodelle beruhen auf Konventionen, die innerhalb einer Gesellschaft oder Gesellschaftsschicht verbindlich werden (sollen). Längst steht deshalb der ideologische Gehalt von Bildern/Fotografien im Vordergrund des kritisch-wissenschaftlichen Interesses, nicht deren vorgeblich dokumentarischer, der selber nur irgendeiner Ideologie entspringt.[3]

Joachim Paech hat (in Anlehnung an Michel Foucault) in bezug auf das Kino den Begriff des 'Dispositivs' geprägt, um auf den für das menschliche Wahrnehmen notwendigen Zusammenhang zwischen künstlichen, präfigurierten An-Ordnungen und der Abbildbarkeit von *Realität* hinzuweisen:

> [...] Ein Dispositif [sic] soll eine derartige An-Ordnung des Sehens genannt werden, in der Sehender und Sehraum ein System bilden, das beide in einem Konstrukt zusammenfaßt: Während sich das Subjekt als Konstrukteur im Mittelpunkt seiner sichtbaren Welt wähnt, ist es doch zugleich im Fluchtpunkt eines Sehraums fixiert, dessen Konstruktion dem Subjekt einen Ort in der Welt des Sehens zuweist. Zentralperspektivisch konstruierte [...] Wahrnehmungsräume [...] verorten das Subjekt in Positionen, in denen sie der Konstruktion der sichtbaren Welt unterworfen werden. Die Dispositive des Sehens sind Dispositive der Macht.[4]

---

[2] Wolfgang Gast, Film und Literatur. Analysen, Materialien, Unterrichtsvorschläge. Grundbuch. Einführung in Begriffe und Methoden der Filmanalyse. Frankfurt/Main 1993, S. 24.

[3] Vgl. John Berger, Das Sichtbare und das Verborgene. Essays. Aus dem Englischen von Kyra Stromberg. München/Wien 1990.

[4] Joachim Paech, Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert, in: Knut Hickethier (Hg.), Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung des GFF 1988. Berlin 1989, S. 68-77; hier S. 69f.

Damit hängt (aus historischer Sicht) zusammen, daß auch von Staats wegen das manipulative Potential gerade des Mediums Film ziemlich bald erkannt und für politische Zwecke verwertet worden ist, wofür symptomatisch die Propagandaindustrie des Dritten Reichs genannt werden kann. Kurzum, es ist schon anhand der wenigen Hinweise offensichtlich: Bilder erschließen sich nicht (mehr) einfacher Ansehung; ihre dispositive Anlage zwingt in jedem Fall dazu, sie zu besprechen. Wir kehren damit zum dialektischen Verhältnis von Wort und Bild zurück.

Unsere Überlegung erlaubt nämlich einen geistigen Brückenschlag zum Wesen der Wörter. Ihnen wird spätestens seit Beginn der Moderne *à priori* abgesprochen – und das sind alles nur Begriffe! –, daß sie die Welt *wie sie ist* wiedergeben (können). Man argumentierte, daß grundsätzlich jedes Sprechen, also nicht nur das metaphorisch-dichterische, als uneigentlich in dem Sinne zu erachten sei, daß kein sprachlicher Ausdruck etwa natürlicher wäre als ein anderer. Es entwickelte sich im Zuge der sprachskeptischen Diskussion eine Sensibilität dafür, wie Begriffe und Sätze die Elemente der Welt, von denen sie sprechen, in eine Ordnung zwängen, die jener von sich aus gar nicht zueigen ist. Die Grammatiken (und des weiteren die Modelle der Rhetorik) sind es letztlich, die auf diese Weise unsere Vorstellung(en) von der Welt strukturell wesentlich mit- und vorausbestimmen. Das Thema einer existentiellen Verbindung von Sprach-, Denk- und Weltordnung hat Schriftsteller bis in die jüngste Gegenwartsliteratur hinein beschäftigt (vgl. Wiener Gruppe, Thomas Bernhard, Peter Handke, Ingeborg Bachmann u.v.a.). Insbesondere auch die Buchstaben-Schrift, die dazu dient, unseren Vorstellungen mit bildlich-graphischen Mitteln Dauer und Mitteilbarkeit zu verleihen, wirkt aufgrund ihres System-Charakters auf das Entstehen eben dieser inneren Gedanken- und Gefühlswelt wieder zurück. Bis heute ist die Kultur, der wir angehören, wesentlich eine des geschriebenen Wortes geblieben, weshalb sie sich – paradoxerweise – nicht ohne weiteres dem Verstand (allein) erschließt...

Robert Musil, einer der einfallsreichsten, aber auch vorsichtigsten Vermittler zwischen den Bereichen des Gefühls und des Verstands (bzw. des Ratioïden und Nicht-Ratioïden, um seine Terminologie zu verwenden), zog es daher vor, sich nur anspielungsweise auf Aristoteles' Begriff der *Mimesis* zu beziehen, wenn er stattdessen lieber von 'Mimetismus'[5] sprach. Während jener von einer Nachahmung ausging, die er "auf das sinnlich oder geistig Anschaubare

[5] Vgl. Robert Musil, Der literarische Nachlaß. CD-ROM-Edition, hg. von Friedbert Aspetsberger, Karl Eibl und Adolf Frisé. Reinbek 1992; Transkription des Manuskripts mit der Paginierung II/3/54.

beschränkt wissen wollte"[6], und den daraus resultierenden Wirklichkeitsbezug der Dichtung nach Maßgabe der Wahrscheinlichkeit auszurichten beabsichtigte,[7] kündigte dieser (wie viele andere österreichische Schriftsteller) die bis dahin für unzerstörbar gehaltene Übereinkunft zwischen den sinnlich wahrnehmbaren Dingen und ihren Benennungen auf, um den traditionellen Anspruch eines mimetischen Gehalts der Sprache als Kunstgriff und Stilkonvention (nach Art und Mode der vielen anderen -Ismen) in Zweifel zu ziehen. Für den Bereich des Theaters wies Musil ebenfalls jeden trivialen Realismusbegriff zurück und verwarf als Zeitungskritiker solche Produktionen, die die Technik ihrer Inszenierungen unter das ausdrückliche Signum des 'Naturalistischen' stellten, wie es seit den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts auf die Bühnen gekommen war. Besonders typisch erschien Musil in dieser Hinsicht das Œuvre Henrik Ibsens zu sein, welches "heute fast schon zu einer nicht mehr bemerkten Tradition geworden [sei]. Was aus der Enveloppe, die man Wirklichkeitsdarstellung nannte, hervorkam, ist eigentlich Ideologie."[8] Naturalismus, die programmatisch angestrebte nachahmende Reproduktion der Wirklichkeit, entsprang Musils Meinung nach einem bestimmten "ästhet.[ischen] Prinzip", war als solches allerdings "eine Totgeburt" (8,1297).

Nicht von ungefähr ist also durchaus naheliegend und an vielen Beispielen zu belegen, was für Musil selbst schon die Konsequenz gewesen war, nämlich die Entwirklichungstendenzen der modernen Wirklichkeit als fortschreitende Ästhetisierung der Wirklichkeit zu beschreiben, wie das in theoretischer Form in jüngerer Zeit vor allem Wolfgang Welsch im Rahmen seiner einschlägigen Untersuchungen getan hat:

> Das moderne Denken hat sich seit Kant zunehmend auf die Einsicht zubewegt, daß die Grundlagen dessen, was wir Wirklichkeit nennen, fiktionaler Natur sind. Wirklichkeit erwies sich immer mehr als nicht 'realistisch', sondern 'ästhetisch' konstituiert. Wo diese Einsicht durchdringt – und das geschieht heute weithin –, da legt die Ästhetik den Charakter einer speziellen Disziplin ab und wird zu einem generellen Verstehensmedium für Wirklichkeit.[9]

---

[6] Manfred Fuhrmann, Form, Erhaltungszustand und Aufbau der Poetik. Nachwort, in: Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch. Stuttgart 1982 (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 7828), S. 144-178, hier S. 169.

[7] Manfred Fuhrmann, a.a.O., S. 169.

[8] Robert Musil, Gesammelte Werke, 9 Bände, hg. von Adolf Frisé. Reinbek 1978. (Zitate werden unter Angabe der Zahl des Bandes 1–9 und der Seitenzahl in Fußnoten oder direkt im Text in Klammern angeführt.); hier: 9,1443.

[9] Wolfgang Welsch, Ästhetisches Denken. Stuttgart 1990 (= Reclams Universal-Bibliothek Nr. 8681), S. 7.

Besonders in der Geschichte Österreichs, das diesbezüglich eine Art Vorreiter- und Modellfunktion beanspruchen darf, sind Traditionen der Infragestellung und Ästhetisierung von Wirklichkeit sowie auch der Flucht vor ihr nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch-sozial wirksam geworden. Die eigentlichen Wurzeln dafür lassen sich aber bis in die Antike zurückverfolgen, als man Richtlinien zur Harmonisierung von Bild- und Wortkunst aufstellte. Wir wollen kurz rekapitulieren: Eine der wohl bekanntesten Regeln antiker Ästhetik lautete in der Horaz zugeschriebenen Formulierung: *Ut pictura poesis.* Wie Bilder sollte demnach die Dichtkunst sein. Das erklärte Ziel einer Gleichschaltung der beiden Darstellungsfunktionen Bild und Wort im Bereich der Kunst impliziert gleichzeitig das Wissen vom Vorhandensein einer ontologischen Differenz zwischen ihnen. Grundsätzlich geht es dabei um die Entscheidung der Fragen, ob Wörter/Begriffe oder Bilder besser geeignet seien, a) die Welt im (weitesten) Sinne der *mimesis* wiederzugeben, b) das Innenleben des Menschen, seine Erinnerungen und Gedanken, zum Ausdruck zu bringen und c) aktiven Einfluß auf die Welt auszuüben. Spätestens seit Gotthold Ephraim Lessings aufklärerischer Schrift »Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie« (1766) ist die problematische Beziehung der Sprach- und Bild-Künste zueinander innerhalb der abendländischen Geistesentwicklung wieder virulent geworden, da der Autor in eloquenter Argumentation den Nachweis zu erbringen versuchte, daß Poesie und Malerei gemäß ihren gattungsspezifischen Prinzipien der formalen Gestaltung einerseits und deren jeweiligen Wirkungen andererseits strikt voneinander zu scheiden seien. Die starke, zustimmende Reaktion vor allem der jüngeren Zeitgenossen schien zunächst einmal Lessings Ansichten zu besiegeln, da man sich endlich des *kümmerlichen Anschauns* enthoben und *in die freien Gefilde des Gedankens* (Goethe) entlassen wähnte.

Nicht nur im Bereich der idealistischen Ästhetik galten in der Folge alle sinnlichen Reize und Empfindungen als eine Bewußtseins-Kategorie minderen Ranges. Auch in der Psychologie und Erkenntnistheorie dominierten im neunzehnten Jahrhundert entsprechende Lehren, die das Denken erst dort ansetzten, wo das Werk der Sinne (vermeintlich) endete. *Bild* und *Begriff* entwickelten sich immer mehr zu einem Gegensatzpaar von nachgerade weltanschaulicher Tragweite, ließ sich doch mit dessen Hilfe der religiöse bzw. philosophische Dualismus, der die europäische Kulturtradition bestimmt, trefflich charakterisieren.

Freilich gab und gibt es daneben stets auch Bemühungen um neue/alte Synthesen innerhalb des Welt- und Selbstverständnisses. Es seien hier beispielsweise die poetologischen Konzepte der Frühromantiker stellvertretend für alle ähnlichen Theorien erwähnt. Heute, zweihundert Jahre später, kann man mitunter den Eindruck gewinnen, daß sich sämtliche Diskussionen, die zur Abgrenzung bzw. zur Annäherung von Epochen und künstlerischen Stilrichtungen wie: Barock und Aufklärung, Klassik und Romantik, Poetischem Realismus und Naturalismus, (nach/spät)klassischem Epigonentum und Avantgarde, Mo-

derne und Postmoderne u.ä. geführt wurden/werden, unter dem Gesichtspunkt des Wechselspiels von Bild und Begriff zusammenfassen ließen (wobei natürlich die steten Wechsel und das Ineinander der vertretenen Standpunkte im einzelnen zu untersuchen wären). Darauf wird zurückzukommen sein.

Eindeutiger schien die Situation wieder um die letzte Jahrhundertwende zu werden, als die Bild-Künste zu einem im Ausmaß unerwarteten, jedoch nicht minder triumphalen Sieg über die Sprach-Künste ansetzten. 1895 präsentierten die Gebrüder Lumière in Paris zum ersten Mal ihre Filme in öffentlich zugänglichen Veranstaltungen. In der Folge führten einige ganz unterschiedliche Faktoren zu einer rasch steigenden Beliebtheit und Resonanz des neuen Mediums in praktisch allen Gesellschaftsschichten. Dazu zählen: Eine vorerst ästhetische (später auch politische) Auflehnung gegen die traditionellen und überkommenen Formen gesellschaftlicher Selbstdarstellung; eine vielfach (insbesondere von alt-österreichischen Literaten) geäußerte Sprachskepsis in den Kreisen der bürgerlichen Intelligenz; eine große Faszination für alles Unmittelbare, Vitale und Kraftvolle im Rahmen der Lebensreformbewegung; die immense Beschleunigung zivilisatorischer Prozesse durch den steigenden Einfluß der Technik auf nahezu sämtliche Gebiete des alltäglichen Lebens (vor allem in den Großstädten); das Bedürfnis nach Ablenkung von den sich mehrenden Anzeichen internationaler Krisen im historischen Vorfeld des Ersten Weltkrieges; dann noch die Wandlungen im sozialen Gefüge und in der Arbeitswelt nach dem Krieg (Reduktion der effektiven wöchentlichen Arbeitszeit; Ausdehnung der jährlichen Urlaubszeiten).

Der abwechslungsreiche, emotionsgeladene Bilderbogen, den der Kinematographenapparat zu produzieren vermochte, schien jedenfalls unter den gegebenen Umständen eine willkommene Ausdrucksmöglichkeit für ein neues, dem Augenblick verpflichtetes Lebensgefühl zu sein. Dies hat zumindest für die breite Masse der Kino-Besucher zugetroffen, wenngleich sich auch herausstellte, daß das Bildungsbürgertum noch geraume Zeit eine liebe Not damit hatte, den (!) Kino als Manifestation einer eigenständigen Kunst sowie in seiner Unterhaltungsfunktion zu akzeptieren. Davon zeugt die mit erstaunlicher Vehemenz geführte sogenannte *Kino-Debatte*[10], an der sich (abgesehen von den betroffenen Filmleuten) Juristen, Pädagogen, Zeitungskritiker, Volksbildner, Kirchenvertreter und (last not least) Schriftsteller beteiligten. Für letztgenannte bedeutete das Aufkommen der Massenmedien (die Erfindung und Einführung des Rundfunks fällt, wie bekannt, ebenfalls in die Zeit um den Ersten Weltkrieg) in besonderem Maße eine radikale Infragestellung des herkömmlichen Selbstverständnis-

[10] Vgl. Anton Kaes (Hg.), Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Tübingen 1978.

ses. Die Schriftsteller hatten sich ja bis dahin – mit einigem Recht! – als Vertreter jener Kunst fühlen dürfen, die (und dafür bürgte vor allem die Gattung des Romans) bereits bewährt darin war, eine möglichst authentische, umfängliche und aus diesen Gründen auch repräsentative Wiedergabe und Durchdringung der als relevant angesehenen gesellschaftlichen Vorgänge und Zustände zu liefern. Kino und Literatur befanden sich alsbald in einem direkten Konkurrenzverhältnis (vor allem auch im Bereich des Theaters), sowohl was ihre wirtschaftlichen Kapazitäten als auch die Gunst von seiten des Publikums anlangte. Von daher muß bedacht werden, was Anton Kaes in der Einleitung zu seiner Anthologie hervorgehoben hat: "In der Auseinandersetzung mit dem Kino spiegelt sich das poetologische Selbstverständnis der Literatur; die Kino-Debatte ist also zugleich eine Debatte um die Literatur der Zeit."[11]

Die Diskussion führte trotz aller Emphase des Pro und Contra allmählich zu einer genaueren Erfassung der allgemeinen Grundlagen des Filmschaffens (ohne daß die Erörterung theoretischer Filmkonzeptionen deshalb als abgeschlossen zu betrachten wäre). Darüberhinaus wurde der Nachweis geführt, daß Film – genausowenig wie irgendein anderes Medium – die vorgefundene Realität einfach kopiere und daß es auch (bzw. gerade) kameratechnisch keinen *neutralen* Blick auf die Wirklichkeit gibt. Die Protagonisten der sogenannten *Film als Kunst*-Bewegung beriefen sich in ihren Argumenten wider die (als unkünstlerisch abgetane) Vordergründigkeit der Wiedergabe von sinnlichen Wahrnehmungen – mehr oder weniger bewußt – auf Kunsttheoreme idealistisch-klassischer Herkunft und sahen diese im Film umgesetzt: Der Film sei in seinem tiefsten Wesen symbolisch; er gerate zur reinen Form; alles Innere könne an einem Äußeren erkannt werden und umgekehrt; die Schönheit sei im Film zwangsläufig Merkmal des Guten; der Regisseur müsse die *Gesichter* von Dingen und Landschaften, ihre latente Physiognomie, herausfinden; jede Kunst bedeute eine eigene Dimension der menschlichen Seele; der Zuschauer erlebe die Gestaltung seiner eigenen Gefühle und identifiziere sich damit; der Film stelle vermöge seiner optischen Qualitäten ein internationales Verständigungsmittel dar, ohne in erster Linie auf die Wort-Sprache angewiesen zu sein. Es ist bemerkenswert, wie einige der bedeutenden frühen Ästhetiker des Stummfilms (Pudovkin, Eisenstein, Griffith, Balázs, Arnheim u.a.) dessen besondere Gestaltungsmittel in dem Maße als eine eigene Art von *Sprache* zu beschreiben begannen, wie sie den Film von unmittelbaren literarischen Einflüssen freizumachen suchten. Der gebürtige Ungar Béla Balázs, einer der ersten und führenden deutschsprachigen Filmkritiker und -theoretiker, faßte die oben skizzierten Argumente in seinem Buch »Der sichtbare Mensch« (1924) wie folgt zusam-

[11] Anton Kaes, a.a.O., S. 1.

men: "Jede Anschauung der Welt enthält eine Weltanschauung."[12] Die Parallelen zwischen der Wort- und Bildersprache fand Balázs eher auf formaler bzw. struktureller Ebene, während er (wie bis heute üblich) auf der Inhalts- bzw. Handlungsebene häufig einen Qualitätsverlust filmischer Präsentation gegenüber der literarischen bemängelte. Das noch heute gängige Verdikt gegenüber einem Großteil der sogenannten Literaturverfilmungen zugunsten der Lektüre hat also eine bereits relativ lange Tradition und reicht bis in die Anfangsphase der Filmgeschichte zurück (besonders wenn es sich um Adaptierungen von bekannten Werken des belletristischen Kanons handelt).

Doch die Beeinflussung der beiden Medien ist nicht einseitig, sondern stets gegenseitig gewesen, denn auch die Literatur hat einiges vom Film gelernt und nachzuahmen versucht. Längst gehören sozusagen *filmische Schreibweisen* (wie Multiperspektivierung der Erzählerhaltung, Heterogenität in Inhalt und Form, Simultaneismus anstelle narrativer Linearität, Montage, Reihung, In-Frage-Stellung bestehender und Konstruktion neuer, alternativer Kontexte aus variablen Versatzstücken u.ä.) zum gängigen Repertoire zeitgenössischer Schriftstellerei.[13] Überhaupt haben sich unter dem intensiven Einfluß technischer Errungenschaften (zu denen wesentlich, jedoch keineswegs allein, der Film gehört) die Wahrnehmungsweisen von Realität so sehr geändert, daß die komplexen Beziehungen von physischen, psychologischen, kulturellen, soziologischen und ästhetischen Momenten beim Zustandekommen der menschlichen Erkenntnisinhalte hier nur angedeutet werden können.

Der psychologischen Forschung ist es erst im zwanzigsten Jahrhundert darauf angekommen, das menschliche Bewußtsein als ein Zusammenwirken von Sinnesfunktionen und intellektuellen Fähigkeiten darzustellen. Nach Rudolf Arnheim, der in bemerkenswerter Personalunion ein Pionier in den Bereichen der Filmkritik und der Gestaltpsychologe ist, gehören dazu "aktives Erforschen, Wählen, Erfassen des Wesentlichen, Vereinfachen, Abstrahieren, Analyse und Synthese, Ergänzen, Korrigieren, Vergleichen, Aufgaben lösen, Kombinieren, Unterscheiden, in Zusammenhang bringen" ebenso wie "alle seelischen Tätigkeiten [...] also die Sinneswahrnehmung, das Gedächtnis, das Denken und das Lernen."[14] Das daraus resultierende "seelische Bild der Außenwelt" unterscheide sich "in wesentlicher Hinsicht von der Projektion auf der Retina."[15]

---

[12] Béla Balázs, Schriften zum Film, hg. von Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch und Magda Nagy. Band I: Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926. München/Berlin/Budapest 1982; hier S. 132.

[13] Vgl. Joachim Paech, Literatur und Film. Stuttgart 1988 (= Sammlung Metzler, Bd. 235), S. 122ff.

[14] Rudolf Arnheim, Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln ^{5}1977, S. 24.

[15] Rudolf Arnheim, a.a.O., S. 25.

Das bedeutet Arnheims Meinung nach, daß das menschliche Bewußtsein nicht auf einer Summe von biologischen und physiologischen Reaktionen auf bestimmte sinnliche Reize beruht, sondern daß jeder Mensch nach bestimmten Maßgaben und Voraussetzungen am Zustandekommen *seines Bildes* von der Welt beteiligt ist: "Diese höchst aktive Tätigkeit ist Sehen im eigentlichen Sinne."[16]

Wenn ich in meinem Aufsatz also auf den antiken Begriff der *Mimesis* zurückgreife, dann geht es mir nicht so sehr darum, bisherige Realismustheorien als Konkurrenzverhältnis von Bild und Wort weiterhin gegeneinander auszuspielen. Meine Ausführungen sollen vielmehr nahelegen, daß es Sinn macht, das Verhältnis von Film und Literatur in größere geistesgeschichtliche Kontexte zu stellen. In ihrer Eigenschaft als ästhetische Konstrukte sind beide Künste weniger an der Existenz einer bestimmten *Realität* (als ein objektiv Gegebenes) zu messen, als an vorgefaßten inhaltlichen Bestimmungen, was denn Realität zu sein habe. Es geht in erster Linie um autologische, selbstreferrentielle, an Semiosis (das heißt der Hervorbringung von Bedeutungen) und erst in zweiter Linie an Mimesis orientierte Denkmodelle. Wenn die darzustellende Wirklichkeit selbst ästhetischen Charakter aufweist, beginnt die Kunst (in jeder Form) sich selber zu reproduzieren und zu reflektieren. Das alles hört sich zwar wie *l'art pour l'art* an, meint aber im Gegensatz dazu Kunst als denkkategoriales Konstituens der Wirklichkeit. Sowohl Bilder als auch die Sprache haben quasi *dispositiven Charakter* (à la Paech) und geben die Welt gemäß der jeweiligen Logik ihrer Signifikantenoperationen wieder.[17] Der fruchtbare Widerspruch, der im Titel meines Referats postuliert wird, befindet sich demnach nicht zwischen Bild und Wort, sondern im Mimesis-Begriff selbst.

Für das Thema des vorliegenden Sammelbandes (*Verhältnis von Film und Literatur*) bedeutet das unter anderem folgendes: Bei der Durchführung von Film- und Literaturinterpretationen hat man den Umstand zu berücksichtigen, daß das auf einem Bild Sichtbare eigentlich eine Stellvertreterfunktion für das Ausgesparte und Unsichtbare ausübt, und daß alles in einem Text Ausgesprochene auf das Unausgesprochene bzw. Unaussprechbare verweist.

> Innerhalb der literarischen Sprache sind somit zwei Diskurse zu unterscheiden: ein mimetischer und ein semiotischer; einer, der auf eine möglichst genaue anschauliche Vergegenwärtigung eines entworfenen Sachverhalts abzielt, und ein zweiter, der

[16] Rudolf Arnheim, a.a.O., S. 25.

[17] Vgl. Eckhard Lobsien, Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten, in: Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt/Main 1990 (= edition suhrkamp 1475, Neue Folge Bd. 475), S. 89-114; hier S. 94.

sich zu diesem ersten verhält, ihn interpretiert, ihn durch eine Entfaltung und Variierung der ihm impliziten Möglichkeiten in seiner Sprachlichkeit ausweist.[18]

Analoges gilt für das Medium Film, allerdings sozusagen in der Umkehrung der Referenzbereiche von Signifikant und Signifikat, weil (wie erwähnt) das filmkünstlerische Bild als sekundäres modellbildendes System von einer weitaus augenfälligeren Vermittlung der repräsentierten Dinge und Sachverhalte ausgeht als die Literatur und daher die Imaginationskraft des Rezipienten erst aus einer vorsätzlich in Szene gesetzten, phänomenologischen Konditionierung der Wahrnehmung heraus aktivieren muß.

Die Aussagekraft künstlerischer Werke hängt demnach nicht zuletzt davon ab, inwiefern in ihnen die Einsicht in die Selbstbezogenheit ihrer zeichenhaften Verfaßtheit und damit in das Illusionäre der in ihnen als Tatsachen hingestellten Fiktionen berücksichtigt worden ist.[19] Erst aus der formal-inhaltlichen Modifizierung und Kontrastierung des interaktiven Zusammenwirkens von Mensch und Welt, zwischen Innen und Außen, lassen sich unsere von der Eigendynamik der Gewohnheit bedrohten[20] (und damit dem Un- bzw. Unterbewußten anheimfallenden) Erlebnisse und Bewußtseinsinhalte derart verfremden und ins Bewußtsein heben, daß mit Hilfe der Kunst eine je aktuelle Balance zwischen Geist/Verstand und den Sinnen (erst) möglich werden könnte.

Zur Illustration der hier vorgebrachten Überlegungen möchte ich nun auf zwei Werke eingehen, ein literarisches und ein filmisches, die auf den ersten Blick nichts mit einander zu tun haben: Gert Jonkes Erzählung »die gegenwart der erinnerung« aus seinem Erzählband »Schule der Geläufigkeit«[21] sowie Michelangelo Antonionis berühmten Film »Blow up« aus dem Jahre 1966 (nach Motiven einer Kurzgeschichte von Julio Cortazar[22]). Bei näherer Analyse

---

[18] Eckhard Lobsien, a.a.O., S. 94.

[19] Diese Problematik stellt sich grundsätzlich in sämtlichen Künsten. Man nehme als weiteres Beispiel etwa die Architektur, die seit gut hundert Jahren mit dem Vorwurf konfrontiert wird, nur mehr historische Vorgaben in trivialer Weise nachzuäffen und nichts anderes mehr als ein Potemkinsches Dorf überkommener Stilrichtungen zustande zu bringen.

[20] Vgl. den Begriff der Anästhetik bei Welsch, a.a.O., S. 10ff.

[21] Gert Jonke, Schule der Geläufigkeit. Eine Erzählung. Salzburg/Wien ²1985 (= Revidierte Fassung der Ausgabe von 1977); die zitierten Stellen werden direkt im Text durch Angabe der Seitenzahl in Klammern ausgewiesen.

[22] Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Ausführungen von: Erwin Koppen, Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart 1987, S. 134ff.

zeigt sich aber, daß die zugrundeliegenden ästhetischen Konzepte insoferne miteinander vergleichbar sind, als sie beide eine dialektische Darstellung einerseits der sozio-kulturellen Determinierung der Realität(en) von Fiktionen und andererseits der Fiktionalität der dem menschlichen Bewußtsein zugänglichen 'Realität(en)' bieten.

Meine Untersuchung der Werke schließt indirekt ein Plädoyer zugunsten eines rezeptiven Umgangs mit Film und Literatur ein, der nicht unter der Annahme eines (wie immer gearteten) 'Originals' und einer davon abgeleiteten (mehr oder weniger geglückten) 'Kopie' erfolgt. Weder geht ein literarisches Werk jemals in der Adaptierung durch einen Film (oder ein Gemälde oder ein Musikstück) auf, noch umgekehrt. Denkbare Äquivalenzen bestehen bestenfalls auf der Ebene der Bedeutungen und Wirkungen, die ein Kunstwerk für Künstler und Rezipienten hervorzurufen vermag, und nicht in der kurzschlüssigen Gleichsetzung bestimmter ihrer Gestaltungsmittel.

In Gert Jonkes Erzählung schickt sich ein Fotograf namens Anton Diabelli an, gemeinsam mit seiner Schwester Johanna ein hochsommerliches Gartenfest zu veranstalten. Der Ich-Erzähler, ein Komponist, gehört neben einer Reihe von Freunden und Honoratioren der Stadt zu den Gästen. Im Zuge der Festvorbereitungen wird der Garten mit eigens zu diesem Zweck angefertigten Ölgemälden des Malers Florian Waldstein geschmückt, wobei auf den einzelnen Bildern des Zyklus "genau jene Ausschnitte des Gartens dargestellt [waren], die von der Fläche des jeweiligen Bildes verdeckt, und zwar so naturgetreu, daß sie aus allen Blickwinkeln ständig mit der jeweiligen Natur verwechselt wurden [...]" (S. 9) Dieser Trick, der die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen läßt (und der als Motiv ein Zitat von Gemälden René Magrittes darstellt), ist Teil eines noch größeren Planes: die beiden Geschwister erklären nämlich, daß das diesjährige Fest „eine genaue Spiegelung, nein, viel mehr als eine Spiegelung: eine WIEDERHOLUNG DES FESTES, das wir im vorigen Jahr um die gleiche Jahreszeit am selben Tag zur gleichen Uhrzeit gefeiert haben" (S. 11), sein werde.

Durch die Exposition der Erzählung wird also die Grundkomponente des traditionellen Mimesis-Modells in zweifacher Weise persifliert, indem der Wunsch nach absoluter Reproduktion der sichtbaren Wirklichkeit als Schrulle eines verkappten Künstlers entlarvt wird, und die (wie im Kino sich abspulen sollende) Wiederholbarkeit von Ereignissen sich (wie wir noch sehen werden) als unmöglich erweist. Mimesis wird als höchster Grad der Illusionsbildung thematisiert, was zunächst nicht nur die in transempirischer Perfektion ausgeführten Nachbildungen Waldsteins betrifft, sondern das Leben und seine Erscheinungen als solche und die darein verwickelten Personen mitsamt ihren Handlungen und Zuständen. Johanna faßt das Vorhaben in folgende Worte:

> Der Versuch, eine Kongruenz zeitlich hintereinander gereihter Gefühle, Empfindungen, Gedanken, Beziehungen, Schlußfolgerungen und Erkenntnisse herzustellen, erklärte Diabelli, womöglich nicht nur Kongruenz, sondern Identität, verstehst Du nicht, muß man ausprobieren, ob man zeitlich hintereinander im Abstand von einem Jahr noch immer ganz genau das gleiche fühlen, empfinden, denken, erleben und erkennen kann. (S. 12)

So verrückt und undurchführbar das Ansinnen der Diabellis für den Ich-Erzähler klingt, so eindrucksvoll wird er im Fortgang der Geschichte eines Besseren belehrt. "Du willst", antwortet er Johanna auf ihre obigen Ausführungen, "Erinnerungen in Gegenwart zurückverwandeln, doch die Naturgesetze lassen dies nicht zu.

> Naturgesetze, erwiderte Johanna, Du sprichst von Naturgesetzen? Ist es nicht zu einem Naturgesetz geworden, daß sich nicht nur im vergangenen Jahr so gut wie nichts verändert hat, sondern alles gleich geblieben, und zwar in einem gleichgebliebenen Maße untragbar ungerecht und miserabel? Und ist es nicht zu einem Naturgesetz geworden, daß wir den uns umgebenden Stumpfsinn und die herrschenden unhaltbaren Verhältnisse derart hervorragend zu konservieren verstanden haben, daß unser Versuch der *Wiederholung des Festes* wie ein Kinderspiel anmutet? (S. 12)

Im Zuge der Episode mit einer Statue, deren Kopf herunterbricht, – das ganze spielt zu einem Zeitpunkt, als alle Beteiligten unbewußt schon längst vom Sog der Ereignisse erfaßt worden sind – wird auch der Ich-Erzähler zur leibhaftigen Bestätigung für das Vorhandensein von im allgemeinen nicht wahrnehmbaren Schablonen des Daseins (vgl. S. 14ff.). Es ergeht ihm in gewissem Sinne wie Ulrich, Musils Protagonisten aus dem Roman »Der Mann ohne Eigenschaften«, der sich mit einer für ihn unfaßlichen Fülle von Lebensmustern konfrontiert sieht, die sich verselbständigt zu haben scheinen und unabhängig von den Menschen ihr Eigenleben führen. Ulrich gibt sich mit der ihm von den verschiedenen Wirklichkeitssystemen zugewiesenen Opferrolle allerdings nicht zufrieden und beschließt (ähnlich wie Diabelli bei Jonke), fortan nur mehr hypothetisch zu leben, das heißt den seelenlos gewordenen gesellschaftlichen Umgangsformen nicht länger mit Wirklichkeits- sondern mit Möglichkeitssinn zu begegnen. Die Entwirklichung der Welt verliert für ihn dadurch ihren schicksalshaften Charakter und wird in ein lustvoll betriebenes Spiel mit variablen Versatzstücken aus einer trivial gewordenen Realität verwandelt.

Hier setzt auch Jonkes Textverfahren an, der das kopierte Fest der Diabellis (wie Musils 'Parallelaktion', die auf ihre Art auch eine Wiederholung eines Festes darstellt) zu einem Symbol für die unstillbare Sehnsucht nach einer intensiven, existentiellen Lebensweise werden läßt, indem die Beschreibung dessen, was die Figuren sehen bzw. zu sehen bekommen, immer stärker von dem differiert, was sie mit ihren anderen Sinnen aufnehmen. In Situationen von grotesker Komik werden Verhaltens- und Reaktionsweisen als künstlich hervorge-

rufene und fertig erworbene Einteilungen und Formen des Lebens offenbar: von den Leuten heißt es beispielsweise, sie "[...] wandelten an den von den Bäumen hängenden Gemälden entlang, verweilten in zögernder Betrachtung, als würden sie, den Bildern immer näher, langsam in sie hineintreten oder von ihnen aufgesaugt, verschluckt zu figurativen, beweglichen Darstellungsbestandteilen der Exponate [...]" (S. 18); in Analogie dazu werden Irrenhäuser eines profilierten Krankenhausarchitekten als Kunstwerke ausgegeben, in denen Künstler sich gratis aufhalten bzw. verschwinden dürfen; vom Maler Florian Waldstein wird berichtet, daß er dann am besten sieht und beobachtet, wenn er seine Augen geschlossen hält; außerdem erzählt man sich Geschichten von allerkältesten Sommern und brennheißesten Wintern, in denen die Naturgewalten der Winde ihren Schabernack mit der städtischen Verwaltungsbürokratie treiben u.a.m. Der Höhepunkt dieser Entwicklung ist das Konzert des Pianisten Schleifer, der zwar justament nicht ohne Gürtel spielen kann, aber schließlich seine Fähigkeiten unter Beweis stellt, einerseits dem Flügel mit furiosen Hantierungen "die virtuoseste der mir je untergekommenen Lautlosigkeiten" (S. 69) zu entlocken und andererseits ohne den Einsatz von Instrumenten die reinsten Viola- und Klarinettenklänge aus sich selbst hervorzubringen.

Den zunächst zweifelnden Zuhörern zugewandt, stellt Schleifer die entscheidende Frage, auf die sich der gesamte Handlungsverlauf konzentriert, nämlich ob sie denn immer ein Instrument oder sonst ein Hilfsgestell angewandt oder zumindest in der Nähe wissen müssen, bevor sie etwas wahrhaben wollen (vgl. S. 64f.). Er desavouiert damit ihren normalen lebensweltlichen Wahrnehmungs- und Wirklichkeitsbegriff und wird in der Erzählung Jonkes zum Demonstrationsobjekt dafür, daß es nur im fiktionalen Bereich der Kunst möglich ist, den *dispositiven* Charakter menschlicher kognitiver Prozesse mit seinen eigenen, ästhetischen Mitteln zu verfremden und damit zu durchbrechen, um in der sogenannten Wirklichkeit nicht unseren apparathaften Bewußtseinsmechanismen verhaftet zu bleiben.[23]

---

[23] Vgl. Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften; 4,1435: "[...] Dem liegen die fest erworbenen Gewohnheiten des Bewußtseins zugrunde, die wechseln, aber in irgendeiner Verbindung immer da sind und die Schablone bilden, durch die alle Wahrnehmungen hindurchgehn, ehe sie zu Bewußtsein kommen, so daß in gewissem Sinne immer das Genze, das man zu erleben glaubt, die Ursache von dem ist, was man erlebt. Und selten macht man sich eine Vorstellung davon, wie weit das reicht [...] bis zu den Sachen selbst [...] mit ihren genau und unpersönlich zugewiesenen Eigenschaften, deren Wahrnehmung scheinbar ganz unabhängig von geistigen Vorurteilen ist, und es in Wahrheit nur zum großen Teil ist. In Wahrheit ist das Verhältnis der Außen- zur Innenwelt nicht das eines Stempels, der in einen empfangenden Stoff sein Bild prägt, sondern das eines Prägstocks, der sich dabei deformiert, so daß sich seine Zeichnung, ohne daß ihr Zusammenhang zerrisse, zu merkwürdig verschiedenen Bildern verändern kann."

Bis in das kleinste Detail einzelner sprachlicher Wendungen hinein versteht es Jonke, *Paradoxien* als den adäquaten Ausdruck der im Rahmen seiner Geschichte entwickelten Logik, die eher motivisch-literarischen als kausalen Zusammenhängen folgt, zu erweisen. Was zur Sprache kommt, dient dazu, sich entweder etwas ein- oder auszureden. Wieder ist es Johanna, die Frauen- und Schwesterfigur der Erzählung, die dem Komponisten-Ich sein eigenes wahnhaftes Verhältnis zur Wirklichkeit zu Bewußtsein bringt. In einem Gespräch geht es um seine frühere Geliebte, die sich eines Tages plötzlich aufgelöst hatte oder unsichtbar geworden war.

> Du hast sie zwar nicht gefunden, sagte Johanna, aber ich glaube, Du hast sie *er*funden. Wahrscheinlich hat es Deine Freundin gar nie gegeben oder zumindest nicht so, wie Du sie Dir immer vorgestellt hattest oder haben wolltest. Und als Dir bewußt geworden war, daß sie so, wie Du es immer gern gehabt hättest, nie existiert hatte, und weil alles ganz anders gewesen ist, als Du es begreifen wolltest, hast Du Dir wahrscheinlich so lange eingeredet, daß sie verschwunden ist, bis Du sie eines Tages zu suchen begonnen hast, und diese Suche ist Dir nicht nur Gewohnheit, sondern auch Ausrede für eine Menge gewissenhafter Nachlässigkeit. Seit damals bist Du auf der Suche nach dem, was es gar nicht gegeben hatte und sicher auch nie geben wird, so bist Du seit damals in dieser Stadt hier hängengeblieben.
>
> Aber ich habe doch wirklich alles ganz genauso erlebt, was und wie ich Dir erzählte, erwiderte ich.
>
> Ja, das glaub ich Dir gern, sagte Johanna, denn auch die Wirklichkeit ist oft eine gute Erfindung. (S. 48)

Der Dichter Kalkbrenner hat – wohl aufgrund seiner Profession – das funktionale Zusammenwirken von Erleben, Erinnerung, Erzählen, Wirklichkeitskonstitution, Wahrnehmung und Erkenntnis ebenfalls längst verstanden und bringt seine Einsicht auf den Punkt:

> [...] unsere Köpfe, sagte er, sind von uns selbständige unbeeinflußbare Wesen, die mit uns umspringen, herumspringen, [...], und mit uns nur soviel gemein haben, als sich in ihnen uns vollkommen fremde unbekannte Persönlichkeiten *über* uns (und leider nicht *mit* uns) unterhalten und die frechsten Witze reißen, und zwar auf unsere Kosten [...] (S. 54)

In satirischer Formulierung wird hier zum Ausdruck gebracht, was auf wissenschaftstheoretischer Ebene zu den Schlüsseltheoremen der Schule des sogenannten 'Radikalen Konstruktivismus' gehört, daß nämlich "alle Phänomene in der (kognitiven) Wirklichkeit als *Produkte*, also als Resultate meist sehr voraussetzungsreicher Prozesse zu untersuchen, und sie nicht als Gegebenhei-

ten einfach vorauszusetzen [sind]."[24] – "Wenn wir über Wirklichkeit reden, reden wir über die von uns hergestellte Wirklichkeit."[25] Am geläufigsten begegnet man – wie Jonkes Buchtitel in ironischer Paraphrase auf das jedem Klavierschüler bekannte Etüdenwerk zum Ausdruck bringt – diesem Sachverhalt in der Kunst im allgemeinen und in der Musik als der abstraktesten Form der Kunst im besonderen, die ihre eigene Seinsweise hat und begründet,[26] und in der Liebe, die bekanntlich blind macht oder einen alles durch eine 'rosarote Brille' sehen läßt. Das eine wird durch die sonderbare Sphärenmusik veranschaulicht, die plötzlich den Garten erfüllt (vgl. die kursiv gesetzte Passage S. 69ff.), das andere durch das Schäferstündchen des Ich-Erzählers mit Johanna (vgl. S. 85f.).

Erst das spurlose Verschwinden Waldsteins, das wahrscheinlich auf sein Ertrinken im See zurückzuführen ist, ist das erste, "was *nicht* so gewesen ist wie im vorigen Jahr." (S. 97) Der Tod entzieht sich den üblichen, *normalen* Erfahrungskategorien und den narrativen Vermittlungsmodi, da er die wahre und einzige Ausnahmesituation jeder individuellen Existenz darstellt, und die Qualität seiner Realität nicht zu fassen und wiederzugeben ist. Das literarische Muster, das in der bürgerlichen Gesellschaft die Thematik und Problematik des Tods abzuhandeln hat, ist das Genre des Kriminalromans, das jedoch – kaum daß es ins Spiel gebracht wird – stets ins Triviale zu kippen droht und damit erst recht die Eigengesetzlichkeit der Darstellung betont. Jonke jedenfalls läßt das Kriminalistisch-Verbrecherische als konzeptionelles Fundament seiner Geschichte offenbar werden, indem er den das Verschwinden Waldsteins untersuchenden Kommissar folgendes Ergebnis seiner Recherchen bekannt geben läßt:

> Ihr Bekannter ist schon die längste Zeit verdächtig gewesen, man hatte bereits erwogen, ihn festzusetzen, nur die letzten schlüssigen Beweise fehlten, die sind jetzt

---

[24] Siegfried J. Schmidt, Der Kopf, Die Welt, Die Kunst. Konstruktivismus in Theorie und Praxis. Wien/Köln/Weimar 1992, S. 21f.

[25] Siegfried Schmidt, a.a.O., S. 23.

[26] Man beachte unter diesem Gesichtspunkt die Meisterschaft Gert Jonkes in den Techniken der 'indirekten' Sprachverwendung wie: indirekte und erlebte Rede, innerer Monolog, Erzählen im Konjunktiv, Aufsplitterung der Erzählfunktionen, Textstrukturierung nach musikalischem Vorbild mit einem auffälligen Hang zu Wiederholung und Variation bestimmter Motive u.ä.
Vgl. auch das Vorgehen Kalkbrenners beim Dichten, S. 77: "Jetzt erst ging die Geschichte richtig los, die aus einer weitausholenden, ausführlichen, meisterhaften Beschreibung [...] bestand, es waren einfach die uns umgebenden Zustände, die von Kalkbrenner wortwörtlich beschrieben wurden, und das war natürlich zu viel, aufhören, riefen die Leute, das kennen wir schon, [...] doch Kalkbrenner hörte nicht auf, worauf man ihm das Notizbuch entriß und zerfetzte, [...] doch Kalkbrenner hatte die Geschichte auswendig im Kopf und machte weiter."

erbracht. Sein spurloses Verschwinden, ein solches ist, wie Sie wissen, nicht möglich, und wenn dergleichen vorkommt, ist immer irgendwas nicht in der Ordnung, läßt sich in diesem Falle jedoch eindeutig erklären:

Dieser Maler, wahrscheinlich war sein sogenannter künstlerischer Beruf ohnedies nur eine geschickte Tarnung seiner Gegnerschaft zur Grundordnung, war nichts anderes als ein *Spion*, jawohl, ein Agent, der, nachdem ihm Unvorhergesehenes, Unberechenbares zu Ohren gekommen und der Boden daraufhin zu heiß geworden war, ohne daß es jemand bemerkt hätte, wahrscheinlich von einem heute früh in diesem See gelandeten Wasserflugzeug aufgenommen und abgeholt wurde, und zwar vermutlich splitternackt oder bestenfalls in der Badehose, und seine Kleider ließ er sehr wohl absichtlich zurück, um den falschen Anschein zu erwecken, er sei in diesem See ertrunken. (S. 93)

Der innere Zusammenhang von Erkennen und Vermuten, von Imagination und Voyeurismus, von Gegebenem und Indizien, von Erscheinung und Sinn macht potentiell aus jeder Geschichte eine Kriminalgeschichte. Darüberhinaus endet jede Form eines chronologisch-realistischen Erzählens zwangsläufig einmal beim Tod. Das alles trifft auf Musils »Mann ohne Eigenschaften« ebenso zu wie auf Antonionis »Blow up«[27]. Darin geht es (zur Erinnerung) um den jungen Fotografen Thomas, der in einem Londoner Park zufällig Aufnahmen von einem Liebespaar macht. Als er von der Frau entdeckt wird, fordert sie hektisch die Herausgabe des Films. Sie folgt ihm in seine Wohnung und bietet ihm Geld, später gar sich selbst als Gegenleistung für die Bilder an. Thomas tut so, als ginge er auf ihren Wunsch ein, übergibt ihr aber einen falschen Film und entwickelt den richtigen. Bei der immer genaueren Betrachtung von Vergrößerungen, die er von den Fotos herstellt, wird er stutzig und vermeint, Außergewöhnliches zu entdecken: das undeutlich erkennbare Antlitz eines sich zwischen Bäumen versteckenden Mannes; eine Pistole; einen Körper, der hingestreckt und leblos unter einem Strauch liegt. Thomas geht in den Park zurück und findet an besagter Stelle tatsächlich eine Leiche: es handelt sich um den älteren Mann, den er bei seinem Treffen mit der Frau im Park fotografiert hat. Bei seiner Rückkehr nach Hause findet er sein Atelier durchwühlt, die Fotos sind gestohlen. Als er noch einmal zurück in den Park geht, ist auch die Leiche verschwunden. Versuche, sich mit Bekannten über das beweis- und spurlos Ersehene zu verständigen und auszusprechen, scheitern an deren Gleichgültigkeit bzw. Drogenrausch.

Antonioni präsentiert seine Geschichte vom Zweifel an der authentischen Abbildbarkeit der Welt in Form einer Parabel, deren Anfang und Ende sich be-

[27] Vgl. im folgenden das Drehbuch: Michelangelo Antonioni (und Tonino Guerra; englische Dialoge in Zusammenarbeit mit Edward Bond), Blow up. London 1984 (Revised edition).

deutungsvoll zusammenschließen: die Gruppe von als Clowns maskierten Studenten, die zu Beginn des Films lärmend per Auto durch Londoner Straßen rasen und eine spontane Spendengeld-Sammlung durchführen, ist die gleiche, die zum Schluß im Park an einem pantomimischen Tennismatch teilnimmt. Dabei befinden sich zwei von ihnen, ein Bursche und ein Mädchen, auf dem Court, während die anderen sich entlang der Umzäunung verteilen, um alles genau beobachten zu können. Wieder/Noch immer tragen die jungen Leute bizarre Kleidungsstücke wie Pierrots, und ihre Gesichter sind weiß geschminkt. Erneut ganz zufällig kommt Thomas hinzu und wird Zeuge eines seltsamen Spektakels, das vorerst in absoluter Stille abläuft. Es werden nämlich die beiden Tennisspieler gezeigt, wie sie Bälle aufnehmen und auf ihren Rackets springen lassen, bevor es zum ersten Aufschlag kommt. Doch *in Wirklichkeit* haben sie gar keine Tennisschläger oder -bälle in den Händen. Vielmehr mimen sie die Aktionen und Gesten, die einem Spiel entsprechen würden. Der Matchverlauf, den der Zuschauer im wesentlichen aus Thomas' Perspektive verfolgt, ist dramatisch, jeder Ball heiß umkämpft. Der Rest der Gruppe steht daneben; alle simulieren die größte Aufmerksamkeit und bewegen gemeinsam ihre Köpfe rhythmisch hin und her, als ob sie der Flugbahn des Balls über das Netz nachschauen würden. Manchmal feuern sie die Kontrahenten an, winken und rufen, ohne auch nur einen Laut von sich zu geben. Plötzlich jedoch trifft der Bursche den unsichtbaren Ball mit solcher Wucht, daß er weit über das Netz zu fliegen und irgendwo in der Wiese zu landen scheint. Die Kamera folgt der imaginären Kurve des Balls, bis er außerhalb des Courts auf das Gras aufschlägt, noch ein bißchen weiterrollt und stehen bleibt.

Das Mädchen nähert sich Thomas und fordert ihn mit Blicken auf, hinzugehen und für sie den Ball zu holen. Als er zögert und ein wenig perplex wirkt, ermuntert sie ihn, indem sie mit ihren Armen und Händen in die präsumtive Richtung des Balls deutet. Am hinteren Ende des Platzes stehen die anderen Clowns, die sich weit nach vorne beugen, indem sie sich nur mit einer Hand am Netz festhalten, und registrieren erwartungsvoll, wie Thomas sich langsam zu regen beginnt. Er läuft schließlich zu dem Platz, wo jedermann den nicht existenten Ball herunterfallen gesehen hat, legt die Kamera, die er umgehängt hat, ab und bückt sich nieder. Er nimmt den imaginären Ball, dreht und wendet ihn hin und her, geht dann ein paar Schritte nach vor und wirft ihn in weitem Bogen in den Court zurück. Er schaut ihm durch die Luft nach und fährt dann fort, das Spiel zu beobachten. Auch sein Kopf geht jetzt mit den Ballbewegungen mit. Er lächelt. Zugleich merkt man, daß er sich auf etwas konzentriert, das nicht da ist. Thomas wirkt blaß, beinahe so, wie die maskenhaften Clowns. Und nach und nach, zunächst kaum bemerkbar, weil der Wind durch die Blätter der Bäume fährt, beginnt man (gemeinsam wohl mit Thomas), aus dem Off das Geräusch eines Tennisspiels zu hören. Immer lauter wird es, bis man es eindeutig als das hohle 'Tok-Tok-Tok' eines Tennisballs identifiziert. Thomas senkt seinen Blick; die nächste Einstellung, die – wie so oft in diesem Film –

aufgrund ihrer Weit-Winkel-Perspektive den Eindruck des Raumes zwischen den Menschen, den Dingen und dem Betrachter noch vergrößert, zeigt ihn von oben als kleine, einsame Figur, die verloren in der weiten Ausdehnung der grünen Grasfläche steht. Thomas dreht sich nach rechts, klaubt seine Kamera wieder auf und starrt in die Richtung des Tennisplatzes.

Bis zu den seltsamen Aufnahmen im Park hat Thomas ein Leben geführt, das ihm (und den meisten seiner Freunde) scheinbar jede Freiheit und Unabhängigkeit bietet. Dennoch empfindet er seine Existenz letztlich als ein abgeschlossenes System ritueller Handlungen, die im wesentlichen auf die Ausbeutung und Verwertung niederer Triebe ausgerichtet sind. Das zeigt sich vor allem in seinem zynischen Verhältnis zu den Mädchen, die bei ihm als Models arbeiten und deren individuelle Persönlichkeit ihn nicht im geringsten interessiert. Indem Thomas ihre Identität völlig seinen ökonomischen Interessen unterordnet, wird er selbst zum Handlanger gesellschaftlicher Machtverhältnisse und degradiert die Frauen letztlich zu Opfern einer menschenverachtenden Umgangspraxis. Zugleich verfällt er der Macht der von ihm produzierten Bilder, und wir als Zuschauer mit ihm. Denn der Fortgang des Film erhält seine inneren Impulse aus der Unrast und Getriebenheit des Fotografen, den wir auf seinen Streifzügen durch das London der Beat-Generation begleiten. Dabei erhält man den Eindruck, daß Thomas sich in einer Zeit, die (wie gesagt, in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre) von zunehmender (sozialer, wirtschaftlicher, politischer) Instabilität charakterisiert ist und durchdrungen von der Auflehnung gegen traditionelle Werte, seinerseits auf die Suche nach etwas anderem begibt, etwas Bleibendem, für dessen noch unbekannte Erscheinung er stets bereit sein möchte, um es mit Hilfe seiner Kamera zu konservieren. Doch gerade das fotografische Medium liefert ihm nur Bruchstücke einer Geschichte, deren tatsächliche Zusammenhänge nicht deutlich werden bzw. nicht erklärbar sind, sondern eine Anzahl möglicher Schlußfolgerungen erlauben. Das Verstörende – das Geheimnis, das der Film bewahrt – ist seine Wahrheit und Faszination, wobei die zunehmende Konzentration auf die Fotos und die Unbestimmtheit dessen, was auf ihnen überhaupt zu erkennen ist, auf einen alten Wirkungsmechanismus rekurriert, den Aristoteles bereits beschrieben hat: An einer Stelle seiner »Poetik« spricht er von der "Freude, die jedermann an Nachahmungen hat."

> Als Beweis hierfür kann eine Erfahrungstatsache dienen. Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.[28]

[28] Aristoteles, Poetik, a.a.O., S. 11.

Michelangelo Antonioni, der diese Lust am Schauen bedient, aber auch thematisiert und problematisiert, äußerte sich – quasi im Gegenzug – skeptisch gegenüber der Stilrichtung des damals populären italienischen Neo-Realismus bzw. des *cinéma vérité* mitsamt dessen vordergründigen Anspruch, 'objektives', deutungsfreies, in diesem Sinne mimetisch-dokumentarisches Kino zu machen und setzte dem seine eigene, zwar abstraktere, in seinen Verzerrungen jedoch (wahrscheinlich) wirklichkeitsadäquatere Vision einer selbst wiedererschaffenen Realität entgegen.

»Blow up« bedeutet somit die Geschichte eines analogen Bewußtwerdungsprozesses, wie er auch in der literarischen Darstellung durch Gert Jonke zu einer Verweigerung, Auflösung und Übersteigerung von spezifischen, ideologischen Vorstellungsmustern geführt hat, als welche sich die Konzeption(en) von Wirklichkeit und die daraus ableitbaren ästhetischen Konventionen der Nachahmung (= Mimesis) herausgestellt haben. Wenngleich diese Konventionen im Laufe der Kunstgeschichte bis heute ihren Wert als Konstrastfolie und Basis für komplementäre, in diesem relationalen Sinn *utopische* Entwürfe ausgebildet und bewahrt haben, so empfiehlt sich trotzdem immer wieder zu bedenken, was Robert Musil in einer seiner Erzählungen (»Tonka«) einer dem Namen nach anonym bleibenden Männerfigur in den Sinn kommen läßt. Man beachte, nebenbei bemerkt, die durchaus an Formen filmischer Wahrnehmungen gemahnende Beschreibung folgender Szene:

> Wenn er aufsah, fehlte nichts. Die Tapete des Zimmers war grün und grau. Die Türen waren rötlich braun und voll still spiegelnder Lichter. Die Angeln der Türen waren dunkel und aus Kupfer. Ein weinroter Samtstuhl stand im Zimmer und hatte eine braune Mahagonirahmung. Aber alle dies Dinge hatten etwas Schiefes, Vornübergeneigtes, fast Fallendes in ihrer Aufrechtheit, sie erschienen ihm unendlich und sinnlos. Er drückte seine Augen, sah umher, aber es waren nicht die Augen. Es waren die Dinge. Von ihnen galt, daß der Glaube an sie früher da sein mußte als sie selbst, wenn man die Welt nicht mit den Augen der Welt ansieht und sie schon im Blick hat, so zerfällt sie in sinnlose Einzelheiten, die so traurig getrennt voneinander leben wie die Sterne in der Nacht. Er brauchte nur zum Fenster hinauszusehen, so schob sich plötzlich in die Welt eines unten wartenden Droschkenkutschers die eines vorübergehenden Beamten und es entstand etwas Aufgeschnittenes, ein ekelhaftes Durcheinander, Ineinander und Nebeneinander auf der Straße, ein Wirrwarr von bahnenziehenden Mittelpunkten, um deren jeden ein Kreis von Weltgefallen und Selbstvertrauen lag, und das alles waren Hilfen, um aufrecht durch eine Welt zu gehen, der das Oben und Unten fehlte. Wollen, Wissen und Fühlen sind wie ein Knäuel verschlungen; man merkt es erst, wenn man das Fadenende verliert [...] (6,297f.)

Knut Hickethier

"Süße Fremdartigkeit" und die "Halbschlächtigkeit des Herzens" -

Axel Cortis Film »Eine blaßblaue Frauenschrift« nach der Erzählung von Franz Werfel

1. Vorspann

Ein Film, dessen Drehbuch auf einem literarischen Text sich gründet, eine 'Literaturverfilmung' also, ist zunächst und vor allem ein Film. Diese Feststellung klingt banal, sie scheint fast tautologischen Charakter zu haben, denn natürlich ist der Film ein Film. So wie sich das Drehbuch im realisierten Film aufgelöst hat, wie es vom Film als 'Rohstoff' verzehrt wurde, so hat das Drehbuch den literarischen Ausgangstext aufgesogen, hat ihn 'adaptiert' und daraus etwas ganz anderes werden lassen. Nicht immer spielt die Prominenz des Verfassers des literarischen Ausgangstextes eine Rolle als werbendes Argument für ein literarisch gebildetes Publikum, nicht immer gibt es ein literaturdidaktisches Interesse des Regisseurs, das zur Verfilmung führte, sondern sehr viel öfter dient der Ausgangstext nur als eine ausgeführte Studie, die die storyline bestimmt, dient die Vorlage als Material für Drehbuchautoren, Regisseure, Produzenten des Films. Er ist ein Baustein für den Film, so wie Regisseur und Kameramann auch Ansichten von Straßen und Plätzen, von Höfen und Interieurs als Motive zur Gestaltung des szenischen Ambientes auswählen und im Film als 'Kulissen' verwenden, so wie auch die Schauspieler als reale Personen mit ihrer Physiognomie etwas schon Vorhandenes in den Film hineinbringen. Das vorfilmische Material, gleich welcher Herkunft (und dazu zählt dann auch die Literatur), geht in die Entstehung einer filmischen Wirklichkeit ein, geht in ihr auf, wird 'fiktionalisiert' und läßt ein eigenes – filmisches – System ästhetischer Bedeutungsproduktion entstehen.

In der literaturwissenschaftlichen Analyse und literaturpädagogischen Praxis zielt eine solche Feststellung jedoch auf eine Umkehr des zumeist geübten Vorgehens, Filme an ihrer literarischen Vorlage primär zu messen. Seit den Arbeiten von Eckert,[1] Brosche,[2] Kruschewski[3] bis hin zu Beling[4] und

---

[1] Gerhard Eckert, Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Berlin 1936.

[2] Walter Brosche, Vergleichende Dramaturgie von Schauspiel, Hörspiel und Film (mit Berücksichtigung des Fernsehens). Wien 1954 (Diss.).

Schachtschabel[5] ist das methodische Vorgehen relativ einfältig als Vergleich von Vorlage und Film angelegt: Der Literaturwissenschaftler überprüft am Film, was in diesem von der literarischen Vorlage noch wiedererkennbar, was an Handlungsaufbau, Personal, Konfliktanlage, Erzählstruktur, auktorial intendiertem Sinn und Bedeutung als etwas 'Literarischem' identifizierbar ist, wobei dieses 'Literarische' vor allem im Wiederfinden von wörtlich erhaltenen Textstellen der Vorlage gesehen wird. Die Ergebnisse solcher Vergleiche sind fast immer die gleichen: Konstatiert werden Verkürzungen, Vereinfachungen, Verluste, die Aufgabe der literarischen Komplexität mithin. Der Film erscheint als vereinfachte Version des literarischen Textes, als ein zweitrangiges, minderes Werk gegenüber dem literarischen Original, bestenfalls noch als dessen 'popularisierte Fassung', falls die Überlegungen des Filmtheoretikers André Bazin aus den fünfziger Jahren Eingang in die konzeptionellen Überlegungen gefunden haben.[6]

Literaturverfilmung also – trotz des gigantischen Anteils der Literaturadaptionen an der fiktionalen Produktion in Film und Fernsehen[7] – ist in der Verfilmungsdebatte allzuoft mit einer Wertung als Verlusterfahrung des Literarischen verbunden, die, implizit zumeist nur, erfolgt, die aber umso deutlicher die Hierarchie der Künste zementiert: die Literatur als papiergebundener, in Buchform präsentierter Text gilt als das eigentlich Künstlerische, der Film als moderne, technisch vermittelte Form gilt als letztlich unkünstlerisch, hat auf jeden Fall einen deutlich nachgeordneten Charakter. Daß dahinter kulturkritische, ja kulturpessimistische Vorbehalte stehen, die sich mit kulturellen Verfallstheorien und intellektuellen Ängsten vor den massenhaft goutierten Medien verbinden, soll hier nur angedeutet werden.

Zwar hat es in der Diskussion der Literaturverfilmung auch andere Konzepte gegeben, doch haben sie in der Regel mangels praktischer Analysebeispiele

---

[3] Christiane Kruschewski, Gestaltungsformen in Roman und Film. Münster 1956 (Diss.).

[4] Klaus Beling, Fernsehspiel und epische Vorlage. Probleme der Adaption, dargestellt am Beispiel der Bearbeitung und Realisation von Kafkas »Amerika«. Mainz 1976 (Diss.).

[5] Gaby Schachtschabel, Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman »Effi Briest« und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt/Main 1984.

[6] André Bazin, Für ein unreines Kino – Plädoyer für die Adaption, in: A. B., Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln 1975, S. 45-67.

[7] Vgl. dazu: Knut Hickethier, Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951–1977. Stuttgart 1980, S. 77-214; sowie: Joachim Paech, Literatur und Film (= Sammlung Metzler Bd. 235). Stuttgart 1986.

kaum Eingang in die allgemeine Diskussion gefunden. Filme mit literarischen Vorlagen ließen sich danach untersuchen als

a) *Literaturverwertung*; dieser Ansatz folgt den Überlegungen Bertolt Brechts im »Dreigroschenprozeß«[8], versteht die Adaption als einen 'Abbauprozeß', der jedoch in einem produktionsanalytischen Analyseverfahren nicht immer an den fertigen Produkten, den Filmen, ablesbar ist. Auch ist das Konstrukt 'Abbauproduktion' mit seiner letztlich *ökonomisch geprägten Auffassung der medialen Transformation* der traditionellen Hierarchie von originaler Literatur und Reproduktionsmedium Film noch zu sehr verpflichtet, um andere Analyseergebnisse als die der Vergleichsanalyse zu provozieren.

b) *Rezeptionsergebnis*; hierbei versteht man die Verfilmung als Ergebnis eines Lektürevorgangs des Drehbuchautors bzw. des Regisseurs. Das Grundmodell bildet eine Stufung von Ausgangswerk und produktiv werdender Lektüre (die sich in einem neuen Werk manifestiert), wie sie auch bei einer *Inszenierung eines Theaterstücks* stattfindet und dort ihren Ausgangspunkt hat. Diese Auffassung – auf den Film nach einem literarischen Text übertragen – löst die Dichotomie von primärem Werk und sekundärem Lektüredokument nicht auf, kann damit auch nicht den Aporien der traditionellen Vergleichsanalyse entkommen.[9]

c) *semiotischer Prozeß*; dieser Ansatz geht davon aus, daß alle ästhetischen Mitteilungsebenen im Film in *verschiedenen Codes oder Sprachen* verfaßt sind, die zu entschlüsseln im Zentrum der semiotischen Analyse steht. Dieser an sich plausible Ansatz leidet jedoch daran, daß es für die verschiedenen Codes keine hinreichenden Beschreibungssysteme gibt, wie sie vergleichbar die Grammatik entwickelt hat. Semiotische Analyse erschöpft sich deshalb allzu häufig in der Klassifikation der Zeichen, ohne zu einem gesteigerten Verstehen der Adaption zu gelangen.[10]

d) *mediale Transformation einer Geschichte*; dieser Ansatz knüpft an der semiotischen Analyse an. Als eine letztlich strukturalistische Auffassung sieht sie den Roman, die Erzählung und den Film als Oberflächenrealisierungen einer strukturell darunter liegenden gemeinsamen Geschichte.[11] Analyseprak-

---

[8] Vgl. dazu: Friedrich Knilli/Knut Hickethier/Wolf Dieter Lützen (Hgg.), Literatur in den Massenmedien – Demontage von Dichtung? München 1976.

[9] Hannelore Link, Rezeptionsforschung. Stuttgart u.a. 1976.

[10] Vgl. dazu: Monika Reif, Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur. Tübingen 1984.

[11] Irmela Schneider, Der verwandelte Text. Tübingen 1980.

tisch blieb die in der Tiefenstruktur angesiedelte gemeinsame Geschichte häufig nur Konstruktion und ihre Beziehung zu den Oberflächenrealisierungen, also den realen Texten und Filmen, waren für die Analyse von Literaturverfilmungen nicht signifikant zu machen. Zwar ließ sich die Transformation der Zeichenstrukturen auf dem Wege vom schriftlich formulierten, papiergebundenen Text zum Film kategorial sichtbar machen, jedoch erwies sich das vorwiegend klassifikatorisch vorgehende Verfahren in der Analysepraxis als aufwendig und begrenzt brauchbar.[12]

Die Neigung der Analyse von Literaturverfilmungen zur Vergleichsanalyse ist ungebrochen. Dies hat wissenschaftshistorische Ursachen. Sie begründet sich im Interesse der Literaturwissenschaft an der Auseinandersetzung mit dem alternativen Medium des Films als Erzählinstitution und Konkurrenz der traditionellen Erzählliteratur einerseits und der Geringschätzung der audiovisuellen Medien andererseits. Der Vergleich des einzelnen Films mit einem literarischen Text ermöglicht in der Regel, sich innerhalb dieses Spannungsgefüges bequem einzurichten: mit literaturwissenschaftlichen Kategorien zu arbeiten und sich gleichzeitig mit dem Attraktionsgegenstand Film zu beschäftigen. Der Vergleich erlaubt zugleich, und dies begründet seine Beliebtheit als Thema bei den verschiedensten Qualifikationsarbeiten, ein leichtes Beurteilen und Werten, weil Maß und Maßstab im Literarischen vorgegeben scheinen.

Nun liegt es nahe, Filme nach literarischen Vorlagen primär als Filme zu betrachten, vor allem dann, wenn die literarische Vorlage nicht besonders herausgestellt wird oder der Autor unbekannt oder weitgehend vergessen ist. Die filmischen Qualitäten der Bildererzählung, der visuellen Gestaltung, der Fügung von Bildkomposition und Montagerhythmus, von Musikeinsatz, Geräusch und gesprochenem Wort, vom interaktiven Geschehen der Figuren in den Bildern, ihren ins Visuelle übersetzten Gefühlen, Träumen, Wünschen als Eigenheiten hervorzuheben, sie den poetischen Qualitäten des Romans, des Dramas, die den Ausgangspunkt bildeten, als ebenbürtig gegenüber zu stellen, liegt deshalb nahe.[13]

Doch es soll hier nicht um eine einfache Umkehrung der Gewichtungen gehen,

---

[12] Vgl. Michael Schaudig, Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmans Tragikomödie »Die Ratten« und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk und Fernsehen. München 1992.

[13] Vgl. dazu auch: Knut Hickethier, Der Film nach der Literatur ist Film. Volker Schlöndorffs »Die Blechtrommel« (1979) nach dem Roman von Günter Grass (1959), in: Franz-Joseph Albersmeier/Volker Roloff (Hgg.), Literaturverfilmungen. Frankfurt/Main 1989, S. 183-198.

nicht darum, jetzt den Film als bedeutsamer hinzustellen und den nichtsprachlichen Bedeutungselementen höheres Gewicht als den sprachlichen beizumessen. Es geht darum, beides, das nur sprachliche Werk – das Drama als Text, den Roman, die Erzählung – und den Film, die Fernsehfassung, vielleicht auch die Hörspielversion miteinander in Beziehung zu setzen, sie als mediales Spiel verschiedener literarischer Varianten einer Geschichte zu verstehen, die sich ergänzen, die zusammen etwas von der poetischen Kraft sichtbar machen, die durch die Vielfalt sichtbar wird, die auf ihre je eigene Weise neue sinnliche Momente aufscheinen läßt und die darin unsere Wahrnehmung von Zwischentönen, von sinnlichem Reichtum einer Geschichte bereichert.

2. Axel Cortis Film »Eine blaßblaue Frauenschrift«

Der Filmregisseur Axel Corti (1933-1994) ist mit Filmen über Hitler (»Ein junger Mann aus dem Innviertel«, 1973), über den jungen Sigmund Freud (»Der junge Freud«, 1976) und nicht zuletzt mit der Filmtrilogie »Wohin und Zurück« (1982-1986) ein Filmerzähler österreichischer Mentalitäten und alpenländischer Dispositionen, vor allem den Faschismus und den Antisemitismus betreffend. Er stößt auf Franz Werfels Erzählung »Die blaßblaue Frauenschrift«, 1941 im Verlag Editorial Estrellas in Buenos Aires erschienen. Werfel lebte zu dieser Zeit als Exilant in Nordamerika. Corti ist von dieser "kleinen Novelle", wie er später, anläßlich der ZDF-Ausstrahlung sagt, fasziniert. Hier findet er in der Charakterbeschreibung eines Sektionschefs der österreichischen Schulbehörde des Jahres 1936 jene fast unscheinbaren Deformationen, die zu einem unauffälligen, fast elegant gelebten und deshalb umso schäbiger wirkenden Opportunismus führen und die als eine gesellschaftlich weit verbreitete Haltung die Durchsetzung des Nationalsozialismus, des Rassenhasses und des Völkermordes ermöglichen.

"Er gehört zu den Schwierigen," schrieb 1986 der Fernsehkritiker Thomas Thieringer über Axel Corti:

> Er macht nur das, wovon er überzeugt ist. Er ist ein Perfektionist. Wenn er sich für eine Sache entschlossen hat, dann kämpft er um optimale Arbeitsbedingungen. Dabei schont er niemand, vor allem nicht die, für die er arbeitet, die Redakteure der Fernsehanstalten, die Produzenten. Mit solchen Schwierigkeiten arbeitet man nicht gern in diesem Metier, in dem jeder auf seine Kosten kommen will und jeder weiß, daß (fast) alles im Programm unterzubringen ist, eben auch das Billigere, das Schlechtere. Aber die Unbequemen sind meist auch die Besten, daß weiß man in den Sendern.[14]

[14] Thomas Thieringer, "Ich will Geschichten erzählen". Porträt des Regisseurs Axel Corti, in: Frankfurter Rundschau, 2.3.1986.

Corti gehört zu den wichtigsten Fernsehfilmregisseuren nicht nur Österreichs, sondern auch der Bundesrepublik Deutschland, seine Filme gehören zu den herausragenden Beispielen dieser Gattung. 1994 wurde ihm bei den Baden-Badener Tagen des Fernsehspiels eine Retrospektive gewidmet.

Mit Franz Werfels Erzählung ging Corti zu verschiedenen Fernsehspielredaktionen, bevor schließlich die Wiener Filmproduktionsfirma »Thalia-Film« im Auftrag des italienischen Fernsehens RAI und des österreichischen Fernsehens ORF einen zweiteiligen Film nach einem Drehbuch produzierte, das Axel Corti und Kurt Rittig verfaßt haben. Eine internationale Koproduktion also, aber keine jener *Europroduktionen*, die im letzten Jahrzehnt wegen häufiger künstlerischer Indifferenzen in solchen Projekten eher einen negativen Ruf bekommen haben, sondern ein eigenständiger Autorenfilm, der ganz unverwechselbar die Handschrift Axel Cortis trägt. »Eine blaßblaue Frauenschrift« kann neben seinem letzten Film »Radetzkymarsch« als wohl wichtigster Film des Regisseurs gelten. »Eine blaßblaue Frauenschrift« wurde im ORF am 26. und 28. 10. 1984 zum ersten Mal ausgestrahlt, im ZDF am 13. und 14.7.1986 und danach mehrfach wiederholt.[15] Der Film erhielt 1985 den *Prix Italia*, den *Prix de la critique internationale des magazines de télévision* und die *Goldene Nymphe* beim Festival in Monte Carlo.[16]

Corti geht es darum, so sagte er bei der ZDF-Ausstrahlung des Films selbst, zu zeigen, "was ein Mann anrichtet, indem er glaubt, sich selbst schützen zu müssen, indem er glaubt, eine Liebe auf mehrere Menschen, auf zwei Frauen, stülpen zu können, ein Mann, der Angst hat vor Schmerz, ein Mann, der mit der Wahrheit lügt." Wie um diese Ansicht deutlicher zu akzentuieren, betont Corti sein Vorhaben zu zeigen, "wie Menschen sündigen, wenn sie innerhalb einer politischen Umwelt leben und diese nicht wahrnehmen".[17]

Der Film geht in dieser Intention nicht auf, geht über sie hinaus. Corti

---

[15] »Eine blaßblaue Frauenschrift«. Produktion: Thalia-Film/Wien für ORF und RAI. Buch: Axel Corti und Kurt Rittig n. d. Erzählung von Franz Werfel. Regie: Axel Corti. Kamera: Edward Klosinksi. Schnitt: Ulrike Pahl. Musik: Hansgeorg Koch. Redaktion ORF: Werner Swossil. Darsteller Friedrich von Thun (Leonidas Tachezy, 48jährig), Gabriel Barylli (Leonidas Tachezy, 25jährig), Krystyna Janda (Amélie Tachzy-Paradini), Frederike Kammer (Vera), Sebastian Baur (Samy), Otto Schenk (Minister Spittelberger), Rudolf Melichar (Dr. Wormser), Thomas Kamper (Jacques Wormser), Kurt Sowinetz (Kabinettschef Skutecky), Georg Marischka (Prof. Schummerer), Leopold Lindtberg (Prof. Bloch), Erzähler (Axel Corti) u.a. 2 Teile Dauer: 119 Min. und 121 Min. Farbe; ORF 1: 26. und 28.10.1984; 9. und 13.4.1986; ZDF: 13. und 14.7.1986; 12. und 14.6.1988; 3Sat 20.und 21.12.1988.

[16] Spiel im ZDF 1988, H. 6, S. 12f.

[17] Anläßlich der Ausstrahlung des Films im Rahmen des Europäischen Sommerfestivals am 12. und 14.6.1988 im ZDF.

nimmt diese sehr kleine Geschichte zum Anlaß, daraus eine physiognomische Studie der herrschenden Klasse des untergehenden Österreichs der Schuschnigg-Ära zu zeichnen, jenes Österreichs, das schon zwei Jahre vor dem Anschluß an Hitler-Deutschland vom nationalsozialistischen Virus infiziert gewesen ist.

3. Die Filmgeschichte

Der Sektionschef des Ministeriums für Kultus und Unterricht, Leonidas Tachezy, an seinem 48. Geburtstag, morgens mit seiner Frau Amélie. Unter den Glückwünschen auf seinem Frühstückstisch findet sich auch ein Brief mit einer "blaßblauen Frauenschrift". Er erkennt sofort die Handschrift von Vera Wormser, der er einst begegnet ist, als er, noch ein linkischer und unsicherer Student, ihres Bruders Nachhilfelehrer im Haus des jüdischen Arztes Dr. Wormser war. Jahre später, Leonidas ist inzwischen mit der "steinreichen" und bildhübschen Amélie Paradini verheiratet und Ministerialrat in der Schulbehörde, hat er Vera auf einer Reise nach Italien in Perugia wiedergetroffen, wo er eine Universitätspartnerschaft vorbereiteten sollte.

Leonidas, der in Vera verliebt war, seit er sie kennengelernt hatte, gewinnt als selbstsicherer und charmanter Mann nun ihre Liebe, doch er betrügt sie, indem er ihr ein Leben zu zweit in Wien verspricht, obwohl er zu dieser Zeit bereits mit der immer wieder eifersüchtigen Amélie verheiratet ist und weiß, daß ein solches Liebesverhältnis mit Vera in Wien wohl nicht möglich ist. Nun also hat sie ihm geschrieben und dem Absender ("Vera Wormser, loco") ist zu entnehmen, daß sie sich in Wien aufhält.

Leonidas, der sein Erschrecken über den Brief von Amélie unbemerkt wähnt, liest den Brief heimlich auf der Toilette, lange hin und her gerissen, ob er den Brief überhaupt öffnen will oder ob er ihn nicht, wie einen Brief, den er vor vielen Jahren von ihr bekommen hatte, ungelesen zerreißen soll. In dem sehr kühl gehaltenen Schreiben bittet Vera ihn, einem Jungen aus Deutschland, der dort "aus den bekannten Gründen" nicht weiter das Gymnasium besuchen darf, den Schulbesuch in Wien zu ermöglichen. Leonidas fällt es wie Schuppen von den Augen, daß es sich bei diesem 11jährigen Jungen um Veras Sohn handeln muß, der auch sein Sohn ist, und für den sie jetzt etwas erbittet.

Leonidas erinnert sich der wunderbaren Wochen, die er mit Vera in Perugia erlebt hat, seiner ersten Lüge, daß er unverheiratet sei, einer Lüge, "die alle weiteren nach sich zog". Der Film vergegenwärtigt uns als Zuschauer in einer Rückblende diese Liebe noch einmal. Leonidas verzichtet auf seinem Weg ins Ministerium auf Auto und Chauffeur, um bei einem Gang zu Fuß und einer Fahrt mit der Straßenbahn Zeit zum Nachdenken zu haben. Im Ministerium umfängt ihn der Alltag: er muß eine Wochenschau abnehmen, die im Unterricht

eingesetzt werden soll. Dabei tritt ihm immer wieder Vera vor Augen. "Es muß etwas geschehen", flüstert Leonidas halblaut, sehr zum Erstaunen seiner Untergebenen, die mit ihm bei der Filmabnahme sitzen. Leonidas verabredet sich mit Vera in einem Hotel.

Bei einer Besprechung mit dem Minister setzt sich Leonidas, für alle Anwesenden überraschend, dafür ein, daß der jüdische Arzt Prof. Bloch, eine internationale Kapazität, den Lehrstuhl für Innere Medizin bekommt und nicht der dafür vorgesehene Dr. Lichtl, der zwar, wie der Minister selbst eingesteht, nur "ein kleines Lichtel", dafür aber "arisch" ist. Aufgrund des Widerspruchs von Leonidas wird die Entscheidung vertagt.

Mittags kehrt Leonidas nach Hause zurück, stöbert, vom plötzlichen Drang besessen, Amélie einen Seitensprung nachweisen zu wollen, in deren Briefen und wird dabei von ihr überrascht. In der Auseinandersetzung zwischen beiden fragt sie ihn direkt nach dem Brief mit der "blaßblauen Frauenschrift", den sie sehr genau am Morgen bemerkt und der sie seither mit Eifersucht erfüllt hat. Leonidas gibt ihr den Brief, den er bei sich trägt, zu lesen. Amélie findet ihn belanglos und bricht in Tränen aus über ihre anscheinend grundlose Eifersucht. Leonidas, der die Gelegenheit gehabt hätte, ihr nun endlich die Wahrheit zu sagen, läßt die Gelegenheit ungenutzt verstreichen.

Wieder im Ministerium, verschwindet Leonidas zur Verabredung mit Vera, die ihn im Hotel lange warten läßt. Als sie kommt, gerät er in Emphase über ihren gemeinsamen Sohn, doch sie weist ihn kühl zurück: Es ist der Sohn einer Freundin, die gestorben sei, sie selbst sei auf dem Weg in die Emigration nach Südamerika. Ein Mißverständnis also, Leonidas ist grenzenlos erleichtert.

Abends mit Amélie in der Oper trifft er den Minister, der überraschend dem ebenfalls anwesenden Bloch Komplimente macht. Leonidas will aber nun nicht mehr länger Bloch für den Lehrstuhl favorisieren. Für einen Moment lang hatte Leonidas seine Karriere zugunsten einer menschlichen Haltung beiseite gedrängt, nun stellt er sie wieder in den Mittelpunkt. Die Chance, die er bekommen hatte, blieb ungenutzt, eine zweite bekommt er nicht.

4. Verschiebungen, Akzentuierungen

Corti erzählt Werfels Novelle scheinbar wörtlich nach. Ganze Passagen des Novellentextes finden sich vor allem in den Erzählungen des Off-Erzählers, von Corti selbst gesprochen, wieder. Doch das täuscht darüber hinweg, daß sich der Autor Corti im Grunde nur des Themas und der Geschichte bedient, den Text aber völlig neu komponiert.

Zunächst werden einige Rahmenbedingungen verändert: Leonidas feiert bei Werfel seinen 50. Geburtstag, Corti verlegt ihn vor. Die Liebesgeschichte mit Vera findet nicht in Heidelberg, sondern in Perugia statt, liegt auch nicht "eine

Ewigkeit von achtzehn Jahren",[18] sondern nur 12 Jahre zurück.

Vordergründig sind diese Änderungen durch den Status des Films erklärbar: Es handelt sich um eine österreichisch-italienische Koproduktion, neben Österreich muß also auch Italien als Handlungsort vorkommen. Doch die Verschiebung dient auch der Akzentuierung: Wenn die Handlung 1936 spielt, findet bei Corti die Liebesgeschichte zwischen Vera und Leonidas 1924 bereits im faschistischen Italien statt, so daß die politischen Umstände, unter denen sich beide wiederbegegnen, schärfer konturiert werden können als wenn sie sich 1918, dem Jahr der deutschen Revolution, in Heidelberg getroffen hätten. Perugia ist zudem eine Hochburg der faschistischen Bewegung in Italien gewesen: die Bedrohung des Gemeinwesens, der Antisemitismus, der faschistische Machtanspruch sind bereits 1924 deutlich erkennbar und werden auch von Corti in den Ankunftsszenen Leonidas in der Universität von Perugia sowie in zahlreichen Details während des Aufenthalts bei Vera in Italien angespielt. Daß Leonidas bereits zu diesem Zeitpunkt, vor dem Beginn der Liebesgeschichte, die Augen vor der faschistischen Gefahr verschließt, zeigt, daß sein Opportunismus nicht die Folge der Liebesgeschichte ist, sondern zu seinem Wesenszug gehört. Hier schon wird sein Charakter – z. B. in Leonidas' Lob auf den faschistischen Staat in der Universitätsrede – offengelegt.

Die Verschiebung der Liebesgeschichte aus dem nördlichen Heidelberg ins südliche Perugia erlaubt auch eine stärkere atmosphärische Ausgestaltung durch arkadische Landschaften Norditaliens, lange Zypressenalleen, weite Landschaften, italienische Trattorien, die Corti ins Bild setzt, sowie durch ein warmes, fast romantisches Licht, in das alles getaucht wird, und durch einen extensiven Einsatz von Musik.

Corti löst von der Handlungsführung her einige Härten in Werfels Erzählung auf, vereinfacht sie, radikalisiert sie in ihrer thematischen Linienführung. Werfel hatte den sich erinnernden Leonidas seine Selbstanklagen und Berichte über seine Jugend und Lebensgeschichte in der Form einer Rechtfertigung vor einem "Hohen Gericht" (3. Kapitel) vortragen lassen, das er dabei selbst mehrfach anspricht. Diese Rahmenkonstruktion erschien Corti entbehrlich. Ihm ging es nicht um eine Rechtfertigung vor einer höheren, abstrakten Instanz, sondern um die Auseinandersetzung Leonidas' mit den Menschen in seiner direkten Umgebung, die Anspruch auf ein offenens, ehrliches Verhalten haben. Leonidas verfehlt mit seinem Verhalten kein allgemeines "Gesetz", sondern – und dies ist im Grunde nicht justiziabel – er "versündigt sich", um Cortis Formulierung aufzunehmen, an den Menschen und an sich selbst. Deshalb sitzt ihm bei seinem Nachdenken, bei seinem Sicherinnern im Ministerium plötzlich

[18] Franz Werfel, Gesammelte Werke. Erzählungen aus zwei Welten. Dritter Band. Frankfurt/Main 1954, S. 305-391, hier S. 321.

Amélie gegenüber, fragend zu ihm blickend, eine Erklärung fordernd, ihm zuhörend, obwohl sie im Grunde gar nicht dort sein kann. Auch Veras Bild erscheint ihm immer wieder, noch fordernder im Blick als Amélie: bei der Filmabnahme, in der Oper, in seinem Amtszimmer neben Amélie, beide treten – obwohl doch Konkurrentinnen um diesen Mann – nahe zusammen, ihre moralischen Positionen erscheinen visuell als eine gemeinsame, nicht als gegensätzliche. Leonidas tritt auch sich selbst gegenüber: Er, der 48jährige, sieht sich im Spiegel selbst als jungen 25jährigen Konzeptbeamten, mit sich selbst zu Rate gehend, sich selbst jeweils das falsche Verhalten vorwerfend.

Corti vereinfacht die Geschichte an vielen Stellen, um die Zeit für eine szenische Ausgestaltung anderer Motive zu gewinnen. Die Geschichte gewinnt dadurch an Stringenz. Wo Werfel beispielsweise zur Verstärkung des Schuldvorwurfs ein retardierendes Erzählelement einbaut, nimmt Corti es wieder weg: Vera hat Leonidas gerade eröffnet, daß er nicht der Vater des Jungen ist, für den sie um eine Zulassung zum Gymnasium nachsucht, so daß Leonidas überrascht, aber vor allem erleichtert aufatmet, um dann bei Werfel zu erfahren, daß sie doch ein Kind von ihm hatte, ebenfalls einen Jungen, der aber im Alter von zweieinhalb Jahren an einer Epidemie starb. Von ihm hatte sie in dem früheren Brief, den Leonidas ungelesen zerrissen hatte, geschrieben. Corti verzichtet auf diese Details, damit das Scheinhafte der ganzen Aufregung, die innere Dynamik der Entscheidungsfindung der Figur des Sektionschefs sichtbarer wird. Die Vereinfachung läßt auch die Umdatierung plausibler werden. Aus dem "begabten jungen Mann" im Alter von 17 Jahren in der Erzählung wird bei Corti der "begabte Bub" von 11 Jahren.

Drei Intentionen lassen sich in Cortis Umgestaltung durchgängig erkennen: Corti will die in konkreten Handlungen gerade so wenig faßliche Schuld, den subtilen Opportunismus des hohen Beamten Tachezy deutlich machen. Er führt damit eine Mentalität, eine Haltung von Menschen vor, die immer wieder betonen, sie hätten sich doch nichts vorzuwerfen, weil sie nicht direkt in die nationalsozialistischen Verbrechen verwickelt waren. Corti läßt damit eine Mentalität, die zugleich die einer ganzen Epoche ist, nacherlebbar werden. Ihm gelingt es, das vorhandene Bild eines vordergründig schönen, nostalgisch verklärten Österreichs der Ersten Republik zu destruieren und die in ihm steckenden immanenten Widersprüche erkennbar zu machen, die in ihm enthaltene Verlogenheit, die den Untergang beschleunigte. Um dieses Psychogramm einer Zeit anschaulich zu machen, müssen die in der Erzählung nur angedeuteten Figuren und das Geschehen mehr Eigencharakter gewinnen, werden zusätzliche Szenen geschaffen, Begegnungen situiert, wird für uns als Zuschauer das in der Erzählung nur angerissene Verhalten der Figuren ausgeführt und anschaulich gemacht.

5. Die Geschichte Samy Passauers

Beiläufig erzählt Werfel die Geschichte des "israelitischen Jünglings", wie er ihn nennt. Er führt ihn ein, um zu erklären, wie Leonidas, der Sohn des armen Gymnasiallehrers, zu einem Frack kommt, der ihm dann die Teilnahme an einem Fest ermöglicht, auf dem sich Amélie aus dem reichen Hause der Paradinis in ihn verliebt.

"Dieser Frack nämlich", so Werfel,

> ist ein Erbstück. Ein Studienkollege und Budennachbar hat ihn Leonidas testamentarisch hinterlassen, nachdem er sich eines Abends im Nebenzimmer eine Kugel unangekündigt durch den Kopf gejagt hatte. Es geht fast wie im Märchen zu, denn dieses Staatsgewand wird entscheidend für den Lebensweg des Studenten. Der Eigentümer des Fracks war ein 'intelligenter Israelit'. (So bezeichnet ihn auch in seinen Gedanken der feinbesaitete Leonidas, der den allzu offenen Ausdruck peinlicher Gegebenheiten verabscheut.) Diesen Leuten ging es übrigens in damaliger Zeit so erstaunlich gut, daß sie sich dergleichen luxuriöse Selbstmordmotive wie philosophischen Weltschmerz ohne weiteres leisten konnten. Ein Frack! Wer ihn besitzt...[19]

Nach wenigen Sätzen ist Werfel wieder beim Frack. Er will mit der Geschichte des 'intelligenten Israeliten' nur eine schnelle Begründung für den von Leonidas selbst erinnerten Weg liefern, wie es zur Begegnung mit Amélie gekommen ist, und daß er diese traumhafte Karriere bis in die Spitze des österreichischen Staats machen konnte. Werfels Erzählstrategie kann sich keine Ausschmückung erlauben, die "luxuriösen Selbstmordmotive" werden später, im Lauf der Erzählung, beiläufig etwas konkretisiert.

Der Film kann die subjektive Innensicht Leonidas, die die Erzählung fast durchgängig beherrscht und die eine solche Beiläufigkeit plausibel macht, nicht durchhalten.[20] Corti will dies auch gar nicht, weil ihm daran gelegen ist, einen Charakterzug Leonidas' auszuformen, der später noch deutlicher hervortritt: seinen latenten Antisemitismus, der ihm als solcher gar nicht bewußt wird, sondern als eine selbstverständliche Haltung erscheint, sowie seine "Angst vor Schmerz", die ihn dazu bringt, Schmerz zu vermeiden, wo es nur irgend geht.

Corti gibt dem 'intelligenten Israeliten', also einem Österreicher jüdischen Glaubens, einen Namen: Samy Passauer. Er gibt ihm eine eigene Gestalt, in-

---

[19] Franz Werfel, Frauenschrift, a.a.O., S. 308f.

[20] Vgl. zu den grundsätzlichen erzählerischen Möglichkeiten des Films: Knut Hikkethier, Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar 1993 (= Sammlung Metzler Bd. 277), S. 109ff.

szeniert in einer eigenen Sequenz, bringt ihn dem Zuschauer nahe, um durch seinen Selbstmord Anteilnahme zu wecken. In den Details der Bezeichnungen steckt bereits das Vertrackte der Geschichte: Es geht nicht nur um Bezeichnungen, sondern, damit verbunden, auch um Schicksale, um Leben und Tod. Das Thema des Films erfährt hier für den Zuschauer eine erste Zuspitzung.

Wir sehen Samy im Frack auf einem langen weißen Flur des Arsenals dirigieren, ein Grammophon spielt überlaut Musik von Richard Wagner. In diesen Räumen einer alten Kaserne lebt auch Leonidas mit seiner Mutter und den Geschwistern, Samy ist Untermieter. Später am Abend, das laute Musizieren wurde abgebrochen, weil es die Hausordnung verbietet, sitzen alle beim ärmlichen Essen. Das Milieu, aus dem Leonidas stammt, wird damit prägnant gezeigt. Samy gibt das Motiv seines Selbstmordes bekannt: Er, als Jude, darf die als deutsch gehandelte Musik des Antisemiten Wagner nicht spielen, obwohl er sie inbrünstig liebt. Ihm wird die Erfüllung seines Traums verwehrt bleiben. Leonidas nennt dies ein "luxuriöses" Motiv für einen Selbstmord, weil er die existenzielle Verzweiflung dahinter nicht erkennt, vielleicht auch nicht erkennen will. Veras Vater nimmt es, als er davon hört, ernster: Er kann Samys Not begreifen.

Corti führt in einer ganz aus den Bildern lebenden Sequenz zwei Handlungen parallel: Samy vermacht Leonidas Frack und Grammophon, was diesen bereits hätten stutzen lassen müssen, weil nach dem Vorangegangenen darin bereits die Selbstaufgabe zu erkennen ist. Doch Leonidas ist – wie auch später – gegenüber solchen Momenten unempfindlich. Während sich Samy zu lauter Wagner-Musik nach und nach auszieht und Leonidas, der im Nebenzimmer steht, die Kleidungsstücke zuwirft, zieht dieser sich vor dem Spiegel nach und nach an. Samy, schließlich ganz nackt, breitet Gummischürzen aus, Tücher, läuft durchs Zimmer, verbindet die Wagner-Gipsbüste auf dem altdeutschen Bücherschrank des Gymnasiallehrers die Augen. Leonidas betrachtet sich währenddessen nur im Spiegel, ganz in sich und den Frack vernarrt. Als im Off ein Schuß zu hören ist, dreht er sich nur zögernd um, so als könne er den Blick immer noch nicht von sich selbst abwenden. Wir sehen mit ihm Samy tot in seinem Blut liegen.

Werfel, wie gesagt, führt das Bild des 'intelligenten Israeliten' beiläufig ein. Corti, der nicht 1941, sondern mehr als vierzig Jahre später die Geschichte erzählt, weiß um den politischen Kontext der Geschichte. Samy nimmt selbst vorweg, was ihm als Schicksal nach dem Anschluß an Deutschland, nach der wahrscheinlichen Deportation und dem KZ trotz seiner Wagner-Liebe wohl als Schicksal zugedacht worden wäre. Corti setzt mit der Wagner-Musik und diesen Bildern des blutverschmierten toten jungen Mannes Assoziationen an die NS-Vernichtungslager, an die Ermordung von Menschen unter Berufung auf das Deutsche frei. Der Selbstmord, durch die politische Umwelt verschuldet, ist ein Mord dieser Umwelt, in der der Antisemitismus bereits zum Alltag gehört.

Corti verdichtet also, zeigt, wie die Motive der Erzählung heute zu verstehen sind. Nicht immer müssen alle Konnotationen expliziert werden, oft reicht bereits die visuelle und akustische Präsentation einzelner Motive, um Bedeutungsketten herzustellen.

6. Durch ein Kind "unrettbar mit der Welt verflochten"

Was Werfel oft nur in Nebensätzen erzählt, baut Corti zu selbständigen Episoden aus, die zum einen die österreichische Gesellschaft der Zwischenkriegszeit charakterisieren, zum anderen einige als Schlüsselmotive verstandene Äußerungen Leonidas' hervorheben. Dabei akzentuiert Corti den historischen Kontext der Geschichte, der einem heutigen Zuschauer nicht mehr in dem Maße präsent ist, wie dies vielleicht dem Exil-Lesepublikum Mitte der vierziger Jahre der Fall war.

Am Ende des dritten Kapitels ("Hoher Gerichtshof"), in dem Werfel einen Großteil der Lebensgeschichte von Leonidas erzählt, flüchtet dieser in den Stadtpark, begegnet dort Müttern und Ammen mit Kindern, die als eine erzählerische Totale ohne besondere Differenzierung erscheinen.[21] Danach begegnet er auf der Parkbank einem Obdachlosen, der, wie sich im Gespräch herausstellt, so alt wie Leonidas ist. Leonidas wird sich schockartig des schicksalhaften Glücks, in Reichtum und Angesehenheit zu leben, bewußt, aber auch der eigenen Gefährdung: Hätte es nicht ihn genauso wie diesen Obdachlosen treffen können? Könnte er nicht so enden, wenn seine Verstrickungen bekannt würden?

Corti entwirft an dieser Stelle für den Film eine andere Szene, die den Weg Leonidas' von seinem Geburtstagsfrühstück zu seinen Pflichten im Amt beschreibt. Im Film geht Leonidas nur ein Stück des Weges zu Fuß und besteigt dann die Straßenbahn des Burgrings. In der Tram trifft er auf Menschen verschiedener sozialer Herkunft. Zwischen ihnen sitzt eine junge Arbeiterin mit einem Säugling auf dem Arm, der vor Hunger schreit und dem sie daraufhin die Brust gibt. Darüber empören sich vor allem ältere Frauen, die von einer Gefährdung von Anstand und Moral sprechen. Leonidas ist herausgefordert, Stellung zu nehmen, doch er kommt ins Stottern. Zu sich selbst sprechend, kommt er zum Schluß: "Erst durch ein Kind ist der Mensch unrettbar in die Welt verflochten, in die gnadenlose Kette der Verursachungen und Folgen. Man gibt nicht nur das Leben weiter, sondern den Tod, die Lüge, den Schmerz, die Schuld."[22]

---

[21] Franz Werfel, Frauenschrift, a.a.O., S. 337.

[22] Vgl. auch Franz Werfel, Frauenschrift, a.a.O., S. 339.

In der Erzählung ist dieser Satz auf die Episode mit dem gleichaltrigen Obdachlosen bezogen und damit indirekt auf den dort 50jährigen Leonidas, hat den Akzent auf dem Tod. Bei Corti bezieht sie sich auf den Säugling, damit auch auf den Jungen, den Leonidas seit dem Brief jetzt selbst hat, oder von dem er zumindest glaubt, daß er ihn habe. Lüge, Schuld und Schmerz werden beziehbar auf seine Verlogenheit in diesem (wenn auch fiktiven) Vaterschaftsverhältnis, auf seine Schuld, die er seinem eigenen Kinde gegenüber fühlt, auch darauf, daß er mit Indifferenz nicht weiterkommt, sondern nun endlich Stellung beziehen muß.

Die Kinderlosigkeit, in der sich seine Ehe mit Amélie befindet, hat diese Verflochtenheit mit der Welt immer ausgegrenzt, er hatte damit wohl auch geglaubt, auf diese Weise nicht schuldig zu werden. Darauf spielt eine weitere Bemerkung über Amélies "Brüste einer Achtzehnjährigen" an, die sie noch heute habe, eben "jungfräuliche Brüste", was Werfel an ganz anderer Stelle, gleich zu Beginn der Erzählung, als Element der Beschreibung Amélies eingeführt hat. Cortis Verfahren ist also hier wieder das der Textmontage, der Textverdichtung, um szenische Situationen zu erzeugen und zu steigern.

Leonidas, das wird ihm bei seinem Nachdenken bewußt, ist nun der Vater eines "im hohen Maße israelitischen Jünglings"[23], wie Werfel es nennt, und er wird sich erst nach und nach der Tragweite dieser neuen Verstrickung bewußt: Er, der leitende Beamte im Ministerium, ist damit zu dieser Zeit politisch untragbar geworden, ihm droht nicht nur der Verlust Amélies, seiner Lebensumwelt, sondern auch seiner gesellschaftlichen Position und seiner Arbeit, wenn herauskäme, das er ein Verhältnis hat, erst recht, wenn bekannt werden würde, daß aus diesem auch noch ein Sohn entstanden ist, dessen Mutter eine Jüdin ist. Hier wird – Corti macht dies durch wenige Umbauten in der Geschichte möglich – für die heutigen Zuschauer die Brisanz des Konflikts deutlich.

Wiederholt zieht Corti auf diese Weise Einschätzungen und Bemerkungen aus verschiedenen Teilen der Erzählung zusammen, gibt ihnen soziale Prägnanz, die, ohne belehrend zu wirken, das Bild der österreichischen Gesellschaft des Jahres 1936 veranschaulichen. Oft sind es eher Details, die auf diese Weise anders eingesetzt werden. Immer aber läßt sich erkennen, daß die neue Montage dazu dient, Bedeutungen aufzuschließen und anzureichern und die sprachlichen Charakterisierungen als poetische Momente zu erhalten und ihnen im Erzähl- und Darstellungsganzen einen höheren Stellenwert beizumessen.

Zu Beginn der Erzählung beschreibt Werfel die Atmosphäre jenes Tages, an dem die gesamte Handlung spielt, nimmt die Beschreibung des jahreszeitlichen

[23] Franz Werfel, Frauenschrift, a.a.O., S. 324.

Klimas ("April im Oktober") gar als Verweis auf das Thema des Hereinbrechens einer Jugenderinnerung in den Herbst des Lebens, um daraus literarische Bilder zu erzeugen ("ein nacktes, für die Jahreszeit beinahe schamloses Frühlingsblau" beispielsweise, eine "ledrig hartnäckige Sommerlichkeit").[24]

Corti braucht solche Beschreibungen nicht, weil die Kamera die spätsommerliche Atmosphäre einfängt, den Garten in seiner ganzen Pracht kurz vor dem herbstlichen Vergehen zeigt, auch wenn die Akzente, die die literarischen Bilder geben, nicht immer visuell auflösbar sind. Eine Witterungsbeschreibung Werfels greift Corti dann aber doch auf: "Eine Windstille wie aus dickem Flanell herrschte ringsum."[25] Als Leonidas in der Erzählung diese Windstille bemerkt, hat er bereits Veras Brief gelesen: Nach der Lektüre wird auch die Wahrnehmung seiner Umgebung schlagartig eine andere.

Corti nimmt diese Formulierung der Erzählung auf, doch es ist jetzt nicht mehr das Wetter des Helden,[26] als das es bei Werfel erscheint. Corti setzt es an des Schluß des Films, und das zunächst für den subjektiven Stimmungsumschwung von Leonidas stehende Bild wird nun zur Metapher für die Endzeit der damaligen österreichische Gesellschaft: Der Minister und seine Kabinettchefs, seine Frau und Tachezy mit Amélie stehen auf der Operntreppe und räsonnieren über Politik und Gesellschaft. Die distinguierte, immer höfliche Konversation der oberen Kreise erscheint nun wie weiche Watte, die den Menschen zunehmend die Luft zum Atmen nimmt und sie handlungsunfähig gegenüber den schleichenden Zerstörungen ihrer Gesellschaft macht. Der 'dicke Flanell' ist der wenig greifbare Opportunismus der tragenden Gesellschaftsschicht dieser Zeit – und nicht nur dieser.

Axel Corti schrieb in einem Brief an die Schauspieler über die Aktualität seines Films mit einer Anspielung auf einen anderen Satz, der gegen Ende des Films von den Ministerialbeamten gesprochen wird: "'Österreich ist das letzte Bollwerk der Kultur in Mitteleuropa.' Dieser selbstzufrieden dröhnende Spruch ist auch uns, heute, ekelhaft bekannt."[27] So sehr haben sich für Corti die Mentalitäten von damals bis heute nicht verändert.

7. Rhythmisierungen des Erzählens

Verschiebungen von Motiven, Abkürzungen von Nebenlinien, szenische Ausgestaltung der Erinnerungen Leonidas' bringen Werfels Geschichte in einen fil-

---

[24] Franz Werfel, Frauenschrift, a.a.O., S. 308.

[25] Franz Werfel, Frauenschrift, a.a.O., S. 322.

[26] Vgl. dazu allgemein: F. C. Delius, Der Held und sein Wetter. München 1971.

[27] Abgedruckt in: Spiel im ZDF 1988, Heft 6, S. 13.

mischen Erzählfluß, der durch ein schwingendes Nacheinander der Bilder und Sequenzen, durch den melodiösen Klang der Erzählerstimme bestimmt wird. Wiederholt dienen dabei einzelne Schlüsselsätze sowohl der Charakterisierung von Vera und Leonidas als auch der Rhythmisierung des Erzählflusses.

Um die Verwirrung des Hilfslehrers Tachezy im Wormserschen Hause angesichts der 15jährigen Vera zu beschreiben, werden in Leonidas' Erinnerungen "zwei Wesenszüge der Angebeteten" herausgestellt: "Die Reinheit ihres Sinnes und eine süße Fremdartigkeit, die mich verzückte bis an die Grenze des Schauderns."[28] Der Off-Erzähler Corti greift diesen Satz der Erzählung auf und wiederholt ihn im Laufe des Films mehrfach: In der Szene, als Leonidas an Wormsers Mittagstisch sitzt und durch Ungeschick ein Glas Wein verschüttet; als Vera daraufhin spitze Bemerkungen macht, wird die Sehnsucht des jungen Leonidas mit diesem Satz gekennzeichnet.

Noch einmal werden Reinheit und süße Fremdartigkeit in einer Tischszene bei den Wormsers erwähnt, als Leonidas aus Anlaß des 15. Geburtstags von Vera mit einem Strauß von Rosen kommt. Doch er versteckt die Blumen hinter dem Spiegel, weil er sich, unbeholfen wie er ist, nicht traut, sich zu offenbaren. Jetzt stehen die Sätze von Reinheit und süßer Fremdartigkeit im Kontrast zum Weggehen der Wormsers, die nach Deutschland ziehen, stehen für den Trennungsschmerz von Vera, die er liebt. Ein weiteres Mal tauchen diese Formulierungen in den Szenen von Perugia auf, als Motiv der neuen Liebe, und schließlich werden sie bei der letzten Begegnung im Hotel wiederholt. Wie ein Refrain ziehen sie sich durch den ganzen Film, immer mehr mit Schwermut behaftet. Ebenso finden sich wiederholte Verwendungen der Einschätzung von Leonidas "Der ganze Unsegen kommt von der Halbschlächtigkeit meines Herzens", die ihn und seine eigene Zwiespältigkeit sich selbst gegenüber charakterisieren.

Corti nimmt solche Sätze wie Chiffren, die er als gliedernde Elemente seiner Darstellung einsetzt. Die Wiederholung macht sie zu einem Moment der erinnernden Wiederkehr, zum beständigen Teil beschwörender Sehnsucht. Die Formulierungen füllen sich nach und nach mit zusätzlichen Bedeutungen, in ihnen sammelt sich die Melancholie der Figuren, sie werden über diese hinaus zu Deutungen der allgemeinen Stimmungslage. Immer wieder kommt das Kreisen der Erinnerungen auf diese zentralen Bilder zurück, sie geben damit dem filmischen Erzählen auch einen eigenen Duktus, der dann den ganzen Film beherrscht.

Solche Wiederholungen sind nun nicht allein auf Sätze des Erzählers beschränkt, sondern finden sich auch auf anderen Erzählebenen. Dominant ist der

[28] Franz Werfel, Frauenschrift, a.a.O., S. 330.

Einsatz wiederkehrend gleicher Musikstücke: Es gibt beispielsweise Walzer, die sich mit dem Glück der ersten Liebe zwischen Amélie und Leonidas verbinden, und einen anderen, der Leonidas mit Vera verbindet und den die beiden in Perugia tanzen; dieser Walzer taucht als Motiv dann in verschiedenen Klaviersolos wieder auf, die Leonidas an verschiedenen Stellen im Film selbst spielt.

Ein oft schwebender Übergang der Erinnerungsbilder steht damit in Verbindung: Leonidas als der 48jähige geht im Hause die Treppe nach oben, um sich mit der ganzen Unordnung seiner Gedanken zurückzuziehen und nachzudenken, und er wird im Hinaufgehen plötzlich, durch einen unauffälligen Schnitt, zum jungen Leonidas, der zu Wormsers die Treppen hinaufsteigt. Oder aus der Betrachtung des alten Fotos jener ersten Ballnacht, das der alte Leonidas in der Hand hält, wird plötzlich der nun schon akzeptierte junge Beamte des Ministerums, der so wunderbar tanzen kann, auch den Walzer links herum, so daß sich die reiche Amélie unsterblich in ihn verliebt.

Fließende Bilder, erzählerische Rhythmisierung greifen über Szenenverklammerungen und Bewegungen auf das Gesamt hinüber: Der Film erscheint wie ein großer Abschiedstanz einer ganzen Epoche, der sich wieder und wieder hinstreckt, der Momente der Ausgelassenheit hat, aber eben auch mehr und mehr Momente der Melancholie und der Wehmut enthält. Diese Welt geht unter, und wir sehen die letzte Blüte kurz vor dem Untergang. Das Ende kommt letztlich von innen, weil die Haltung der leitenden Eliten so wenig moralisch, letztlich so wenig charakterfest ist.

Dieses Schwingen der Bilder und Töne, der Stimmen und Figuren ist nur durch den Film realisierbar, nichts davon scheint in Werfels Text auf. In einem großen Zusammenklang der einzelnen Elemente, der Cortis Meisterschaft ausmacht, wird hier aus der kleinen Erzählung Werfels ein großes filmisches Gemälde, eine Panorama der Zeit, gerade weil es *in nuce*, im kleinen Zaudern des Sektionschefs eines Ministeriums im Verlaufe eines Tages, die inneren Dispositionen der Zeit zur Schau stellt.

Es ist die Übertragung gleicher Erzählrhythmen auf die verschiedenen Bedeutungsebenen im Film, von der Musik, über den Schnitt und die Montage, über die Bewegungen der Figuren und ihrer Gesten bis in die architektonischen und landschaftlichen Räume des Films hinein, die das überaus Leichte des Films ausmachen, auf dem dann der Erzähler seine melancholischen Akzente setzen kann.

Im Übergang vom ersten zum zweiten Teil wird diese rhythmisierende, fast tänzerische Gestaltung des Films verdichtend noch einmal komprimiert. Corti erzählt zu Beginn des zweiten Teils die Vorgeschichte noch einmal, als zusammengefaßte Darstellung des ersten Teils, mit Ausschnitten daraus, aber immerhin doch mehr als eine halbe Stunde lang. Wie eine innere Wiederholung

seiner Erinnerung wird alles noch einmal vor Augen und Ohren geführt – und wie in einem Walzer tanzt der Film noch einmal die verschiedenen Haltungen der Figuren aus.

8. Die Macht der Bilder

Ganz ohne Zweifel lebt der Film von der Opulenz seiner Bilder. Das herrschaftliche Wien der Zwischenkriegszeit scheint noch einmal wiederaufzuerstehen. Doch dem Reichtum an Interieurs, an kostbarem Dekor und Gestühl, an 'dezentem Prunk' werden dann kontrastiert durch die Szenen der Armut im Elternhaus Leonidas', den Besuch im Waisenhaus, die Enge in der Tram, die Kargheit der Pension in Perugia, die Leonidas bewußt gegen das vornehme Hotel, in dem er ein Zimmer vorbestellt hat, eintauscht. Die Atmosphäre, in der die tragende Klasse der Gesellschaft lebt – und die sich damit von der Mehrheit der Bevölkerung absetzt – wird hier fast physisch spürbar. Diese Bilder liefern nicht eine Kulisse, sie sind selbst ein Ausdruck dessen, was es an Gesellschaftlichkeit einer Epoche zu erzählen gilt.

Auch Landschaft wird in diesem Sinne im Film als eigenen Erzählelement eingesetzt: Als Leonidas und Vera in Perugia einen Ausflug machen, sehen wir zunächst in einem lichten Waldstück zwei Reiter elegant daherreiten, bis ihnen ein Mann und eine Frau auf Fahrrädern entgegenkommen. Die Eleganz des Reitens wird mitgenommen in die Fahrradfahrt, und Leonidas und Vera scheinen sich plötzlich ganz leicht durch die Landschaft zu bewegen. Beschwingt fügen sich auch die Bilder zusammen, als Vera in einem Turm des Gasthauses zu tanzen beginnt, nur von einigen kleinen Kindern erstaunt betrachtet. Wir sehen Leonidas von draußen ins Haus eilend, er hört mit uns die Musik, versteht, eilt herzu, doch die Musik bricht ab, um dann als von ihm direkt gespielte Klaviermusik fortgesetzt zu werden, bis sich beide in die Arme fallen: Die Bilderfolge erscheint als eine unmittelbare sinnliche Verkörperung des Tanzens, fast als könnten wir als Betrachter mitschweben.

Der erste Teil des Films endet damit, daß Leonidas, von Vera verabschiedet, im Zug nach Wien unterwegs ist, aber das Umsteigen verpaßt hat. Eine Teleaufnahme schiebt in einem nächtlich gehaltenen Bild die Wagentüren zu einer grafischen Muster zusammen, Leonidas entsteigt derangiert einem Abteil, fragt, wo er sei, wird angerempelt, bis er auf einen verständnisvollen Schaffner stößt: Und während er sich italienisch verständigt, taucht nur ein deutscher Satz auf: "Ich bin zu weit gegangen. Ich muß umsteigen". Was wie eine situative Kommentierung erscheint, gewinnt vor dem Hintergrund, daß er gerade Vera durch einen Verrat endgültig verlassen hat, für seine gesamte Situation metaphorische Bedeutung. Er hat nicht nur das Umsteigen des Zuges verpaßt, auch das Umsteigen im Leben.

Bilder können in ganz direkter Weise Situationen verstehbar werden lassen, können Figuren und Verhaltensweisen deuten. Dazu gehören auch die Physiognomien der Schauspieler. Gabriel Barylli ist dem Zuschauer aus der Troller/Corti-Trilogie »Wohin und zurück« bekannt, in der er im zweiten und dritten Teil den jungen Emigranten Ferry Tobler spielt, der von Wien aus in die Emigration getrieben wird und 1945 wieder nach Wien zurückkehrt (»Welcome in Vienna«). Barylli bringt in die Figur des kleinen Hilfslehrers Tachezy, der ja im Grunde durch den allgemeinen latenten Wiener Antisemitismus bestimmt wird, ein Moment der Austauschbarkeit ein: in seiner Rollenbiografie ist dieses Motiv des jungen jüdischen Emigranten noch präsent, wenn er als Leonidas in den Szenen mit Samy Passauer (von dessen Untergang er profitiert) die Assoziation ermöglicht: Es könnte genau so gut anders herum geschehen sein, die Schicksale treffen beide in gleicher Weise, nur daß es der unsensible Tachezy – "dummer Goy" wird ihn Vera Jahre später im zweiten Teil des Films nennen – nicht bemerkt und daraus keine frühzeitigen Konsequenzen zieht. Derartige Ambivalenzen, bei anderen Schauspielern lassen sich weitere Konnotationen feststellen – reichern das Bedeutungsspektrum des Films zu einem dichten intertextuellen Beziehungsgeflecht an.

Gabriel Barylli gibt den armen Studenten und kleinen "Konzeptbeamten" als einen linkischen jungen Mann, der mit großen hungrigen Augen auf die Welt sieht. Es ist dieser Blick, die Verzweiflung seines Gesichtsausdrucks, die ohne Worte die Figur charakterisiert. Noch als Amélie und Leonidas sich auf dem Ball dem Fotografen stellen, und Leonidas für einen Augenblick wie erstarrt ist und seine Gedanken abzuschweifen scheinen, wird diese Hungrigkeit des Blicks spürbar. Der alte Leonidas, gespielt von Friedrich von Thun, hat diesen Blick nicht mehr, jetzt ist es das immer etwas mokante Lächeln, das alles einfängt, mit dem er sich absichert, das seine Gedanken eher verdeckt als von ihnen etwas sichtbar zu machen. Die Abneigung, die sich beim Zuschauen bald gegen diesen Leonidas einstellt, ist – gerade auch dort, wo beide im Bild sind und sich gegenseitig Vorhaltungen machen – eine, die auch aus dem Erschrekken entsteht, die aus solchen, plötzlich sichtbar gemachten Alterungsprozessen erwächst. Natürlich sind wir uns als Zuschauer der 'erzählerischen Konstruktion', der Fiktionalität des Gezeigten ständig bewußt, doch wenn wir uns auf die Geschichte einmal eingelassen haben, können wir uns ihres inneren Sogs nicht mehr erwehren – der Film nimmt uns gefangen und läßt uns dieses Erschrecken über eine solche Erfahrung des Altwerdens und der bei Leonidas damit verbundenen Vorwürfe an ein falsch gelebtes Leben spürbar werden.

9. Historisierung und Vergegenwärtigung

Corti ist sich der historischen Differenz der heutigen Zuschauer am Ende des Jahrhunderts und der Zwischenkriegszeit, in der seine Geschichte spielt, be-

wußt. Er muß, um den Zuschauern der achtziger Jahre die 'politische Umwelt' seiner Figuren sichtbar, erlebbar zu machen, mehr von den realen Verhältnissen zeigen. Er bedient sich dazu mehrerer Mittel. Zum einen durch eine szenische Darstellung: Als Leonidas in Perugia angekommen ist, beschließt er 'inkognito' erst einmal die Universität zu besuchen und sich zu orientieren. Er trifft auf eine Versammlung faschistischer Studenten, die eine aufputschende Rede halten. Leonidas sieht den Studenten zu, neben ihm ein Engländer, der nicht alles versteht und dem er – und mit ihm auch uns als Zuschauer – das Wesentliche der Rede übersetzt. Anschließend kommen die Studenten aus dem Versammlungsraum und kommentieren noch einmal die Rede von der neuen Größe Italiens. Hier wird etwas vom Kontext sichtbar, wird aber durch die Figuren und ihre Kommentierungen gebrochen. Der Faschismus erscheint dadurch eher ungefährlich, auch wirkt das Pathos der Figuren lächerlich.

Anders ist es dagegen mit den Wochenschauen, die mehrfach eingespielt werden. Als Leonidas und Vera in Perugia von ihrem Ausflug zurückkommen, wird auf dem Platz vor dem Café gerade eine Wochenschau vorgeführt, die Mussolini zeigt, Sportübungen von Massen, Arbeitsdienstleute bei der Arbeit: im Film werden disziplinierte, untergeordnete Massen präsentiert. Ebenso ist es bei der Wochenschau anläßlich der Filmabnahme im Ministerium, die zunächst als ein österreichisches Ereignis erscheint, in der jedoch wieder solche, fast dieselben Sportübungen und Arbeitsdienstleistungen ausführenden Massen gezeigt werden, an die sich dann Bilder des Nationalsozialismus anschließen. Deutlich wird der grundsätzliche Gegensatz zwischen der Welt, in der Leonidas lebt, und diesen Bildern: Beides scheint unvereinbar – und doch lassen sich Leonidas und andere Beamte in ihrem Anpassungsdrang auf den neuen Ungeist allzu willfährig ein. Die erste österreichische Republik, das zeigt die zum Unterrichtseinsatz freigegebene Wochenschau, bewegt sich bereits massiv auf diese neue 'formierte' Gesellschaft zu.

Das Bild, mit dem der Film beginnt: Amélie betreibt an einem Trocken-Rudergerät in ihrem dafür separat stehenden Gartenhaus Gymnastik – eine Szene, die der hinzukommende Leonidas amüsiert und distanziert durch das Fenster der Tür beobachtet. Dasselbe Bild ist nun, schwarzweiß, im zweiten Teil des Films plötzlich eingebaut in eine Wochenschau. Der Übergang in den Nationalsozialismus erscheint so bruchlos möglich, auch Leonidas' Position des distanzierten Betrachters ist nicht länger aufrechtzuerhalten. Erinnerungswelt und Wirklichkeit verschwimmen, die vornehme Subjektivität ist bedroht.

Die Intention solche Montagen, das Herstellen einer solchen dokumentarisch-fiktionalen Mischform,[29] ist eindeutig: Wir werden direkter mit dem politischen Kontext konfrontiert, das Handeln der Figuren wird in ihrem

[29] Vgl. dazu: Hickethier, Film- und Fernsehanalyse, a.a.O., S. 179ff.

Umfeld in ganz anderer und neuer Weise vorstellbar. Die Geschichte wir historisch genau situiert, weil Hitlers Eröffnung der Olympiade in Berlin das Geschehen datierbar macht, weil die Figuren der österreichischen Geschichte genau benennbar sind und wir den Ausgang der Entwicklung bereits kennen.

Corti aber will auch die Verzahnung gewährleisten. Es soll nicht zum Bruch kommen, es geht nicht um die dokumentarische Betrachtung von Geschichte. Deshalb macht er den Film-im-Film-Charakter solcher historisierenden Kontextbestimmungen immer deutlich: die fiktionale Wirklichkeit bleibt erhalten, selbst wenn sie dokumentarisches Material integriert. Immer wieder auch wird das dokumentarische Material durch fiktionale Einstellungen unterbrochen, wir hören einen Kommentar, sehen (bei der Filmabnahme) Veras Gesicht aus dem Dunkel des Zuschauerraums aufscheinen, der Kontextcharakter soll immer erkennbar sein, die Konzentration der filmischen Wirklichkeit auf das Innenleben der fiktionalen Hauptfigur, des Sektionschefs Tachezy, wird nicht gestört.

Cortis zentrales Anliegen ist: Die Vergegenwärtigung einer inneren Haltung, einer eben nicht mit der Zwischenkriegszeit untergegangenen Mentalität, worüber wir erschrecken und nachdenklich werden sollen.

10. Abspann

Zurück zu den Möglichkeiten von Literaturverfilmungen. Die Betonung in den Untersuchungen des Films »Eine blaßblaue Frauenschrift« lag auf den Methoden des filmischen Erzählens, auf den narrativen Funktionen, die im Visuellen stecken, in der Musik, auch in der Montage der Bilder und in der Architektur und in den Figuren. Das alles konnte hier nur angedeutet werden. Der Rekurs der Analyse der Literaturverfilmung gerät allzuleicht immer wieder auf die Erörterung der sprachlichen Anteile innerhalb der Struktur des filmischen Textes. Dabei liegt die sinnliche Attraktion der Verfilmung im Filmischen, liegt die Faszination in der Illusionierung der Zuschauer durch Bild und Ton, durch das Sprechen und Klingen, im Schauen und Ansehen von Menschen in ihren Aktionen, in der Faszination der Teilhabe an deren Schicksalen, so als erlebe man mit ihnen die Geschehnisse direkt mit.

Dazu fehlen uns oft die treffenden Beschreibungskategorien: in der Beschreibung der Wort-Bild-Verbindungen, in der Bedeutungsweitergabe von den Dialogen in die Blicke der Figuren, von den Gesten in die Filmmusik, von der Rhythmik der Montage in die Folge der architektonischen Räume, aber auch in den latenten, oft unterschwelligen Konnotationen des Körperlichen – gerade auch dort, wo es, wie im Film, nur der Schein der Körperlichkeit ist. Aus der bloßen Dichotomie von Wort und Bild muß auch die Analyse von Film und Literatur längst heraus – ist doch die Medienentwicklung der neuen digitalen

Bildformen längst auf neuen Wegen in noch ganz andere Dimensionen des medialen Erzählens und der elektronischen Texte.[30]

Literatur – der Begriff ist ja längst nicht mehr an ein Medium gebunden, Narrationen finden sich im Kinospielfilm, Fernsehfilm, im Hörspiel, in Videos und nun auch in Computertexten. Die Fiktion transformiert sich in Simulationen und zurück: Es gilt, ein neues *Verhältnis zwischen den Literaturen in den verschiedenen Medien* herzustellen. Angesichts dieser bereits stattfindenden Entwicklungen gehört das filmische Erzählen Axel Cortis zu den Momenten einer inzwischen gar schon wieder bedrohten televisuellen Kultur.

[30] Vgl. dazu: Knut Hickethier (Hg.), Aspekte der Fernsehanalyse. Methoden und Modelle. Hamburg 1994.

Markus Vorauer

Konkretisierungen des Kafkaesken im Film[1]

"Richtiges Auffassen einer Sache und
Mißverstehen der gleichen Sache
schließen einander nicht vollständig aus."
(Franz Kafka, in »Der Prozeß«)

In seinem brillanten Aufsatz »Kafka geht ins Kino« zitiert Hans Zischler eine Passage aus dem Friedländer Reisetagebuch Kafkas, die auch bei Filmtheoretikern Aufmerksamkeit hervorrufen sollte:

> Die Bilder lebendiger als im Kino, weil sie dem Blick die Ruhe der Wirklichkeit lassen. Das Kino gibt dem Angeschauten die Unruhe seiner Bewegung. Die Ruhe des Blicks scheint wichtiger.[2]

Unbewußt weist Kafka hier auf ein Problem hin, mit dem sich Filmrezipienten (Kinobesucher) unweigerlich konfrontiert sehen: Im Kino sind die Bilder nicht zu stoppen, es kommt zu einem permanenten (Ent-)Gleiten des Sinns, was natürlich für die Rezeption nicht ohne Bedeutung ist. Ich möchte es als die *Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz* bezeichnen. Es scheint doch so, daß zahlreiche Werke Kafkas auf einer narrativen Ebene diese ambivalente Konstellation von Nähe und Distanz konstruieren. Man nehme nur das Verhalten von Josef K. gegenüber dem Gericht im »Prozeß«. Fräulein Bürstner meint diesbezüglich: "Das Gericht hat eine eigentümliche Anziehungskraft, nicht?"[3] Interessant ist, daß der Leser aufgrund des immensen Identifikationspotentials, das in den Werken Kafkas steckt, gar nicht anders kann, als sich mit dem 'Helden' zu identifizieren, also das gleiche 'Verhalten' anzunehmen – allerdings gegenüber dem Text.

Nähe – Distanz, Identifikation – Projektion, davon lebt das Kino, davon leben die, die ins Kino gehen. Kafka hat es schon geahnt, aber er hatte noch Angst

---

[1] Der vorliegende Aufsatz ist ein Ausschnitt aus einem umfangreicheren Essay mit dem Titel »Kafkaeskes im Film – Film als kafkaeskes Zeichensystem«, der in dem Band »Im Labyrinth – Texte zu Kafka« (hgg. von Michael Aichmayr und Fritz Buchmayr) Ende 1995 in Stuttgart erscheinen wird.

[2] Franz Kafka zit. nach Hans Zischler, Kafka geht ins Kino, in: Wolfram Schütte (Hg.), Klassenverhältnisse. Frankfurt/Main 1984, S. 183.

[3] Franz Kafka, Der Prozeß. Frankfurt/Main 1981, S. 27.

davor, sich dieser neuen Rezeptionsform hinzugeben. In einem Brief an Felice Bauer schreibt er:

> Tagebuch führe ich überhaupt keines. Ich wüßte nicht, warum ich es führen sollte, mir begegnet nichts, was mich im Innersten bewegt. Das gilt auch, wenn ich weine, wie gestern im Kinematographentheater in Verona. *Das genießen menschlicher Beziehungen ist mir gegeben, ihr Erleben nicht.*[4]

Das erinnert verdächtig an den Kinobesucher der siebziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, von dem Michael Rutschky in seinem Buch »Erfahrungshunger« schreibt:

> Daß es im Kino auf das Schauen und weniger auf das Interpretieren ankommt, das mag im Lauf der Siebziger Jahre immer deutlicher geworden sein: was das Kino sichtbar macht, das stillt den Erfahrungshunger, nicht was dort gesagt, oder qua Handlung als Bedeutung nahegelegt wird.[5]

Die Wahrnehmung (das Genießen) selbst wird zur einzig möglichen 'politischen' Handlung. Damit einher geht aber auch eine zunehmende Verunsicherung bei der Beschreibung oder Analyse von Filmen, in der sich zahlreiche Film/interessierte/theoretiker/kritiker befinden, die sich in den letzten Jahren mit diesem Medium auseinandergesetzt haben. Die Eindeutigkeiten, die (Zu)-Ordnungen und die bis ins Detail durchdachten 'Systeme' geben keine Sicherheit, denn Film ist "[...] eine diskursive Form der Wahrnehmung und reproduziert nicht eine mehr oder weniger illusionäre, ideologisch verformte Realität, sondern produziert: den Zuschauer als Subjekt."[6]

Dieses Subjekt ist jedoch ein gespaltenes (was eben besonders bei der Filmrezeption im Kino deutlich wird): ein selbstbewußtes autonomes Ich (das Ich des Signifikats) prallt permanent auf das unbewußte Ich (Subjekt des Signifikanten).[7] Das selbstbewußte Ich glaubt sich Herr des Films (der 'histoire' im Benvenistischen Sinne); was aber geschieht, wenn dieses Ich gleichzeitig bemerkt, daß es beherrscht, 'begehrt' wird vom Film, weil ein tieferes Begehren in ihm geweckt wird (das unbewußte Ich)? Was geschieht zusätzlich, wenn schon auf der 'histoire'-Ebene des Films keine Entschlüsselung erreicht wird?

---

[4] Kafka zit. nach Zischler, a.a.O., S. 189. (Hvh. v. Verf.)

[5] Michael Rutschky, Erfahrungshunger. Ein Essay über die Siebziger Jahre. Köln 1980, S. 206.

[6] Thomas Elsaesser, American Graffity und Neuer Deutscher Film. Filmemacher zwischen Avantgarde und Postmoderne, in: Andreas Huyssen und Klaus Scherpe (Hg.), Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 305f.

[7] Vgl. Helga Gallas, Das Textbegehren des "Michael Kohlhaas". Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 79.

Das Trügerische beim Film ist, daß ein Bild eine direkte Beziehung zu dem hat, was es bezeichnet, daß also der Signifikant scheinbar fast deckungsgleich mit dem Signifikat ist. Dies verstärkt die Illusionsbildung beim Zuseher; sie ist – anders als bei der Lektüre eines Buches – nicht erst Folge, sondern Teil der Zeichenwahrnehmung.

> Während der literarische Text fiktional ist, das heißt eine vorgestellte Welt erstellt, schafft der Film als 'Diegese' eine imaginierte äußere Welt, die durch den Idiolekt des Zuschauers bereichert werden kann oder diesen erhärtet.[8]

Bei vielen Rezipienten entfällt allerdings die Bereicherung, weil gerade jene annähernde Identität von Signifikant und Signifikat oft nur die Rezeption der denotativen Bedeutung des Bildes bewirkt, oder – auf den gesamten Film bezogen – sich nur an der 'histoire'-Ebene festklammert.

Die Besonderheit des Mediums Film liegt allerdings in seiner Entwicklung in Zeit und Raum, so daß man im Sinne von Georg Schmid eigentlich annehmen müßte, daß im Film reine Denotation undenkbar sei, und sich die Frage stellt, ob Film nicht nur aus Konnationen bestehe.[9] Gerade diese polyvalente Struktur der Zeichensprache des Films beschäftigt zahlreiche Filmtheoretiker. Ob Bellour von einem unzitierbaren, intangiblen Text spricht,[10] Rodowick von der irreduziblen Pluralität des kinematographischen Textes,[11] oder Barthes behauptet, daß das Filmische nicht beschrieben werden kann,[12] schwingt dabei gleichzeitig das Problem der Entsubjektivierung auf seiten des Filmrezipienten mit, worin meiner Meinung nach das entscheidende Potential des Kinos (ich meine hier durchaus den Raum 'Kino') liegt. Der Sinn muß förmlich entgleiten angesichts eines Bombardements von verschiedenen simultan wirkenden Zeichensystemen. Damit sind nicht nur die verschiedenen Ausdrucksmittel gemeint, die zusammen den kinematographischen Code ergeben (das Visuelle, das Theatralische, die Gesten und Bewegungen des menschlichen Körpers, das Akustische – die gesprochene Sprache und die Musik), sondern auch jenes

---

[8] Irmela Schneider, Überlegungen zu einer Semiotik der Literaturverfilmung, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi) 36/1979, S. 43.

[9] Vgl. Georg Schmid, Die Figuren des Kaleidoskops. Über Geschichte(n) im Film. Salzburg 1983, S. 65.

[10] Vgl. Raymond Bellour, Il testo introvabile (Le texte introuvable), in: Paolo Madron (Hg.), L'analisi del film. Pratiche Editrice. Parma 1984, S. 45-54.

[11] Vgl. David Rodowick, Die Figur und der Text, in: Georg Schmid (Hg.), Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft. Wien/Köln 1986, S. 215-234.

[12] Vgl. Roland Barthes, Dall'opera al testo (De l'oeuvre au texte), in: Paolo Madron, a.a.O., S. 37-43.

Phänomen, das man als 'induzierte Bewegung' bezeichnet, nämlich das Gefühl, in Bewegung und zugleich nicht in Bewegung zu sein (auch hier wieder ein ähnlicher Effekt wie derjenige von Nähe und Distanz). Ich verweile kurz bei diesem Phänomen, weil uns Kafka hierfür einen interessanten Hinweis gibt (wie übrigens überhaupt Kafkas Briefe und Tagebuchaufzeichnungen eine wahre Fundgrube für Filmtheoretiker darstellen). In einem Brief an Milena Jesenska schreibt Kafka folgendes:

> Wie kam man nur auf den Gedanken, daß Menschen durch Briefe miteinander verkehren können! Man kann an einen fernen Menschen denken und man kann einen nahen Menschen fassen, alles andere geht über Menschenkraft. Briefe schreiben aber heißt, sich vor den Gespenstern entblößen, worauf sie gierig warten. Geschriebene Küsse kommen nicht an ihren Ort, sondern werden von den Gespenstern auf dem Wege ausgetrunken, durch diese reichliche Nahrung vermehren sie sich ja so unerhört. Die Menschheit fühlt das und kämpft dagegen, sie hat, um möglichst das Gespenstische zwischen den Menschen auszuschalten, um den natürlichen Verkehr, den Frieden der Seelen zu erreichen, die Eisenbahn, das Auto, den Aeroplan erfunden, aber es hilft nichts mehr, es sind offenbar Erfindungen, die schon im Absturz gemacht werden, die Gegenseite ist so viel ruhiger und stärker, sie hat nach der Post den Telegraphen erfunden, das Telephon, die Funkentelegraphie. Die Geister werden nicht verhungern, aber wir werden zugrundegehen.[13]

Kafka unterscheidet also zwei Arten von technologischen Erfindungen: zuerst jene, die Verbindungen (vor allem taktiler Natur) zwischen Menschen herstellen, weil der Mensch sich mit/in ihnen bewegt (räumlich und zeitlich), als da sind: Eisenbahn, Automobil, Flugzeug etc., und andererseits jene, die nur eine Scheinkommunikation herstellen (Post, Telephon, Radio und natürlich, auch wenn Kafka es nicht erwähnt: das Kino). Verlangen erstere die Deterritorialisierung von Menschen (Bewegung von einem Ort A an einen Ort B), wird durch die zweiten nur die Botschaft deterritorialisiert, ohne daß der Mensch zu einer Bewegung veranlaßt wird. Aufschlußreich ist, daß sich Kafka eine Kombination der beiden Entwicklungen vorstellt:

> Übrigens ist die Vorstellung ganz hübsch, daß in Berlin ein Parlograph zum Telephon geht und in Prag ein Grammophon, und diese zwei eine kleine Unterhaltung miteinander führen.[14]

Die Kombination also: damit sind wir auch schon wieder bei der von mir angesprochenen 'induzierten Bewegung', oder anders gesagt: Symbiose von Kame-

---

[13] Franz Kafka, Briefe an Milena. Frankfurt/Main 1966, S. 198f.

[14] Franz Kafka, Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Frankfurt/Main 1976, S. 265f.

ra und Schiene, Auto, Computer... Die Bewegung der Kamera in einem bewegten System: ob sie fährt, fliegt, schwenkt, sich neigt, rollt, der Zuschauer *muß* diese Bewegung mitmachen und glaubt sich so in Bewegung. Die Bewegung, die durch den Filmtransport entsteht, nimmt man ohnehin wegen einer optischen Täuschung nicht wahr. Darum kann man auch sagen: der Film begehrt den Zuschauer, weil er dessen latentes Begehren nach Bewegung – und das nicht nur körperlich, sondern durchaus im Sinne von sozialer Mobilität, welche durch Identifikation erreicht wird – ernst nimmt; und doch ist es nur eine Scheinmobilität, eine induzierte Bewegung eben ('induziert' im eigentlichen, technischen Sinne verstanden: eine durch elektrische Ströme hervorgerufene Spannung).

Das ist mit dem Prinzip von Kafkas Romanen und Erzählungen zu vergleichen: sie präsentieren Figuren in Bewegung, produzieren damit einen Leser in Bewegung (nicht körperlich natürlich), doch das Nomadisieren führt nirgendwohin, es ist ein 'Weg ohne Ziel', die typische Erzählfigur Kafkas.[15] Den Kulminationspunkt dieses Narrationstypus stellt sicherlich der Roman »Der Prozeß« dar, den meines Erachtens Joseph Losey mit seinem Film »Monsieur Klein«[16] im Sinn gehabt hat.

Als Loseys Film 1976 beim Filmfestival in Cannes präsentiert wurde, löste er speziell bei der französischen Filmkritik mehr Irritation als Bewunderung aus. Aufmerksamkeit verdienen die diversen Begründungen für die Ablehnung. Losey hätte, so der Tenor der Presse, ein für die Franzosen ohnehin nicht glorreiches Kapitel der jüngsten Vergangenheit (gemeint ist die 'Grand Rafle' aus dem Jahr 1942, als etwa 7000 Juden in einer geheimen Aktion von der SS und französischen Kollaborateuren zum *Vélodrome d'hiver* gebracht und anschließend von einem nahegelegenen Bahnhof in verschiedene Konzentrationslager deportiert wurden) von der historischen Realität abgelöst, generalisiert, "kafkaisiert"[17].

'Kafkaisiert', nach den Aussagen jener Kritiker zu schließen, meint vor allem die alptraumhafte Atmosphäre des Films, der auf Grund seiner äußerst artifiziellen Erzählstruktur (Musik, Kamera, Lichtführung) fast abstrakt wirkt. Wie so oft scheint aber auch hier der Ausdruck 'kafkaesk' etwas undifferenziert gebraucht worden zu sein.

---

[15] Hans Dieter Zimmermann, Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser. Frankfurt/Main 1985, S. 103.

[16] »Monsieur Klein«, Frankreich 1976. Regie: Joseph Losey. Buch: Joseph Losey, Franco Solinas. Kamera: Gerry Fisher. Mit Alain Delon, Jeanne Moreau, Michel Lonsdale, Juliet Berto, Massimo Girotti.

[17] Vgl. Peter W. Jansen, Kommentierte Filmographie, in: Joseph Losey. München/Wien 1977, S. 166.

Interessant an Loseys Film ist, daß er geradezu eklatant an Kafkas »Prozeß« erinnert, ohne daß man nur entfernt von einer filmischen Adaption sprechen könnte. Eine Analyse der kinematographischen Version von Orson Welles wäre unter diesem Gesichtspunkt näher gelegen, doch der Vergleich mit Loseys Film ist aufregender, provokanter, weil in »M. Klein« die Welt Kafkas konkretisiert und keineswegs von der historischen Realität abgehoben erscheint (wie ja die Ablehnung zahlreicher Kritiker beweist).

Kafkas Werke fordern geradzu zur Interpretation heraus, jedoch, und dies wird besonders im »Prozeß« deutlich: das Ins-Leere-Laufen jeglicher Interpretation ist vielen Werken Kafkas inhärent. Der Roman »Der Prozeß« ist selbst ein Metadiskurs über Möglichkeiten/Unmöglichkeiten der Interpretation. Autoreflexivität steht auch im Zentrum von Loseys Film. So wird einem beim Lesen des Romans das 'Interpret-Sein' bewußt gemacht, indem man, ähnlich wie Josef K., der eine Beziehung zum Gesetz herstellen will (und auch ähnlich wie M. Klein, der verzweifelt eine Beziehung zu einem anderen, der er selbst ist, herstellen will), immer wieder auf den Text/Film als solchen verwiesen wird. Auch dem Interpreten/Filmrezipienten wird – ebenso wie Josef K. und M. Klein – eine schlußendliche Beziehung zum Text/Film eben *durch* die Beziehung verweigert, er versperrt sich den Weg zur Botschaft durch die Art und Weise, wie er sie zu erhalten erhofft.

»Der Prozeß« ist ein Roman über scheiternde Interpretationsversuche, »M. Klein« ein Film über den sich entlarvenden Zuschauer. Wie Hart Nibbrig eindrucksvoll dargestellt hat, spielt in Kafkas »Prozeß« das Phänomen der (Selbst)Spiegelung besonders in der im Zentrum des Romans stehenden Diskussion zwischen dem Geistlichen und Josef K. eine bedeutende Rolle, in der Josef K. die Parabel »Vor dem Gesetz« zu deuten versucht. Schon textimmanent wird klar, daß "[...] jede Textauslegung eine spekulative Struktur besitzt, eine Spiegelstruktur insofern, als sich beim Verstehen der Interpret in der Sache spiegelt, die er auslegt."[18] Nicht die Sache (Text/Film) spiegelt sich also im Interpreten, sondern umgekehrt, die Sache (Text/Film) ist autoreflexiv. Kafkas Roman, das Werk selbst, ist die Botschaft. Der/Jeder Interpret spiegelt sich im Roman: "Die Schrift ist unveränderlich, und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber."[19] Diese Atmosphäre des Romans ist auf Loseys Film übertragen, auch »M. Klein« ist ein autoreflexives Werk, das dem Zuschauer dessen Sehsituation bewußt macht; es verweist ihn auf sich und seine Blicke. Der Leser des »Prozeß«, das ist Josef K.; der Zuseher, der sich »M. Klein« im Kino ansieht, ist zugleich Robert Klein. Der

[18] Hart Nibbrig, Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur. Frankfurt/-Main 1987, S. 275.

[19] Franz Kafka, Der Prozeß, a.a.O., S. 185.

folgende Versuch, die Geschichte des M. Klein zu paraphrasieren kann als Auslegung der oben zitierten Textpassage aus Kafkas Roman genommen werden.

Loseys Film beginnt mit einer Sequenz von eisiger Kälte. Man ist Zeuge einer Schändung. Eine Frau, nackt, wird von einem Arzt daraufhin 'untersucht', ob sie einer semitischen Rasse angehört. Die Stimme des Arztes – die personifizierte Bürokratie – ist monoton, kalt, teilnahmslos. Die Kameraposition entspricht dem Klima der Indifferenz, die Sequenz ist völlig distanziert, meist aus einer Totalen, abgefilmt. Von Bedeutung für den Rezipienten ist, daß diese Sequenz keine Entsprechung im Film hat, sie scheint völlig abgehoben, extradiegetisch positioniert in bezug auf die nun folgende eigentliche 'Geschichte'.

Doch lassen wir sie vorerst 'stehen', speichern wir sie im Gedächtnis, wie der Kinobesucher, der den Film zum ersten Mal sieht, sie speichert (oder vielleicht auch nicht speichert).

Robert Klein I lebt als Bohémien sogar während des Krieges (1942) ein fast feudales Leben. Er kauft und verkauft Kunstobjekte. Ein Jude, der sich in einer prekären Situation befindet, will ihm ein Gemälde verkaufen. In der Folge zitiere ich ausführlich eine Dialogpassage, da diese an einer anderen, besonders signifikanten Stelle des Films (nämlich an seinem Ende) noch eine zusätzliche Bedeutung erlangt:

Der Jude: 600 Louisdors!
Robert Klein: 300 Louisdors!
Der Jude: Sie wollen mich wohl verspotten.
Robert Klein: Keineswegs.
Der Jude: Es ist leicht mit jemanden, der gezwungen ist, zu verkaufen. Machen Sie mir doch einen vernünftigen Preis!
Robert Klein: 300 Louisdors!

Schließlich kauft Robert Klein das Gemälde um 300 Louisdors. Der gesamte Dialog ist für den Kinobesucher nicht sichtbar, *hors-champs*, da man stattdessen die Freundin von Klein sieht, wie sie sich im Bad schminkt. Warum im *hors-champs*? Die mögliche Erklärung folgt später.

Klein begleitet den Verkäufer zur Tür und findet davor eine Zeitung. Erst glaubt er, daß der Jude sie verloren habe, doch dieser besitzt ein eigenes Exemplar. Bei der Zeitung handelt es sich um die »Information Juives«, adressiert an Robert Klein.

Robert Klein (zum jüdischen Verkäufer): Ich wünsche Ihnen viel Glück!
Der Jude: Ich wünsche *Ihnen* viel Glück!

Daraufhin sieht man, wie sich Robert Klein in den Spiegel blickt: *"Bin ich wirklich Robert Klein?"* Dieser Blick in den Spiegel wird zur rekurrenten

Metapher des ganzen Films, er konfrontiert Robert Klein mit sich selbst, mit seinem unbekannten und unerkannten Ich, das er vergeblich in einer anderen Person (dem Anderen) sucht.

Der Film steht in der Folge ganz im Zeichen der Aufklärung der "Mißverständnisse", so Robert Klein, denen eine Verwechslung von seiten des bürokratischen Apparates zugrundeliegen muß. Irgendwo muß ein Namensvetter, ein anderer Robert Klein II existieren, der offensichtlich Jude ist und scheinbar Robert Klein I, der elsässischen Ursprungs ist, benützt, um in der Resistence tätig zu sein.

Josef K., der während des gesamten Romans auf der Suche nach dem Gesetz/ Richter ist, wird es/ihn nie zu Gesicht bekommen. Auch der Leser wird nicht mehr erfahren als Josef K.

Robert Klein I, der den ganzen Film hindurch auf der Suche nach Robert Klein II ist, wird ihn finden. Der Blick, die Betrachtung, der visuelle Konkakt, wird ihm jedoch vorenthalten, ebenso dem Zuschauer.

Klein geht in die Redaktion, die die besagte jüdische Zeitung herausgibt, wird von dort zum Generalkommissariat für Judenfragen geschickt, schleicht sich wie ein Detektiv in die Wohnung von Robert Klein II ein, und wird doch immer wieder auf sich selbst verwiesen. Seine Suchaktion wird kontinuierlich durch alptraumhafte Momentaufnahmen interpoliert, die einen bis ins Detail funktionierenden Polizeiapparat zeigen, der sich wie ein überdimensionierter Fangarm auf einem beleuchteten Rasterplan von Paris die Adressen der zu deportierenden Juden herauspickt. Diese kurzen Sequenzen sind völlig distanziert in Totalen, mit starrer Kamera und ohne Ton, gefilmt, was den mechanistischen Charakter der Vorgänge noch zusätzlich akzentuiert. Man sieht stets nur die Schatten der Polizisten vor dem Stadtplan. Die Bedrohung hat kein Gesicht, die 'kafkaeske' Manier ist evident. Der Kreis um Robert Klein I wird immer enger, noch dazu, wo er keinen Ariernachweis auftreiben kann (vielleicht gibt es doch eine 'unreine' Stelle in der Ahnenkette?).

Zwei Polizisten verfolgen Robert Klein. Sie entsprechen den beiden Wächtern in Kafkas Roman und sind nur Ausführende, zum Gesetz gehörend, abstrakt und teilnahmslos. Wenn schließlich gegen Ende des Films die Wertsachen von Klein beschlagnahmt werden, sagt einer der beiden Polizisten: "Es handelt sich um nichts Persönliches, es ist das Gesetz." Klein antwortet: "Es betrifft mich nicht." Diese Art der Dialogführung erinnert stark an Kafkas Sprachgebrauch. Auch Josef K. begreift erst spät (zu spät), daß es sich nicht um eine Komödie/ einen Spaß handelt, wie er lange Zeit glaubt. Ebenso bagatellisiert Robert Klein das Geschehen; seiner Meinung nach kann es sich bei der Richtigstellung der Angelegenheit ohnehin nur um eine Formalität handeln. Zur Gegenüberstellung:

> K. lebte doch in einem Rechtsstaat, überall herrschte Frieden, alle Gesetze bestanden aufrecht, [...].[20]

> Robert Klein: Ich glaube an die Institutionen, weil ich ein guter Franzose bin.

Klein, so stellt sich heraus, ist in diesen Zeiten ein gefährlicher Name, ein Name mit unzureichendem Rassen-Signalement, gefährlich vor allem dann, wenn man, wie Robert Klein I, die historische Situation verkennt, ja geradezu ignoriert; wenn man glaubt, in einem Vakuum zu leben. Mit der Zeitung vor der Tür beginnt alles; bis zu diesem Zeitpunkt war Robert Klein der Welt, dem sozialen Umfeld, gleichgültig gegenüber gestanden. Während des Vorspanns zum Film sieht man übrigens einen Gobélin, der einen von einem Pfeil durchbohrten Geier präsentiert. In einer anderen Szene des Films wird auf einer Auktion der Geier als Symbol der Gleichgültigkeit interpretiert, der trotz Verwundung weiterzufliegen versucht. Doch wie Josef K., der die ihm erzählte Parabel nicht auf sich bezieht, kommt Robert Klein I gar nicht auf die Idee, eine Verbindung zwischen sich und dem Geier herzustellen. Der Geier, das ist er selbst, die Verwundung durch den Pfeil symbolisiert den Einbruch der Welt in eine Existenz, die in einer Apotheose der Gleichgültigkeit ihren einzigen Inhalt und ihr Auslangen zu finden glaubte. Die Zeichenrelation wird von Robert Klein I nicht oder falsch hergestellt, er bezieht Klein II auf sich, statt sich auf Klein II – "Jemand muß auf mich böse sein. Er will mich provozieren, mich ärgern."

Man vergleiche den Beginn von Kafkas Roman: "Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet."[21] Beide glauben, in 'bürgerlicher' Sicherheit (die Verweise auf den Rechtsstaat und dessen Institutionen unterstreichen dies) ihr Dasein führen zu können. Das Paradoxe ist, daß ihnen gerade der Rechtsstaat/die Institutionen zum Verhängnis wird/werden. Klein kann eben auch 'jüdisch' signifiziert werden, und dies ist dann gefählich, wenn in einer bestimmten historischen Situation bestimmte Namen/Namenszeichen vom System negativ markiert sind: "Der bourgeoise Alptraum schlechthin: der Identität, der Unverwechselbarkeit verlustig zu gehen, [...] das Zeichen gerät ins Schwimmen, ins Gleiten."[22] Ein Name, zwei Identitäten? Zum Verhängnis wird Robert Klein das, was für einen rechtsstaatlich-bürokratisierten Apparat die äußeren/ersten Merkmale eines Bürgers sind: Name und Adresse: Robert Klein, Rue du Bac 136. Name und Adresse stimmen, aber die Identität anscheinend nicht. Be-

[20] Franz Kafka, Der Prozeß, a.a.O., S. 9.

[21] Franz Kafka, Der Prozeß, a.a.O., S. 7.

[22] Georg Schmid, a.a.O., S. 99.

drohlich wird dieser Sachverhalt in einem System, das einen bestimmten Nachweis der Identität verlangt (vgl. *Ariernachweis*). Was folgt, ist der Horror schlechthin, eben Kafkas Welt konkretisiert.

Am Ende wird Robert Klein von den beiden Polizisten (wie Josef K.) abgeführt und zum *Vélodrome d'hiver* gebracht, wo die Verladung in einen Viehwagon erfolgt. Robert Klein I glaubt, in der Menge vielleicht doch noch Klein II finden zu können. Dann wird über den Lautsprecher der Name 'Robert Klein' ausgerufen, und Robert Klein zeigt – ohne zu zögern – auf. Zum ersten Mal identifiziert er sich vollständig mit sich selbst. Schließlich wird er in einen Waggon verladen. Jetzt scheint er zu begreifen, daß es für ihn (und für den Filmrezipienten) keinen Klein II gibt. Man sieht ihn im Waggon stehen, und gleichzeitig auf einer Ebene des Filmbilds, ohne daß ihn Klein erblicken könnte, den Juden, der ihm am Beginn des Films das Gemälde verkaufte. Im *hors-champs* hört man den gleichen Dialog wie in der Eröffnungssequenz, den uns Losey, um unsere Aufmerksamkeit zu erhöhen, ebenfalls nur akustisch servierte.

Robert Klein I hat nie eine andere Möglichkeit gehabt, als sich selbst zu begegnen, darum der rekurrente, fragende Blick in den Spiegel, die Konfrontation mit sich selbst. Jedoch ist er sich der Spiegelung nicht bewußt, ebensowenig wie er sich bewußt ist, daß er nur die Projektionen (Spiegelbilder) der eigenen Phantasie wahrnimmt. Erst das soziale Umfeld, die 'Geschichte' hält beiden ihr Spiegelbild vor. Mit anderen Worten:

> [...] der Spiegelblick zurück auf sich selbst bedarf der Öffentlichkeit und unterliegt, wie privat und zeitlos er auch immer zu sein scheint, ihrem Strukturwandel. Der Selbstbezug hat Geschichte.[23]

Die paradoxe Situation – jene, die viele 'kafkaesk' anmutet – ist die, daß sich die Projektionen (man denke wieder nur an die Rechtsstaat-/Institutionengläubigkeit der beiden Protagonisten) als falsch erweisen und *darum* erst recht die mörderische Effektivität des bürokratischen Staates heraufbeschwören. Josef K. versucht eine/mehrere Deutungen der Parabel »Vor dem Gesetz«, die scheitern muß/müssen, weil er sich auf die Parabel bezieht, statt die Parabel auf sich (auch der Mann vom Lande muß scheitern, weil er nicht das Gesetz auf sich bezieht, sondern sich auf dieses).

Robert Klein I versucht Klein II zu finden, was scheitern muß, weil der andere niemand sonst als das Spiegelbild des einen ist. Robert Klein I glaubt, wenn er Klein II gefunden habe, sei das Problem gelöst, ohne das rechtsstaat-

[23] Hart Nibbrig, a.a.O., S. 28.

lich-bürokratische System zu hinterfragen, das es erst ermöglicht, daß bei gewissen Namen eine Bedrohung der Identität die Folge ist. Sowohl Josef K. als auch Robert Klein werden erst durch das Gesetz mit sich konfrontiert, und *das* macht sie schuldig: "Unsere Behörde [...] sucht doch nicht etwa die Schuld in der Bevölkerung, sondern wird, wie es im Gesetz heißt, von der Schuld angezogen und muß uns Wächter ausschicken."[24] In »M. Klein« heißt es in einem Dialog zwischen den beiden Polizisten und Robert Klein:

> Die Polizisten: Die Präfektur hat uns auf den Fall aufmerksam gemacht.
> Robert Klein: Aber *Ich* habe doch die Präfektur erst auf den Fall hingewiesen.

An diesem Punkt stellt sich die Frage: Wo steht der Interpret/Rezipient (Leser/Seher)? Viele Interpreten Kafkas stehen genau dort, wo Josef K. steht, sie perpetuieren dessen endlose Betrachtungen, ohne sich bewußt zu werden, daß gerade in der Vielfalt der Deutungen die Botschaft liegt. *The medium ist the message*, denn "[...] die Schrift ist unveränderlich, und die Meinungen darüber sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber." (Siehe oben)

Und was geschieht mit dem Kinobesucher, der »M. Klein« sieht?

Kehren wir, wie versprochen, zurück zum Beginn, zu jener Frau, die von dem Arzt wie ein Ding vermessen und taxiert wird. Diese Sequenz hat darum keine Entsprechung auf der diegetischen Ebene des Films, weil die Kamera hier den Blick an den Kinobesucher selbst delegiert. Der Filmrezipient hat keine Chance, "[...] das Beobachtete als die Beobachtung eines anderen zu identifizieren."[25] Das ist grausam, man fühlt sich spätestens dann 'ertappt', wenn man sich (ich gestehe, ich habe es getan) unweigerlich die Frage stellt, ob denn die Frau wirklich semitisch aussehe. Losey konfrontiert den Zuschauer mit sich selbst, er hält ihm einen Spiegel vor: *The spectator is the message*. Entscheidend ist, sich dessen bewußt zu sein. "Solange wir wissen von uns durch Spiegelung, sind wir bewußt am Leben."[26]

---

[24] Franz Kafka, Der Prozeß, a.a.O., S. 11.

[25] Peter Jansen, a.a.O., S. 169.

[26] Hart Nibbrig, a.a.O., S. 36.

II.
Zum Alphabet des Films

Gottfried Schlemmer

Das Verhältnis von Bild und Sprache in D.W. Griffiths »Intolerance« (USA 1916)[1]

Schon in seiner frühesten Entwicklungsphase erweiterte der Film seine Ausdrucksmöglichkeiten durch die Symbiose von Bild und Sprache. Konnte er doch den Bereich der Literatur nicht nur als unerschöpfliches Stoffreservoir, sondern auch als enormen Fundus der verschiedensten artistischen Verfahren nutzen. Daß aber auch noch andere Aspekte zu berücksichtigen sind, kann man z. B. an der Produktionsgeschichte des für seine Zeit unglaublich teuren Ausstattungsfilms »Cabiria« (Italien 1914) erkennen,[2] der zur Zeit des Zweiten Punischen Krieges (218-201 v. Chr.) spielt. Um den Marktwert des Films zu erhöhen, ersuchten die Inhaber der Produktionsfirma »Itala-Film« den bekannten Literaten Gabriele d'Annunzio, seinen Namen als Autor zur Verfügung zu stellen. Obwohl dieser nur die Zwischentitel lieferte, wurde der Name des eigentlich Verantwortlichen des Films – des Regisseurs, Drehbuchautors und Co-Produzenten Giovanni Pastrone – in geradezu bezeichnender Weise durch den des Schriftstellers überschattet. So sprach noch 1954 ein Gericht in Rom alle Rechte an dem Film der Nachlaßverwalterin von Gabriele d'Annunzio, der »Fondazione Vittoriale degli Italiani«, zu. Wenn auch in den frühen Jahren des Films viele Schriftsteller von der Popularität des neuen Massenmediums zu profitieren versuchten, so ging es um mehr. Um die kulturelle Reputation des Films zu erhöhen, ihn im Kreis der tradierten Künste zu bestätigen, versuchte man, die Literatur auf mannigfaltigste Weise zu nutzen. Ein geradezu ideales Beispiel für eine besondere Art von Rückversicherung findet man in David Wark Griffiths »Intolerance«.

Nur wenige Wochen nach der in Turin erfolgten Uraufführung wurde »Cabiria« am 1. Juni 1914 im *Knickerbocker Theatre* in New York als großes kulturelles Ereignis gefeiert. Schon 1913 konnte der zwei Stunden lange italienische Antikfilm »Quo vadis?« von Enrico Guazzani in einem 'firstclass'

---

[1] Der vorliegende Aufsatz ist die Zusammenfassung eines Aufsatzes von Gottfried Schlemmer in: Werner Faulstich, Helmut Korte (Hgg.), Fischer Filmgeschichte. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924 (= Fischer Cinema 4491). Frankfurt/Main 1994 , S. 266-287.

[2] Die Produktionsgeschichte des Films ist dokumentiert in: Margot Berthold (Hg.), Cabiria. Ein Film von Giovanni Pastrone. Entstehung – Geschichte – Wirkung. Materialien. München 1979.

Broadway Theatre einen großen Erfolg verbuchen. Kannte man in den USA bis dahin nur den ein- und zweiaktigen Film, so führte das Interesse des Publikums am europäischen Langfilm in der Folge zu einer Neuorientierung in der amerikanischen Filmwirtschaft. Eingeleitet wurde der Übergang durch den im Sommer 1914 gedrehten Vierakter »Judith von Bethulien« von D.W. Griffith.

Während der erste Weltkrieg in Europa dem großen Ausstattungsfilm die finanziellen Mittel entzog, entstand in Amerika unter Griffiths alleiniger Verantwortung das epische Filmwerk »The birth of a nation« in 13 Akten mit einem Budget von 100.000 Dollar, einer für diese Zeit außergewöhnlich hohen Summe. Mit enormer Publicity wurde die New Yorker Premiere am 3. März 1915 im 3.000 Personen fassenden *Liberty Theatre* vorbereitet. Trotz der hohen Eintrittspreise wurde der Film ein riesiger Erfolg und brachte dementsprechende Gewinne.[3] Allein in New York lief »The birth of a nation« 45 Wochen, wobei das allgemeine Interesse sicher durch die Kontroverse um den Film gesteigert wurde. Griffith stellt in diesem Werk, dessen Thema der Krieg zwischen den Nord- und Südstaaten ist, die Aufhebung der Sklaverei als Tragödie dar, die geradezu die Gründung und Aktivität des Ku-Klux-Klan als Retter der Ordnung zur Notwenigkeit gemacht habe. Obgleich massive Proteste die Aufführungen begleiteten, gab es auch Stimmen, die die kinematographischen Qualitäten des Films erkannten.[4] Griffith, erbost über die heftige Auseinandersetzung um sein Bürgerkriegsepos, antwortete der Öffentlichkeit mit dem Pamphlet »The Rise and Fall of Free Speech In America«[5]. Darin apostrophierte er die Intoleranz als Ursache jeglicher Zensur und forderte in Verkennung der Sachlage das Recht auf freie Meinungsäußerung. Bezeichnenderweise sollte auch sein nächster Film den Titel »Intolerance« tragen.

Noch waren die Diskussion um »The birth of a nation« nicht beendet als Griffith die Arbeit an dem schon vor dem Bürgerkriegsepos fertiggestellten Film »The mother and the law« wieder aufnahm. Anfangs wollte er dem alten Projekt bloß einige Szenen hinzufügen, kam aber bald auf die Idee, es mit weiteren Geschichten, die von der Intoleranz der Mächtigen handeln, zu vergrößern. Er gab seinem Mitarbeiter Joseph Henabery den Auftrag, umfangreiche Recherchen über Babylon, das Massaker in der Bartholomäusnacht und die

---

[3] Zu den Einspielergebnissen gibt es unterschiedliche Meinungen. Vgl. Janet Wasko, D. W. Griffith and the banks: a case study in film financing, in: Paul Kerr (Hg.), The Hollywood Film Industry. London und New York 1986, S. 34.

[4] Vgl. Lewis Jacobs, The Rise of the American Film. New York 1968, S. 185f., und Margot Berthold (Hg.), D. W. Griffith. Dokumentation. München 1987, S. 166f.

[5] Vgl. D. W. Griffith, The Rise and Fall of Free Speech In America, in: Harry M. Geduld (Hg.), Focus on D. W. Griffith. Englewood Cliffs, N. J. 1971, S. 43ff.

Kreuzigung Christi zu beschaffen.[6] Eine Unmenge an Büchern wurde durchgearbeitet und das ausgewählte Material in Sammelalben festgehalten. Auf Grund des großen finanziellen Erfolgs von »The birth of a nation« konnte Griffith seinen neuen Film in völliger ökonomischer und künstlerischer Freiheit vorbereiten und drehen. Sämtliche Gestaltungsebenen von »Intolerance« wurden von ihm kontrolliert. Allein die Tatsache, daß Griffith ohne Drehbuch arbeitete, läßt darauf schließen, wie sehr das von seinen Mitarbeitern herangeschaffte Material eine subjektive Ausprägung erfuhr. Für die Ausstattung jeder einzelnen Geschichte wurde ein anderer Stil gewählt. Liegen dem Ausgangsmaterial von »Intolerance«, dem Film »The mother and the law«, die Bilder der realistischen *Ashcan School*[7] zugrunde, so waren es für die »Babylonian Story« historistische Maler wie Georges Rochegrosse, John Martin und Edwin Long.[8] Die Ausstattung der Szenen, die in Judäa spielen, basieren wiederum auf Abbildungen aus J. J. J. Tissots Buch über das Leben Christi (1895)[9]. Was die »French Story« betrifft, kann kaum am Einfluß des *Film d'Art* gezweifelt werden, war doch z. B. »L'assassinat du duc de guise« (Die Ermordung des Herzogs von Guise, 1908) für Griffith eine "Offenbarung"[10]. Ein Einfluß des Films »Cabiria« auf die »Babylonian Story«, wie es immer wieder behauptet wurde, ist allerdings auf Grund neuerer Forschungsergebnisse nicht anzunehmen. Abgesehen davon, daß Griffith entgegen der Aussage des Kameramanns Karl Brown ebenso wie im Fall »Quo vadis?« immer bestritt, diesen Film überhaupt gesehen zu haben, ergibt der stilistische Vergleich an Hand der Biograph-Filme von 1908 bis 1912 eine von Pastrone unabhängige Entwicklung der filmsprachlichen Mittel.[11] Wie bei der Ausstattung orientierte sich Griffith bei der Wahl seiner Handlungsmuster an der Literatur des vorigen Jahrhunderts. Vor allem macht sich der Einfluß von Walt Whitman[12], Alfred Lord Tennyson und Charles Dickens geltend. Griffith ließ sich nicht nur von deren realistischen bzw. melodramatischen Methoden anregen, auch die moralisierende Tendenz

---

[6] Vgl. Interview mit Joseph Henabery, in: Kevin Brownlow, The Parade's Gone Bye. New York 1968, S. 50ff.

[7] Vgl. William M. Drew, D. W. Griffith's »Intolerance«. Its Genesis and Its Vision. Jefferson, North Carolina, und London 1986, S. 67.

[8] Vgl. William M. Drew, a.a.O., S. 68; vgl. weiters die Ausführungen über das Bild »The Babylonian Marriage Market« im Vergleich mit dem entsprechenden Szenenausschnitt in: Kevin Brownlow, Hollywood. The Pioneers. New York 1979, S. 78f.

[9] Vgl. Floyd W. Martin, D. W. Griffith's »Intolerance«: A Note on Additional Visual Sources, in: Art Journal 43/3 (Fall 1983), S. 231-233.

[10] Vgl. William M. Drew, a.a.O., S. 78.

[11] Vgl. dazu Roland Zag, Giovanni Pastone und D. W. Griffith. Ein Symposion, in: Margot Berthold, a.a.O., S. 30ff.

[12] Vgl. William M. Drew, a.a.O., s. 86ff.

seiner Vorbilder kann man in seinem Werk erkennen. Dieser Tradition entsprach auch ein realistischer Schauspielstil. In langwierigen Proben wurde eine vollständige Identifikation der Darsteller mit den Filmfiguren angestrebt. So verlangte Griffith z. B. bei der Gestaltung einer bestimmten Situation von Mae Marsh, sie möge sich an eine vergleichbare Begebenheit aus ihrem Leben erinnern.[13] Auch bei der Montage des abgedrehten Materials ging Griffith intuitiv vor, denn erst im Vorführraum bei der täglichen Sichtung entschied er über den Platz von bestimmten Einstellungsgrößen bzw. löste er dramaturgische Probleme.[14]

Griffiths Selbstverständnis wurzelt gemäß seinen literarischen Vorbildern im neunzehnten Jahrhundert. Sowohl der imperiale Inszenierungsstil als auch die auktoriale Ausrichtung seiner Filme lassen eine philosophische Haltung erkennen, wie sie von Ralph Waldo Emerson vertreten wurde, der von einem "repräsentativ" handelnden Dichter sprach, der "unter den gespaltenen Menschen für den ganzheitlichen" stehe.[15] Wie Emerson ging es auch Griffith um die Idee eines idealistischen Ganzen, die sich allerdings spätestens im vorigen Jahrhundert als trügerisch erwiesen hatte. Dieses Ganze in seiner immerwährenden Gefährdung zu zeigen, hat bei Griffith geradezu obsessionellen Charakter und bestimmt auch den Inhalt von »Intolerance«. Gleich einem Melodram weisen die vier Geschichten von »Intolerance« "ein Schema bipolarer Konflikteinheiten" auf, wobei nach Johann N. Schmidt "Tugend und Laster [...] als klar identifizierbare 'abgeschlossene' Eigenschaften [wirken], die miteinander in unversöhnlichem Kampf liegen."[16] Charakteristisch ist auch, daß jegliches Handeln "zwischen unabänderlich vorgegebenen, ganzheitlichen Bereichen"[17] stattfindet. Einfache Gegenüberstellungen in hierarchischer Ordnung, wie Herrschaft – Volk, Unternehmer – Arbeiterschaft, Großstadt – Kleinstadt, Alter – Jugend usw. bestimmen den Aufbau der Geschichten. Gemeinsam ist den einzelnen Handlungsabläufen, daß die herrschenden Gesellschaftsschichten an einem Konflikt beteiligt sind oder ihn auslösen, worunter die Allgemeinheit zu leiden hat.

---

[13] Vgl. Richard A. Blum, American Film Acting. The Stanislavski Heritage. Ann Arbor, Michigan 1984, S. 14; vgl. weiters Barry Salt, Film Style and Technology: History and Analysis. London 1983, S. 161.

[14] Vgl. Kevin Brownlow, The Parade's, a.a.O., S. 90.

[15] Ralph Waldo Emerson zit. nach: Robert Weimann, Repräsentation zwischen Konsens und Ausdifferenzierung. Zur Vorgeschichte der Moderne in Nordamerika, in: Robert Weimann (Hg.), Der nordamerikanische Roman 1880–1940. Repräsentation und Autorisation in der Moderne. Berlin und Weimar 1989, S. 49.

[16] Johann N. Schmidt, Ästhetik des Melodrams. Studien zu einem Genre des populären Theaters im England des 19. Jahrhunderts. Heidelberg 1986, S. 115.

[17] Johann N. Schmidt, a.a.O., S. 112.

Alle Geschichten weisen einen voraussetzungslosen Beginn und einen endgültigen Schluß auf. Bloß die »Modern Story«, deren Handlung auf einem authentischen Bericht einer Kommission über den Tod von neunzehn Beschäftigten bei einem Lohnstreik in einem chemischen Betrieb beruht, endet mit der Rettung des Helden.

Wenige Merkmale definieren die Filmfiguren; ihre Eindimensionalität drückt sich, vor allem bei jenen niedrigeren Standes, schon im Namen aus, wie z. B. Dear One, Brown Eyes, Mountain Girl usw. Griffith verglich die Geschichten mit vier Strömen, die zuerst langsam, dann immer schneller fließen und sich dabei immer näher kommen, um sich am Ende zu vereinigen.[18] Diese Metapher läßt allerdings an eine kontinuierliche Entwicklung der einzelnen Geschichten denken und an eine Kompositionsform, die allmählich das Heterogene in einem harmonischen Ganzen am Ende zusammenschließt. Doch das aus 2025 Einstellungen bestehende Werk ist "voller Sprünge und Risse"[19], wie Siegfried Kracauer es ausdrückt. Dies überrascht im Hinblick auf die "Simplizität des Programms"[20] und läßt die Frage nach einem etwaigen Widerspruch bei seiner Umsetzung in die konkrete filmische Gestalt aufkommen. Nach der Art und Weise ihrer Verknüpfung nimmt die »Modern Story« den wichtigsten Platz im architektonischen Gefüge von »Intolerance« ein. Nicht nur, daß mit ihr der Film beginnt und – abgesehen vom Epilog – auch endet, so weist die »Modern Story« mit 838 gegenüber der »Babylonian Story« mit 722, der »French Story« mit 274 und der »Judean Story« mit 47 auch die meisten Einstellungen auf. Im Prolog erläutert der 'Autor' in einer Reihe von Zwischentiteln dem Zuschauer die formale Anlage des Werks und gibt Aufschluß über das Thema – Haß und Intoleranz im Kampf gegen Liebe und Güte. Dem Zyklus »Grashalme« von Walt Whitman ist die darauffolgende Gedichtzeile "Aus der ewig schaukelnden Wiege"[21] entnommen. Bereits die nächste Einstellung wiederholt den darin enthaltenen lyrischen Gedanken als 'Sinnbild': Im Mittelgrund eine Mutter, die ihr Kind in einer Wiege in den Schlaf

---

[18] Vgl. Lewis Jacobs, a.a.O., S. 189.

[19] Siegfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/Main 1964, S. 304.

[20] Miriam Hansen und Martin Christadler, David Wark Griffiths »Intolerance« (1916): Zum Verhältnis von Film und Geschichte in der Progessive Era, in: Amerikastudien, Jg. 21, Heft 1, 1976, S. 37. Diese profunde Studie kommt zu dem Schluß, "daß die konkrete filmische Darstellung auch Energien und Spannungen aktualisiert, die die ideologische Simplizität des Programms partiell wieder aufheben." Allerdings wird diesem Widerspruch nicht weiter nachgegangen, da wohl die "zeitkritische Brisanz" primär die Wertung bestimmt. Um dieser Diskrepanz schärfere Konturen zu verleihen, müßte wohl der formalen Gestaltung ein stärkeres Augenmerk geschenkt werden.

[21] Walt Whitman, Grashalme. Reinbek bei Hamburg 1968, S. 188.

schaukelt und im Hintergrund drei alte Frauen, die als 'Schicksalsgottheiten' waltenden Parzen. Diese Einstellung hat ebenso wie die folgende, ein Buch namens »Intolerance«, zunächst einmal unmittelbare Bedeutung als Symbol: Kennzeichnet die Wiege einerseits die ewige Wiederkehr der Geburt und des Todes, so soll das imaginäre Buch andererseits den Zuschauer glauben machen, er würde in einem wirklichen blättern und lesen und jene auf der Leinwand erscheinenden Bilder wären diejenigen seines inneren Auges. Hinzu kommt aber noch eine übergeordnete strategische Bedeutung. Beide gliedern den Ablauf der sich immer schneller verschränkenden Geschichten, die in der Tat von einem 'alle Epochen der Zeit' prägenden Gegensatz beherrscht werden, der zugleich das Konfliktpotential des Films bestimmt. Diese in der Exposition installierten Embleme und Zwischentitel, die als Leitmotiv den ganzen Film hindurch wiederkehren (siehe Rubrik 'Raster' im Protokoll), haben neben einer Reihe erklärender Inserts, die z. B. den Künstler nennen, nach dem eine Szene gestaltet wurde, vor allem die Aufgabe, das Geschehen zu kommentieren bzw. zu legitimieren. Sie bilden einen Raster, der nicht nur der inneren Stabilisierung der in ihm 'eingespannten' Einstellungen und Sequenzen dient, sondern auch die Absicherung des eingebundenen Materials gegen jegliche ideologische Unterwanderung von außen gewährleistet. Die Autorität des Buches, als Symbol alter Schriftkultur,[22] wird der dem Filmwerk eigenen Logik gemäß eingesetzt, um das im Rückgriff auf die Kunst- und Filmgeschichte erstellte und damit bereits kulturell eingemeindete Bildmaterial sozusagen noch einmal zu 'reglementieren'. Auf die Rolle der Schrift für die Entwicklung der menschlichen Gesellschaft wird z. B. im Zusammenhang mit der Zerstörung der alten babylonischen Kultur explizit verwiesen. Die Verfahrensweise, einzelne Einstellungen, aber auch auch ganze Handlungsteile durch Gleichbedeutendes oder Bedeutungsähnliches zu 'bestätigen', schafft ein starkes durch sich selbst gestütztes Beziehungsgeflecht. Neben solchen 'Zirkeldefinitionen' gibt es noch eine andere Art der Absicherung, indem das qualitativ höherstehende Element dem niederen seine Bedeutung zumißt. Daß die »Judean Story« in dieser Hinsicht den Gipfel in der 'Systemhierarchie' des Films bildet, hängt vor allem mit der den einzelnen Epochen eigenen Problemtik zusammen, die zunächst sozial bestimmt ist und dann in religiöse und schicksalhafte Faktoren transformiert wird.

Am Beginn der »Modern Story« kommen einige Damen der Gesellschaft, die sich die "Hebung der Moral der Arbeiterschaft" zur Aufgabe gemacht haben, zu dem Entschluß, bei Miss Jenkins, der Schwester des Fabrikbesitzers, wegen der Finanzierung ihres Vorhabens vorstellig zu werden und verlassen in einer

[22] Vgl. Frieda Grafe und Enno Patalas, David Wark Griffith. Vom Buch zum Film, in: Dies., Im Off. Filmartikel. München 1974, S. 222f.

energischen Kehrtwendung den Raum. Diese Figurenbewegung als entschiedene Gerade in die Tiefe korrespondiert mit der Formulierung eines Anliegens, welches später zur Niederlage der Arbeiterschaft und damit zu ihrer Verelendung führen wird. Doch bereits in der nächsten Sequenz wird die geradlinige durch eine kreisende Bewegung ersetzt. Diese ergibt sich im wesentlichen aber nicht durch die Bewegung im Bild, sondern durch Blickkontakte. Das Kontinuum dieser Einstellungsfolge, welche der Einführung und Charakterisierung von Miss Jenkins dient, erreicht Griffith mit Hilfe eines von ihm kultivierten Verfahrens, durch das die auf den Blick einer Person folgende Einstellung zum Zeichen des Gesehenen wird. Damit wird aber auch der Zuschauer unmittelbar in das Geschehen eingebunden. Bei einer 'kleinen' Gesellschaft, die Miss Jenkins gibt, sind es die einander suchenden und sich findenden Blicke junger Menschen, die der Gastgeberin immer wieder den männlichen Gesprächspartner rauben, bis sie alleine im Raum zurückbleibt. Ein Blick in den Spiegel läßt sie erkennen, daß "sie nicht länger zur Jugend gehört" (Zwischentitel).

Wird die Arbeiterschaft am Beginn der »Modern Story« nur verbal erwähnt, so erfolgt ihre optische Einführung erst nach der Installierung eines psychologischen Problems der feinen Gesellschaft: das des Alterns. Relativ spät wird es in einem Zwischentitel als die "wahre" Ursache für die Aktionen bürgerlicher Frauen 'beim Namen' genannt: "Wenn Frauen für Männer nicht mehr attraktiv sind, wenden sie sich oft Reformgedanken zu, als Ersatz dafür." Der Gegensatz von Jung und Alt dient aber auch als 'Brücke', um den Lebensraum der Arbeiterschaft ins Bild zu bringen. Auf die verzweifelte Geste der ihres Alters und der damit verbundenen schwindenden Attraktivität bewußt gewordenen Miss Jenkins folgt ein idyllisches Ambiente. Das Bild zeigt die liebliche Dear One, deren Vater in der Fabrik der Jenkins arbeitet, in einem kleinen Vorgärtchen, mit ihrem Federvieh beschäftigt. Der bürgerlichen, von den Jenkins dominierten Welt wird das kleine bescheidene, aber glückliche Leben der Arbeiterschaft gegenübergestellt. Im Unterschied zu den gesellschaftlichen Regeln des Bürgertums geben sich die kleinen Leute ihrem Freizeitvergnügen unbeschwert hin. Den strengen Formen, nach denen das Tanzritual bei den gehobenen Schichten absolviert wird, steht z. B. das freie und unbeschwerte Verhalten der Arbeiter in ihrer Freizeit gegenüber. Doch in einem "Zeitalter, das Jugend und Vergnügen nicht toleriert" (ZT), ist diese Art und Weise zu leben in Gefahr. Hat Dear One das "Vergnügen des Lebens" (ZT), so sorgt sich Jenkins um die Freizeitgestaltung seiner Arbeiter. Bei einem diesbezüglichen Kontrollgang findet er auf dem Gehsteig vor einem Vergnügungslokal der Arbeiter eine Münze. Jenkins hebt das Geldstück auf (Halbtotal), sieht es sich an (Nah-Einstellung, dann Detailaufnahme von der Hand) und säubert es mit seinem Taschentuch (Nah-Aufnahme). Diese kurze Einstellungsfolge macht klar, welcher Tugend der Unternehmer seinen Reichtum zu verdanken hat.

Auch in der Streik-Sequenz geht Griffith, wie es Eisenstein formuliert, nicht

über die "bloße Gegenüberstellung der Besitzenden und Nichtbesitzenden"[23] hinaus, kommt er nicht zur Darstellung der "wirklichen Verhältnisse"[24]. Der Einsatz offizieller Sicherheitskräfte, der die Sanktionierung der Reformbestrebungen eines privaten Unternehmers durch die herrschende Gesellschaftsordnung bedeutet, verdankt sich nicht einer sozialkritischen Haltung des Autors, sondern ist im gegebenen Kontext nur ein Zeichen für die Aussichtslosigkeit des Arbeitskampfes. Obwohl durch den Tod von Boys Vater auf die Rolle der Arbeiter als Opfer einer falschen moralischen Haltung nachdrücklichst verwiesen wird, bleibt auch die Figur des Unternehmers nicht ohne tragischen Anstrich. Wie sehr der Einsatz der Gestaltungsmittel ideologischen Charakter besitzt, zeigt eine genauere Betrachtung der Kameraachsen, der Bildanschlüsse und der Bewegungsrichtung der Filmfiguren, wobei sich die rechte Bildhälfte als die der Macht und die linke als die der Arbeiter erweist. Boys Vater wird durch eine von rechts kommende Gewehrkugel getroffen; Boy versucht, ihn zu stützen und nach links in Sicherheit zu bringen. Ein leichter Schwenk von rechts nach links hat eine vorbereitende Funktion. In der nächsten Einstellung folgt eine Wiederholung innerhalb des Bildes: Eine Menschengruppe bewegt sich von einem Hügel abwärts nach links. Eine dynamische Verstärkung erfährt diese Abfolge durch einen geänderten Bildaufbau; Frauen laufen in einer Diagonale nach links rückwärts. Emotionale Steigerung unmittelbar vor dem tragischen Höhepunkt der Sequenz bewirkt eine Einstellung der stark mimisch und gestisch agierenden Dear One in ihrem Gärtchen.[25] Ein Schwenk von links nach rechts über das Fabriksgelände verbindet die Arbeiter mit den Schießenden, wobei sich sekundenlang zwischen den beiden Menschengruppen eine 'Leere' in der Mitte des Bildes ergibt. Die nächste Einstellung erinnert durch die diagonale Bewegungsrichtung – flüchtende Arbeiter von rechts nach links rückwärts – an jene mit den Frauen. Ein Zwischentitel kommentiert vorweg: "Der Webstuhl des Schicksals webt den Tod des Vaters." Dann vor dem Hintergrund flüchtender Arbeiter Boy und sein sterbender Vater. Nochmals Boy und Vater und schließlich Abblende: Der mitten in seinem riesigen Büro bei seinem Schreibtisch sitzende Jenkins. Diese letzte Einstellung, in der Jenkins mitten in seinem riesigen Büro gezeigt wird, korrespondiert mit jener, in der sich eine 'Leere' in der Mitte des Bildes ergibt, wobei Griffith zuerst die Kamerabewegung – ein Schwenk von links nach rechts über das Fabriksgelände – und dann das Dekor zur Psychologisierung der Vorgänge nutzt. Wie die Arbeiter mit den 'Ordnungskräften', so wird das Bild des Todes mit dem

[23] Sergej Eisenstein, Dickens, Griffith und wir, in: S. E., Ausgewählte Aufsätze. Berlin 1960, S. 204.

[24] Sergej Eisenstein, a.a.O., S. 207.

[25] Eine der vielen schicksalsträchtigen Vorwegnahmen: 'Dear One' und 'Boy' kennen einander zu diesem Zeitpunkt noch nicht.

einsamen und entfremdeten 'Schreibtischtäter' verbunden. Allerdings demonstriert der Kameraschwenk, daß die gegeneinander Aufgebrachten als Abhängige eine 'ungebrochene' Einheit darstellen, während die Montage des toten Arbeiters und des einsamen Unternehmers einen 'Bruch' kennzeichnet. Obgleich Griffith Sympathie für die Arbeitenden empfindet, ist er außerstande, wirklich Partei für sie zu ergreifen. Da die psychologisch ausgerichteten Erklärungsversuche zu kurz greifen, bleiben die Welt des Unternehmers und jene der Arbeitenden "als zwei selbständige, voneinander unabhängige und [...] noch dazu unerklärliche parallele Erscheinungen nebeneinander"[26] stehen.

Der gescheiterte Arbeitskampf zwingt die Arbeiter zur Aufgabe ihrer bisherigen Heimstätten, um in einer nahegelegenen Stadt Arbeit zu suchen. Auf die ländliche Idylle mit Garten und Häuschen folgt die Stadt, die im Kontext des Films für Arbeitslosigkeit, Verführung und Verbrechen steht. Wenn in den Kleinstadtsequenzen vom Privatbereich bloß das idyllische Gärtchen vor dem kleinen Haus, also jener Teil des Wohnbereichs, in dem sich öffentlicher Raum und Intimsphäre verschränken, prononciert ins Bild gesetzt wird, dann symbolisiert es die Einheit von Arbeit und kleinem Glück. Der Wohnraum selbst – als ein Hort der Familie – bleibt in dieser Phase noch ausgespart. Im Mietshaus der Stadt allerdings kommt ihm, wie auch dem Treppenhaus als Umschlagplatz zwischen Außen und Innen, zeichenhafte Bedeutung zu, die über ihre Funktion als Handlungsort hinausgeht. Kann doch an ihnen die ständige Bedrohung des Guten durch äußere Kräfte besonders gut demonstriert werden. Schon der Blick Dear Ones durchs Fenster ihres neuen Heims, in dem eine Geranie als Ersatz für die verlorenen Blumen ihres kleinen Gartens ihre ganze Sehnsucht ausmacht, kann Gefahren in sich bergen. So beobachtet sie von ihrem Zimmer aus eine sich in den Hüften wiegende Frau. Bei dem Versuch auf der Straße, es ihr gleichzutun, lernt sie Boy kennen. Im Treppenhaus versucht er sie zu küssen, doch der hinzukommende Vater von Dear One vertreibt ihn. Im 'Angesicht' der Muttergottes veranlaßt sie der Vater, um Vergebung zu bitten. Nach seinem frühen Tod – er kann sich den neuen Bedingungen nicht anpassen – wird er wie schon Boys Vater mit dem einsamen Jenkins konfrontiert. Nach einem auf Coney Island verbrachten Sommertag versucht Boy in das Zimmer von Dear One einzudringen, sie verteidigt aber tapfer ihre Unschuld. Später verspricht ihr Boy, mit seinem bisherigen Leben Schluß zu machen. Während Boy im Gefängnis ist, dringen die Uplifters in das Zimmer ein und nehmen Dear One ihr Kind weg. Statt einer Familie den nötigen Schutz zu gewähren, erweist sich das Wohnzimmer schließlich als Falle: Unter der Vorspiegelung, Dear One zu helfen, versucht der Musketeer sie zu vergewaltigen, und als die eifersüchtige Friendless One nach einer Klettertour vom Fenster aus den Musketeer erschießt, wird der zu Hilfe eilende Boy der Tat verdächtigt.

---

[26] Sergej Eisenstein, a.a.O., S. 206.

Obwohl ein zeitgenössischer Arbeitskonflikt als Grundlage der modernen Geschichte dient, erklärt sich in »Intolerance« das Verhalten der Menschen trotzdem nicht aus den gegebenen ökonomischen Verhältnissen. Der Verknüpfung der einzelnen Geschichten liegt die Idee zugrunde, daß das 'Schicksal' der in den verschiedenen Epochen lebenden Menschen über die Zeiten hinweg ein im wesentlichen 'gleiches' ist. Aus einer solchen, die jeweils gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen negierende Geschichtsauffassung erklärt sich nicht nur die für alle Stories stilistisch gleiche Schauspielerführung, sondern auch die Wahl der Vorlagen für die Ausstattung. Entspricht die »Modern Story« in ihrer Ausrichtung an realistischer Kunst sowieso dem Geschmack des zeitgenössischen Rezipienten, so bleibt auch die Architektur und das Kostüm der übrigen Geschichten frei von jeglicher 'Verfremdung'. Basieren doch die stilistischen Unterschiede auf längst verinnerlichten Klischees aus der Kunst- und Filmgeschichte. Auch die Bedeutung der Parallelmontage erschöpft sich nicht in ihrer dramaturgischen Funktion als Verfahren der Spannungssteigerung. Als "eine Form der Zergliederung von Zeit und Raum"[27], aber auch als "ein Mittel zur Wiederherstellung der Einheit des Raums"[28] ist sie für Griffith das Mittel, seinem Ideal der Ganzheit Ausdruck zu verleihen. Während Boy das letzte Sakrament erhält, läuft parallel dazu nicht nur die 'Verfolgungsjagd' zwischen Rennwagen und Eisenbahn ab, sondern im alten Babylon ist das Bergmädchen mit einem Streitwagen unterwegs, um Belsazar zu warnen und Prosper Latour versucht Brown Eye zu retten. Während zuerst die »French Story« durch den Tod Brown Eyes bzw. durch das zu späte Eintreffen Prosper Latours und dann die »Babylonian Story« mit dem Tod des Bergmädchens tragisch enden, kommt es in der »Modern Story« zur 'Rettung in letzter Sekunde'[29]. 'Glückliche Fügungen', z. B. ein zufällig dastehendes Rennauto, lassen diese Geschichte gut enden. Nach dem Muster eines Melodrams wird "die verfahrene Situation [...] durch die technicality der Zufallslösung entwirrt" und damit "eine prästabilisierte Harmonie" bestätigt, "in deren Zentrum sich die unbeschädigte Identität der handelnden Personen befindet."[30] Wenn mittels der Parallelmontage die Spannung ihrem Höhepunkt zugetrieben wird, geht es nicht nur um die physische Rettung der Heldin/des Helden, sondern es ist auch die "bis zum Schluß geschürte Angst vor Zerspaltung der Person"[31], die den Zuschauer emotional belastet. So gesehen verliert sogar der Tod seinen

---

[27] M. Jampolski, 'Totaler' Film und 'Montage'-Film, in: Kunst und Literatur, 31. Jg. (Sept./Okt. 1983), S. 668.

[28] M. Jampolski, a.a.O., S. 669.

[29] Die sogenannte 'last minute's rescue' ist eine von Griffith entwickelte Montageform zur Darstellung gleichzeitiger Vorgänge.

[30] Johann N. Schmidt, a.a.O., S. 169.

[31] Johann N. Schmidt, a.a.O., S. 162.

Schrecken, wenn er der Preis ist, um einen Menschen in seiner 'Ganzheit' zu bewahren. In diesem Sinne sind der an eine Oper erinnernde Tod, den Brown Eye erleidet, bzw. der 'verzögerte', in seinem Pathos kaum zu überbietende Tod des Bergmädchens zu verstehen. Von einem Pfeil durchbohrt, stürzt das Mountain Girl zu Boden, die darauffolgende Einstellung zeigt den Vorgang noch einmal.[32] Der parallel dazu erzählte Selbstmord von Belsazar und der Princess Beloved retardiert einerseits das Sterben des Mädchens, andererseits verbindet die Montage das Schicksal der Heldin mit dem des Herrschers. Erst nach dieser 'Unterbrechung' erfüllt sich das Schicksal der heldenhaften Kämpferin: Auf eine Totale und zwei Großaufnahmen – dazwischengeschnitten noch einmal das Bild des toten Belsazars und seiner Geliebten – folgt eine komplizierte Irisblende – Auf- und Abblende in einem –, die die Einstellungsfolge beschließt.

Zusammen mit der Ganzheits-Vorstellung noch des neunzehnten Jahrhunderts übernahm Griffith die psychologisierende Darstellungsmethodik dieser Zeit. Um sie für den Film praktikabel zu machen, entwickelte er vor allem die Möglichkeiten der Goßaufnahme und der Irisblende, die allerdings als retardierende Momente den Fortgang der äußeren Handlung beeinträchtigen. So zwang ihn die psychologische Erzählhaltung zum "Zerstückeln"[33] der Szene, womit automatisch eine Zergliederung von Raum und Zeit verbunden war. Das ergab wohl für den frühen Film ein grundlegendes Problem,[34] doch zur Zeit der Produktion von »Intolerance« waren bereits neue, von Griffith aber abgelehnte Praktiken üblich geworden (siehe unten),[35] die einen neuen Abschnitt der amerikanischen Filmentwicklung einleiteten. Es scheint so, daß Griffith sein künstlerisches Selbstverständnis bedroht sah, befand er es doch nach seinem Zerwürfnis mit der Firma »Biograph«[36] für wichtig, in einem am 31. 12. 1913 im »The New York Dramatic Mirror« erschienenen Inserat[37] zu behaupten, viele der von ihm verwendeten kinematographischen Gestaltungsmittel in das neue Medium eingeführt zu haben. Ob Griffith ein Neuerer war oder nicht, ist im Zusammenhang mit »Intolerance« nicht von großer Bedeutung. Wichtiger ist die Tatsache, daß die von ihm angewandte 'didaktische' Methode die psy-

---

[32] Vgl. diese Einstellungen mit dem Tod der Frau mit dem Kinderwagen auf der Treppe von Odessa in Eisensteins Film »Bronenosec Potemkin« (»Panzerkreuzer Potemkin«).

[33] Vgl. André Bazin, Die Entwicklung der kinematografischen Sprache, in: A.B., Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Köln 1975, S. 29.

[34] Vgl. M. Jampolski, a.a.O., S. 664ff.

[35] Vgl. Barry Salt, a.a.O., S. 154f., 161 und 163f.

[36] Vgl. Lewis Jacobs, a.a.O., S. 118.

[37] Vgl. Lewis Jacobs, a.a.O., S. 117.

chologische, zur Identifikation mit einzelnen Figuren einladende Erzählweise stört. Die ständige Unterbrechung der narrativen Kontinuität führt bei dem auf psychologisch motivierte Stereotypen ausgerichteten Rezipienten zu einer Irritation der Denkabläufe. Da die "Moderne mit der ihr inhärenten Tendenz, das Ideal des Ganzen zugunsten des Fragmentarischen aufzugeben, den Bruch, die Diskontinuität, den Schnitt"[38] thematisiert, wäre es naheliegend, »Intolerance« für diese zu reklamieren. Doch Griffiths Versuch, eine "ursprüngliche Einheit"[39] wiederherzustellen bzw. einen 'ganzheitlichen' Menschen zu repräsentieren, steht im diametralen Gegensatz zu der Entwicklung des Films zur Multiperspektivität. Dies bedeutet "das Aufgeben eines einheitlichen Blickpunkts", womit "auch die Aufhebung des ideologischen Scheins von einer Einheit des Subjekts mit dem von ihm georteten Objekt"[40] erfolgt. Wenn auch Eisensteins Diktum über Griffiths 'Methode der Montage' nicht von der Hand zu weisen ist, daß nämlich durch "die *Gegenüberstellung* in sich starrer und sogar zueinander in keinerlei Beziehung stehender Detailbilder [...] das gewünschte Bild *des Ganzen* geschaffen"[41] wird, so bleiben doch – und dies ist nirgends so offensichtlich wie in »Intolerance« – die Bruchstellen der Zusammenfügung sichtbar. Weil Griffith die von ihm vehement abgelehnten gesellschaftlichen Usancen rigoros mit seiner Vorstellung eines idealen Ganzen in Relation setzt und damit Unvereinbares zu vereinen versucht, bleibt offenbar, was das sich formierende Erzählkino in der Folge immer besser zu verbergen verstand.[42] Daß allerdings das Verbergen des 'Bruchs' dem Erzählkino nur zeitweilig gelingt, beweist z.B. das Werk von Orson Welles oder das Genrekino Hollywoods in den vierziger Jahren (*Film Noir*). Griffith formaler Gewaltakt hat durchaus Entsprechungen auf der Handlungsebene: Das einer höheren Macht geschuldete *Happy End* der »Modern Story« wird durch die den Film beschließende Vision 'bestätigt'. Mit einem solchen Ende erteilt Griffith jedoch jeder Hoffnung auf eine mögliche Veränderbarkeit der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch den Menschen eine klare Absage.

Nach einer Vorpremiere am 6. August 1916 in Riverside, Kalifornien, kam »Intolerance« am 5. September im *Liberty Theatre*, New York, zur Aufführung. Obwohl der Film 22 Wochen lief, hatte er weder im In- noch im Ausland

---

[38] Gabriele Jutz und Gottfried Schlemmer, Zur Geschichtlichkeit des Blicks, in: Christa Blümlinger (Hg.), Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 28f.

[39] Vgl. Grafe/Patalas, a.a.O., S. 225.

[40] Jutz/Schlemmer, a.a.O., S. 30.

[41] Sergej Eisenstein, a.a.O., S. 201.

[42] Vgl. Alexander Horwath und Gottfried Schlemmer, "Verbotene Liebschaften", in: Programm Stadtkino Wien, Nr. 158 (1989), S. 30f.

jenen Erfolg, der den hohen Produktionskosten angemessen gewesen wäre.[43] Der kommerzielle Mißerfolg erklärt sich nicht nur aus der pazifistischen Haltung, die der Film zum Ausdruck brachte, sondern auch aus seiner schwierigen Machart.[44] Jedenfalls wurden 1918 die beiden Stories »The mother and the law« und »The Fall of Babylon« als selbständige Streifen ins Kino gebracht.

[43] Vgl. Russell Merritt, Intolerance, in: Richard Dyer MacCann (Hg.), The First Film Makers. Iowa City, Iowa 1989, S. 177; Robert M. Henderson, D.W. Griffith. His Life and Work. New York 1972, S. 181.

[44] Vgl. Lewis Jacobs, a.a.O., S. 200f.

Szenenprotokoll

Raster	Stories	Inhalt	Einstellungs-Nr.	Zahl	Dauer
Vorspann			0001 – 0010	10	1:48
Prolog			0011 – 0014	4	0:41
Wiege			0015	1	0:32
			0016	1	0:11
Buch	Modern		0017 – 0018	2	0:18
	"	Aufbruch der Uplifters	0019 – 0021	3	0:28
	"	Miss Jenkins gibt eine kleine Gesellschaft	0022 – 0045	24	3:17
	"	Die kleine Welt der Dear One	0046 – 0053	8	1:21
	"	Boy und sein Vater auf dem Weg zur Fabrik	0054 – 0057	4	0:44
	"	Die Uplifters besuchen Miss Jenkins	0058 – 0068	11	1:09
Buch	Judean		0069	1	0:15
Wiege			0070	1	0:11
	Judean	Der 'Mensch der Menschen' und die Welt der Pharisäer	0071 – 0102	32	3:07
Buch	French		0103	1	0:15
	"	Paris zur Zeit Charles IX.	0104 – 0145	42	3:33
	"	Brown Eyes erregt die Aufmerksamkeit eines Söldners	0146 – 0155	10	0:51
Buch	Modern		0156	1	0:12
	"	Die Vergnügungen der Arbeiterschaft	0157 – 0194	38	4:10
Buch	Babylonian		0195	1	0:14
Wiege			0196	1	0:06
	Babylonian	Das Mountain Girl und der Rhapsode	0197 – 0224	28	3:34
	"	Belsazar und der Hohepriester des Baal	0225 – 0251	27	3:24
	"	Das Mountain Girl und das Gericht	0252 – 0270	19	1:34
Wiege			0271	1	0:09
Buch	Modern		0272	1	0:08
	"	Der Streik	0273 – 0345	73	5:17
	Modern	Exodus der Arbeiter und neues Leben in der Stadt	0346 – 0368	23	3:28
Wiege			0369	1	0:05
Buch	Babylonian		0370	1	0:05
	"	Der Heiratsmarkt (1)	0371 – 0383	13	1:35
	"	Der Tempel der Liebe (1)	0384 – 0404	21	2:05
Wiege			0405	1	0:01
	Modern	Dear One in ihrem neuen Heim	0406 – 0419	14	2:18

Raster	Stories	Inhalt	Einstellungs-Nr.	Zahl	Dauer
	Modern	Friendless One und der Musketeer of the Slums	0420 – 0431	12	2:37
	"	Dear One lernt Boy kennen	0432 – 0454	23	2:46
Wiege			0455	1	0:01
	"	Der Tod des Vaters von Dear One	0456 – 0463	8	1:02
Buch	Judean		0464	1	0:06
	"	Die Hochzeit von Kana	0465 – 0501	37	3:35
	Babylonian	Der Heiratsmarkt (2)	0502 – 0562	61	5:34
	"	Das Mountain Girl schwört Belsazar ewige Ergebenheit	0563 – 0578	16	1:12
Buch	French		0579	1	0:07
	"	Brown Eyes im Kreise der Familie	0580 – 0594	15	0:42
	"	Der 'verliebte' Söldner	0595 – 0598	4	0:54
Wiege			0599	1	0:05
	Modern	Am Ende eines schönen Sommertages	0601 – 0637	38	3:46
	"	Im Hauptquartier der Uplifters	0638 – 0643	6	0:34
Buch	Judean		0644	1	0:06
	"	Christus und die Ehebrecherin	0645 – 0673	29	2:18
Buch	Modern		0674	1	0:09
	"	Die 'Säuberung' der Stadt durch die Uplifters	0675 – 0708	35	2:52
	"	Boys Bekehrung und die Rache des Musketeer	0709 – 0737	29	4:12
	"	Die Uplifters feiern im Hause der Jenkins ihren Erfolg	0738 – 0739	2	0:11
Wiege			0740	1	0:01
Buch	Babylonian		0741	1	0:07
	"	Der Hohepriester prophezeit den Untergang von Babylon	0742 – 0754	13	0:59
	"	Belsazar erhält die Nachricht vom Anmarsch des Cyrus	0755 – 0762	8	1:47
	"	Cyrus bereitet den Kampf um Babylon vor	0763 – 0782	20	2:01
ZT		Out of the cradle – endlessly rocking...	0783	1	0:09
	Modern	Die Uplifters nehmen Dear Ones Kind in Verwahrung	0784 – 0850	67	8:02
	Judean	Christus von Kindern umringt	0851 – 0852	2	0:24

Raster	Stories	Inhalt	Einstellungs-Nr.	Zahl	Dauer
	Modern	Dear Ones Kind in der Obhut der Jenkins Foundation	0853 – 0870	18	1:58
Wiege			0871	1	0:02
Buch	French		0872	1	0:10
	"	Catherine de Medici hetzt gegen die Hugenotten auf	0873 – 0901	29	2:35
Buch	Babylonian		0902	1	0:16
	"	Kampf um Babylon und Belsazars Sieg	0903 – 1102	200	16:14
Vorspann		Act II	1103 – 1105	3	0:44
Wiege			1106	1	0:03
Buch	Modern		1107	1	0:17
	"	Der Musketeer verspricht Hilfe und Boys Heimkehr	1108 – 1126	19	1:28
Wiege		Das Fest des Belsazar	1127	1	0:02
	Babylonian	und die Verschwörung der Priester	1128 – 1207	80	7:46
Buch	French	Die Unterzeichnung des	1208	1	0:17
	"	Dokuments gegen die Hugenotten	1209 – 1245	37	2:56
	"	Der Vorabend des Massakers	1246 – 1272	27	2:33
Buch	Babylonian	Der Tempel der Liebe (2)	1273	1	0:12
	"	Das Mountain Girl auf	1274 – 1295	22	3:19
	"	den Spuren der Verschwörung	1296 – 1328	33	2:00
Wiege			1329	1	0:05
	Modern	Friendliness One erschießt den Musketeer	1330 – 1448	119	6:14
	"	Der unschuldige Boy vor Gericht	1449 – 1489	41	2:28
Buch	Judean		1490	1	0:10
	"	Kreuzigung Christi	1491	1	0:27
	Modern	Boy wird zum Tode verurteilt	1492 – 1517	26	1:56
	Babylonian	Cyrus erwartet die Priester in seinem Lager	1518 – 1524	7	0:51
	Modern	Versuch, die Vollstrekkung des Urteils zu verhindern	1525 – 1546	22	2:02
Wiege			1547	1	0:01
	Babylonian	Die Verschwörer treffen im Lager des Cyrus ein	1548 – 1561	14	1:04
Wiege			1562	1	0:03

Raster	Stories	Inhalt	Einstellungs-Nr.	Zahl	Dauer
	Modern	Vorbereitung der Exekution und weitere Bemühungen	1563 – 1607	45	3:15
Buch	French		1608	1	0:06
	"	Die Bartholomäusnacht (1): Das Massaker beginnt	1609 – 1627	19	1:20
	Modern	Friendless One gesteht die Tat	1628 – 1659	32	2:26
Wiege			1660	1	0:05
	Babylonian	Das Mountain Girl erkennt die Situation	1661 – 1672	12	0:47
Buch	Modern		1673	1	0:08
	"	Der Vergebliche Versuch, den Gouverneur einzuholen	1674 – 1691	18	1:57
Wiege			1692	1	0:04
	Babylonian	Das Mountain Girl versucht vor Cyrus in Babylon zu sein	1693 – 1695	3	0:21
	Bodern	Boys Beichte und Wettlauf zwischen Auto und Zug (1)	1696 – 1702	7	0:27
Wiege			1703	1	0:09
	French	Die Bartholomäusnacht (2): Ein Priester rettet ein Kind	1704 – 1720	17	1:04
	Babylonian	Der Marsch auf Babylon	1721 – 1737	17	1:31
	French	Prosper Latour versucht seine Braut zu retten	1738 – 1771	34	2:27
Wiege			1772	1	0:03
	Judean	Kreuztragung Christi	1773 – 1779	7	0:25
	Babylonian	Babylons letztes Bacchanal	1780 – 1787	8	1:04
	Modern	Kommunion Boys und Wettlauf zwischen Auto und Zug (2)	1788 – 1794	7	0:36
Wiege			1795	1	0:08
	French	Brown Eyes in großer Bedrängnis	1796 – 1808	13	0:30
Wiege			1809	1	0:03
	Modern	Das Auto kann den Zug stoppen	1810 – 1822	13	0:46
	French	Prosper kommt zu spät, um Brown Eyes zu retten.	1823 – 1844	22	1:29
Wiege			1845	1	0:05

Raster	Stories	Inhalt	Einstellungs-Nr.	Zahl	Dauer
	Babylonian	Das Mountain Girl wird durch das Bacchanal aufgehalten	1846 – 1852	7	0:48
Wiege			1853	1	0:03
	Modern	Ein letzter Appell an der Gouverneur	1854 – 1862	9	0:39
Wiege			1863	1	0:04
	Babylonian	Der Tod des Mountain Girls und der Untergang Babylons	1864 – 1951	88	7:23
Wiege			1952	1	0:02
	Modern	Boys letzter Weg	1953 – 1958	6	0:55
	Judean	Kreuzigung Christi	1959	1	0:50
	Modern	Rettung in letzter Sekunde	1960 – 1999	40	2:39
Epilog			2000 – 2023	24	2:19
Wiege			2024	1	0:03
Nachspann			2025	1	1:33

Peter Jobst

"They said, you have a blue guitar,
You do not play things as they are."
The man replied: "Things as they are
Are changed upon my blue guitar."
(Wallace Stevens)

Paare – Passanten – Voyeure:
Gedanken zu Sexualität und Erotik im Kino

Der marokkanische Schriftsteller Tahar Ben Jelloun widmete der Amerikanerin Louise Brooks ein Gedicht. Das Bild von Louise Brooks ist heute durch den altösterreichischen Regisseur G. W. Pabst und den Photographen Eugene R. Richee eine Ikone für Cineasten. Louise Brooks hatte in Pabsts 1929 gedrehten Stummfilm »Die Büchse der Pandora« (die Verfilmung der beiden Tragödien »Erdgeist« und »Die Büchse der Pandora« von Frank Wedekind) die 'Nachtwandlerin der Liebe' mit einer unvergleichlichen Intensität dargestellt. Jellouns schwärmerisches Gedicht verdeutlicht, daß die Kommunikation zwischen den Figuren auf der Leinwand und den Zuschauern im dunkeln Saal vor allem erotischer Natur ist. Ohne die Evozierung eines 'verbrecherischen' Blicks, der mit dem Hochgefühl der Übertretung von Verboten verbunden ist, würde dieser intensive Kontakt nie zustande kommen. Der Blick auf tanzende Körper, die auch Spiegel der Träume von Zuschauern sind, erweckt die stummen oder geräuschvollen bewegten Bilder zum Leben. Jelloun huldigt schwärmerisch dem Blick, mit dem diese Göttin des Kinos zärtlich die Haut ihrer Betrachter streift. Signale der Sinnlichkeit springen auf den Körper des Zuschauers über, der etwas erlebt, wofür in den modernen westlichen Industriegesellschaften anderswo wenig Platz ist: Eine Extase, eine Geste, um die Melancholie der Zeit hinwegzufegen.[1]

Der Lulu-Film von G. W. Pabst wurde ein Mißerfolg. Es ist heute unmöglich, die Ursachen dafür objektiv nachzuvollziehen. Pabst war, was Inhalt und Form seiner Filmsprache anlangt, seiner Zeit weit voraus. Das Publikum zeigte nur geringes Interesse an dem selbstzerstörerischen Impuls einer Frau, die als Opfer

[1] les corps – miroirs dansant de nos rêves – ne se parleraient pas – s'il n'y avait pas le flagrant délit du regard – un regard qui touche la peau – et donne un peu de tendresse – l'écume du songe sur tes yeux un geste – un vertige – pour balayer la mélancolie – du temps

eines Sexualmörders ihre höchste körperliche Erfüllung findet. Der Film verzichtete auf Rechtfertigungen oder den damals üblichen religiösen Rahmen, durch den das Laster verdammt wird, um einen Vorwand zu haben, die 'Schönheit der Sünde' zu feiern. Zudem ist Louise Brooks als das 'schöne wilde Tier' für ihre Zeit ein absoluter Anti-Star, verhalten und sparsam in ihrem Auftreten und Spiel. Ihre Weigerung, den Gesetzen des Filmbusiness zu entsprechen, hatte die 'Verbannung' aus Hollywood und Schreibverbot[2] zur Folge. Sie verdiente ihren Lebensunterhalt in einem New Yorker Warenhaus als Verkäuferin. Erst ein Plakat für eine Retrospektive in der Cinémathèque, wo ihr Film »Lulu« wiederaufgeführt wurde, machte das Publikum erneut auf sie aufmerksam. Sie wurde als visueller Mythos 'heiliggesprochen'. Offenbar hatte man erst in den fünfziger Jahre die Empfindsamkeit, ihre spezifische Inszenierung der Sinnlichkeit wahrzunehmen.[3]

Versetzen wir uns nun ins Paris am Ende der siebziger Jahre, in den ehemals großbürgerlichen Stadtteil Passy-Auteuil. Zufällig gehen sie aneinander vorbei, Paul, ein Amerikaner in der Lebensmitte, und Jeanne, eine junge Französin. Die Frau möchte eine Wohnung mieten, die in einem alten Haus angeboten wird. Nach Schwierigkeiten mit der Concierge, weil der Schlüssel auf eine mysteriöse Weise verschwunden ist, betritt sie die Räume, die sich in einem desolaten Zustand befinden. Paul hat den Raum vor ihr besetzt, obwohl er ihr gefolgt ist; er hat sich des Schlüssels bemächtigt und scheint sie bereits zu erwarten. Von Angesicht zu Angesicht fallen sie voll Verlangen, ja gierig übereinander her, den Geschlechtsakt vollziehen sie stehend, jedoch in einem traditionellen Rollenverständnis: Der Mann nimmt die Frau. Erschöpft liegen sie am Boden, doch nicht zu ausgepumpt, um ein Abkommen zu treffen. Sie wollen sich wiedersehen, an diesem Ort der Begegnung, der einst Orson Welles gehörte. Keine Namen, keine Identität, keine Vergangenheit, keine Zukunft, so lauten die Bedingungen des Mannes. Er mietet die Wohnung, entfernt das Schild an der Hauswand, das die Wohnung allen feilbietet. Dieser Ort soll ihm allein gehören. Er ergreift die Initiative und gibt Befehle, die Jeanne gehorsam ausführt. Seine (körperlichen) Wünsche widersprechen vorerst nicht den ihren.

---

[2] Sie hatte jahrelang als Kolumnistin für eine Filmzeitschrift gearbeitet. Die sehr präzisen Beobachtungen, die die Form eines Tagebuches hatten, wurden Grundlage ihrer späteren Autobiographie.

[3] Dazu ist festzustellen, daß der Wert von Kunstwerken bekanntlich oft mit großen Verzögerungen erkannt wird. Auch Alban Bergs Oper »Lulu« wurde erst viele Jahre nach ihrer Entstehung als Kunstwerk gefeiert. Filmproduzenten stehen insofern unter Zugzwang, als die Herstellung eines Films mit enormen Kosten verbunden ist. *Ein* finanzieller Mißerfolg kann für Filmemacher lebenslanges 'Arbeitsverbot' zur Folge haben, wie das Beispiel Erich von Stroheims zeigt.

Die Begegnung findet losgelöst von Raum und Zeit statt. Nackt sitzen sie sich gegenüber, mit verschränkten Beinen, ihre Körper werden mit dem für den Regisseur Bernardo Bertolucci so typischen fleischfarbenen Licht umhüllt, eine imaginäre Gebärmutter schützt ihre atemlosen Umarmungen. Beide wollen aus der Banalität ihres Alltags ausbrechen, um eine neue sexuelle Identität zu (er)finden. Der Mann bricht auf, die Frau folgt ihm willig. Er penetriert sie anal, verwendet Butter als Gleitcreme, und zwingt sie Worte nachzusprechen, die Ehe und Familie verfluchen. Sakrale Formeln und Rituale erinnern an Zeremonien der Aufnahme in einen Orden. Paul bricht sprachliche Konventionen und ahmt Tierstimmen nach. Er verlangt von Jeanne, sich die Fingernägel zu schneiden und mit dem Finger in seinen Anus einzudringen. Noch ist er der strenge (Lehr)Meister und sie die gelehrige Novizin.

Die leere Wohnung bleibt die einzige Gemeinsamkeit: ein Ort der Lust und des Vergessens. Der Mann erprobt seine (schwindende) Kraft mit provozierender Brutalität am Körper der Frau. Der Zweck des Paktes, den beide in vollkommener Übereinstimmung eingehen, ist die Erfüllung sexueller Wünsche. Am Anfang ist die Liebe, und selten wurden Augenblicke der Liebe schöner, intensiver und eindrucksvoller mit der Kamera gestaltet. Der Weg erweist sich dennoch als Sackgasse. Auch diese Liebe entgeht nicht ihrer sehr europäischen Bestimmung: Tod oder Normalisierung: Eros und Thanatos, sie bleiben wie siamesische Zwillinge untrennbar miteinander verbunden.

Jeanne wird auf ihren Spaziergängen von ihrem Verlobten (Jean-Pierre Léaud)[4] gefilmt. In ihrem sozialen Leben ist kein Platz für Paul. Als sich der Amerikaner für eine Weile körperlich entzieht, überwindet die Tochter eines Offiziers, der am Algerienkrieg teilnahm, ihre sexuelle Abhängigkeit. Paul und Jeanne treffen sich wie zufällig in einem Ballsaal, wo gerade ein Tangoturnier stattfindet. Die starren, konventionellen Bewegungen der Tanzpaare ersticken Pauls Heiratsantrag. Er versucht, die Tänzer mit seinem nackten Arsch zu schockieren. Doch Obszönität hat jede subversive Kraft verloren, bestensfalls stören diese Entgleisungen Jeannes Zukunftspläne eines Lebens in bürgerlicher Normalität. Pauls Zeit in Jeannes Leben ist abgelaufen. Er folgt ihr in die geheimnisvolle, jetzt verlassene Wohnung, dem Ort ihrer ersten leidenschaftlichen Umarmung. Ein Schuß aus der Pistole ihres Vaters tötet Paul, als sie seine Frage nach ihrem Namen beantwortet. Den hinzueilenden Leuten gegenüber stammelt sie etwas von einer versuchten Vergewaltigung. Ein Fremder sei ihr in die Wohnung gefolgt, sie kenne seinen Namen nicht...

Bernardo Bertoluccis »L'Ultimo tango a Parigi« (»Der letzte Tango in Paris«) rief heftige Reaktionen und Polemiken hervor, ein leidenschaftliches

---

[4] Jean-Pierre Léaud war damals der Kultstar der *Nouvelle vague* und vor allem durch die Filme von François Truffaut bekannt. Somit ist diese Episode als filmisches Zitat eine Hommage auf den europäischen Film.

Für und Wider brach aus. Man forderte ein Verbot des Films, schrie nach Zensur. Die Medien fanden einen willkommenen Anlaß, sich zu profilieren und Ansichten über Sitte, Moral, Liebe aber auch die Grenzen zwischen Pornographie und Kunst zum Besten zu geben. Der Film war Vorwand für eine öffentliche Debatte, die in Wirklichkeit von einem tieferliegenden Unbehagen ausgelöst worden war. Die Eiszeit einer Normalsierung nach den innovativen und bewegten 68er Jahren hatte unverkennbar begonnen.

Der Film über eine 'private' Beziehung rückte noch einmal in den Mittelpunkt einer öffentlichen Auseinandersetzung. Das geschah zu einem historischen Zeitpunkt, als Pornographie allmählich freigegeben wurde. Sexuelles Verlangen wurde zwar auf eine provozierend direkte Weise vorgeführt, doch der Regisseur verhielt sich konform mit dem Reglement des damaligen Kinos. Er präsentierte Maria Schneiders Körper unverhüllt, während Brandos Genitalien für den Zuschauer unsichtbar blieben. Die Kameraführung orientierte sich (wie üblich) am Blick des Mannes, der eine Frau betrachtet.

Bertolucci treibt mit Brando ein doppeltes Spiel: Inszenierung und Demontage eines Mythos. Brando ist als Star von »A Streetcar named Desire« und »The Wild One« Verkörperung einer wilden, nicht gezähmten, männlichen Sexualität, wenn auch weniger ambivalent als James Dean, der zum selben Zeitpunkt mit Auftritten in bloß drei Filmen zur Legende wird. Szenen wie die angedeutete Vergewaltigung von Blanche DuBois (Vivien Leigh), in der Brando im T-Shirt und mächtigem Bizeps breitbeinig vor der zitternden Frau steht, die ihn ängstlich betrachtet, gehören zu den großen Augenblicken des amerikanischen Kinos der fünfziger Jahre. Die durchaus umstrittene Methode des »Actor's Studio« von Lee Strasberg machte derart extrovertierte Momente im Film überhaupt erst möglich. Der Brando des »Tango« ist Versatzstück dieses Mythos; in der Person Maria Schneiders ist er mit einer sehr eigenwilligen europäischen Schauspielerin konfrontiert, die eine enorme Präsenz auf der Leinwand und einen fast vollkommenen Kontakt zur Kamera hat, ohne sich in das Klischee inszenierter Weiblichkeiten nach amerikanischen Mustern abdrängen zu lassen. Bernardo Bertolucci hat einen Film gegen die traditionelle Optik gedreht. Sexualität wird von Brando und Schneider in einer Ausschließlichkeit dargestellt, die den Zuschauer vom erotischen Geschehen ausschließt. Die Gefühllosigkeit und Rohheit, die dem Film vorgeworfen wird, ist Indiz dafür, daß Erotik und Sexualität nicht für den Zuschauer kulinarisch aufbereitet, sondern als Phänomen dargestellt und problematisiert wird. Der Film ist außerdem ein wichtiger Beitrag im 'Kulturkampf' zwischen Amerika und Europa, der seit hundert Jahren mit gnadenloser Härte geführt wird.[5]

---

[5] In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß der Film und das Kino in Frankreich (durch die Gebrüder Lumière) und in Amerika (durch T. A. Edison) fast gleichzeitig entwickelt wurden. Den Franzosen wurde durch die Amerikaner die Vormachtstellung

Liebe am Ende der achtziger Jahre: Der Mann am Fenster beobachtet eine Frau bei alltäglichen, intimen Handlungen. Sie zieht sich aus, wäscht sich, geht zu Bett, empfängt einen Liebhaber zum zärtlichen Liebesspiel in einer sehr bescheidenen Behausung. Diese kurze Inhaltsangabe paßt zu zwei sehr unterschiedlichen Filmen: »Ein kurzer Film über die Liebe« (Krzysztof Kieslowski, Polen 1988) und »Monsieur Hire« (Patrice Leconte, Frankreich 1989).

»Ein kurzer Film über die Liebe« ist Teil einer filmischen Illustration der *Zehn Gebote*, eine Fernseharbeit des polnischen Regisseurs. Ein junger Mann lebt in beengten Verhältnissen bei seiner Mutter. Jeden Abend betrachtet er mit dem Fernrohr eine selbstbewußte schöne Frau, während er sein karges Abendbrot mit Kaffee einnimmt. Die Frau ist für ihn unerreichbar, deshalb begehrt er sie. Sein Objekt der Begierde ist souverän, erotisch, provozierend, elegant: Der Vergleich mit blonden Heroinen von Alfred Hitchcock (Grace Kelly, Eva-Marie Saint, Tippi Hedren u.a.) drängt sich auf. Sie *macht Liebe* mit verschiedenen Männern, die Augen des Mannes mit dem Fernrohr sind die einzigen Zeugen.

Der Junge tut alles, um der angebeteten Frau näher zu kommen. Er übermittelt ihr als Postbote falsche Nachrichten, unterschlägt Briefe, arbeitet als Milchmann, um insgeheim Kontrolle über ihr Leben zu gewinnen. Das Spiel funktioniert solange, wie die Frau die Blickes des Mannes nicht wahrnimmt. Als sie die Zusammenhänge durchschaut, ändern sich die Rollen. Sie provoziert den Jungen, betreibt sexuelle Verführung ebenso lasziv und artifiziell wie Kim Novak, die Dame von Welt in Hitchcocks »Vertigo«; sie hetzt Liebhaber und Voyeur gegeneinander auf, der Liebhaber schlägt den Jungen zusammen. Schließlich gibt sie die Rolle einer *femme fatale* auf, denn sie möchte mehr über den Jungen erfahren, der sie beobachtet. Sie nimmt ihn in dieWohnung mit, die der Junge panikartig verläßt, als sie versucht, ihn mit ihrem Körper zu 'erkennen'. Er entzieht sich ihr und verschwindet. Der Zuschauer erfährt fast zufällig, daß der Junge versucht hat, sich das Leben zu nehmen. Jetzt steht die Frau am Fenster und betrachtet das verdunkelte Fenster von gegenüber.

Für »Monsieur Hire« hat der belgische Autor Georges Simenon[6] die literarische Vorlage geschrieben: Ein junges Mädchen wird ermordet. Der Verdächti-

---

sehr bald entrissen. Die Amerikaner versuchen seit Beginn des Kinos europäische Darsteller wie auch Filmstoffe zu amerikanisieren. Die zahlreichen Remakes sind nur ein Symptom dieser Tendenz.

[6] Georges Simenon, der 'Vater' von Kommissar Maigret, gehört zu den am häufigsten verfilmten Schriftstellern. Mit seinen Kriminalromanen, deren Gestalten sehr differenziert charakterisiert sind, wurde er zum Poeten der Kleinbürger, die an ihren eigenen Zwängen und Wünschen zerbrechen und im Verbrechen den einzigen Ausweg sehen.

ge heißt Hirovitch und lebt in Villejuif. Unauffällig und emotionslos bewegt er sich durch den grauen Vorort, die *Judenstadt*, in der viele Araber leben. Für die Umwelt ist er der potentiell Schuldige, weil er *anders* ist. M. Hire wird denunziert, von der Polizei gesucht und von einer aufgebrachten Menge in den Tod getrieben. In der Verfilmung des Stoffes aus den fünfziger Jahren, Julien Duviviers »Panique«, gleicht M. Hire einem Kollaborateur. Jede Epoche hat eben 'ihren' M. Hire.

Patrice Lecontes Ballade vom Sehen und Gesehen-Werden ist ein kurzer Film über die Liebe von M. Hire (Michel Blance) zu Alice (Sandrine Bonnaire). Lecontes Villejuif ist überall, Kleidung und Dekor sagen nichts über eine bestimmte Epoche aus. Diese Geschichte kann sich jederzeit erreignen oder wiederholen. Der *böse Onkel* von nebenan hört den haßerfüllten Ruf der Kleinbürger: "Das Biest muß sterben!" Er wird verwundbar, weil er die Frau von gegenüber nicht nur insgeheim beobachtet, sondern auch begehrt. Er weiß, daß der Freund von Alice den Mord begangen hat, den man ihm in die Schuhe schieben will. Er hat gesehen, wie sie belastende Indizien beseitigt hat. Unbewegt, starr, mit aufgedunsenem konturlosem Gesicht steht er am Fenster. Die Geschichte könnte endlos weitergehen. Da sieht die Frau zufällig eines Abends ihren leichenblassen Beobachter. Das Duell der Blicke beginnt, Augenpaare suchen und bedrohen einander. Das filmische Rollenverständnis wird aus dem ohnehin labilen Gleichgewicht gebracht. Alice findet Gefallen an ihrem neuen Part, sie ergreift die Initiative und dringt in das Leben und in die Wohnung von M. Hire ein. Ihre Blicke treffen ihn mitten ins Herz. Alice setzt ein Spiel reinster Verführung in Gang, die Kamera ist ihr Komplize: ein rasanter Wechsel von messerscharfen Großaufnahmen mit verschwommenem Hintergrund zwingt den Zuschauer, ständig die Perspektive zu verändern. Der ruhige leise Film ist fast ohne Handlung.

Am Ende überstürzen sich die Ereignisse. Alice unterschiebt M. Hire belastende Indizien, während M. Hire sie sowieso beschützen und die Schuld auf sich nehmen wollte. Auf der Flucht vor der Polizei stürzt er von einem Dach. Im Augenblick des freien Falls treffen M. Hires Blicke noch einmal Alices Augen: Blicke eines Mannes und einer Frau, die töten. Liebe kälter als der Tod. Der Körper von M. Hire zerschellt am Gehsteig vor der schaulustigen Menge. Der Film selbst ist eindrucksvoll, sparsam und präzise gestaltet, strekkenweise ohne Dialog. M. Hire und Alice begegnen einander nie auf gleicher Ebene innerhalb des Bildkaders, sondern entweder im Schuß – Gegenschuß oder abwechselnd im Vordergrund oder Hintergrund, je nachdem, wen die Kameralinse gerade fixiert. Gelebte Sexualität zwischen M. Hire und Alice ist ausgeschlossen. Dafür geht das sexuelle Spiel zwischen Alice und ihrem Verlobten M. Hire (und mit ihm dem Zuschauer) ins Auge; lasziv und begehrlich wird der Blick der Kamera. Der Zuschauer wird in die Rolle des Voyeurs gedrängt.

Schon in den ersten Stummfilmen wurden die erotische Szenen aus der Schlüssellochperspektive abgefilmt. Bis heute gibt es kaum einen Film ohne eine ausgespielte oder zumindest angedeutete Liebesszene. In jeder Darstellung von Sexualität auf der Leinwand ist die Rolle des Zuschauers bereits im voraus sehr genau eingeplant. Das Szenearium ist festgelegt. Der Mann verliebt sich in die Frau, die Sache endet gut oder schlecht, ist traurig oder lustig, die Alternative ist Ehe oder Tod. Im Film ist der Subtext, der hinter jeder Geschichte steht, offensichtlicher als in der Literatur.

Was der Zuschauer sieht, ist freilich Fiktion. Ein Film sagt wenig über das tatsächliche Verhalten der Menschen einer bestimmten Gesellschaft aus, die einen Film produziert, vertreibt oder rezipiert. Die Möglichkeiten der filmischen Umsetzung spiegeln aber Perspektiven der Wahrnehmung und gesellschaftliche Empfindlichkeiten wider.

Die Art und Weise, wie Zärtlichkeiten, Umarmungen, Geschlechtsverkehr, Beziehungen dargestellt werden, hängt von den Grenzen ab, die eine Gesellschaft dem Künstler auferlegt. Der hochsensible Bereich der Sexualität verstärkt noch das grundsätzlich aggressive Verhältnis zwischen Künstler und Gesellschaft. Gesellschaftliche Institutionen versuchen, gefährliche Kräfte zu reglementieren, domestizieren und strukturieren. Erotik im Film ist im wesentlichen eine Erotik der Übertretung, Filmemacher umgehen mit List und Tücke die Schranken, die ihnen die Zensur auferlegt. Die Werbung verdunkelt eher noch diese komplexe Wechselbeziehung zwischen Künstler und Gesellschaft, da sie den einzelnen in der Illusion zurückläßt, daß alles machbar und vor allem käuflichlich zu erwerben sei. Institutionen haben ihrerseits gelernt, Schwachstellen und Verwundbarkeiten zu tarnen.

Die Allgemeinheit verlangt vom Kino, 'erzieherisch' und 'vorbildlich' auf das Publikum zu wirken. Man erwartet, daß im Namen des Fortschritts geordnetes Sexualverhalten mit einem *Happy-End* (oft eine Synthese aus Schönheit und Glück) belohnt würde. Abweichung sollte mit Unglück, Häßlichkeit, Krankheit und Tod bestraft und verurteilt werden. Die amerikanischen Studiobosse holten in den zwanziger Jahren den Senator Will H. Hays aus Washington nach Hollywood, um einen Sittenkodex für Spielfilme zu entwickeln. Themen und filmische Umsetzungsmethoden wurden eingeengt. Vor allem die Ehe mußte als einziger Ort von sexuellen Problemen verschontbleiben. Genaue Vorschriften, inwieweit ein Körper enthüllt werden durfte, prägten Stil und Posen der Schauspieler. Der Kodex hatte weltweite Auswirkungen. Parallel dazu betonten die faschistischen Länder den militanten Aspekt von Sexualität, der individuelle Bedürfnisse dem allgemeinen Interesse unterordnete.

Innerhalb des Hays-Systems suchten Regisseure nach einer möglichen Alternative zu den Polarisierungen durch eine puritanische Moral, die genau zwischen

gut und schlecht, gesund und krank, normal und pervers unterscheidet. Mit Mitteln der Ästhetik, Ironie und Verfremdung, durch eine übertrieben theatrale Darstellung und Humor wurde eine Ästhetik des Widerstands entwickelt. Die Genres der *Screwball-* und *Slap-Stick-Comedies* weisen tatsächlich eine autonome Filmsprache auf, die gesellschaftliche Bevormundungen durch einen puritanischen Fundamentalismus aufdeckt. Eine weitere Alternative bietet auch der *Horror-Film*, in dem ebenfalls 'Unterbewußtes' und 'Unakzeptables' an die Oberfläche gebracht werden kann.

Hinter all den sozialen wie filmischen Konventionen steht ein quasi 'göttliches' Gebot: "Du darfst nicht! Wehe dem, der ein öffentliches Ärgernis erregt". Filmemacher umgehen diese insgeheime Forderungen, indem sie ihre Darsteller zu einem übertriebenen Stil provozieren. *Camp* war ursprünglich eine Strategie offener oder versteckter Travestie gegen einen allzu rigiden geschlechtsspezifischen Rollenzwang. Zweideutigkeiten, sexuelle Anspielungen, Übersteigerungen des aggressiven Rollenverhaltens zwischen Mann und Frau in komischer wie melodramatischer Form gaben diesen Filmen eine immens subversive Kraft wie auch eine Qualität zeitloser Ironie. Aus distanzierenden Perspektiven sollte die Kamera die sexuelle Ambivalenz von fiktiven Charakteren einfangen. Der Film wurde ein Mittel, einer Wirklichkeit zu entkommen, die von der affektiven wie sexuellen Tristesse vieler Menschen bestimmt wird. Der (selbst)ironische Blick wurde funktionalisiert, um Zuschauer zu ermutigen, das eigene Leben, insbesondere das Sexualverhalten zu überdenken und den intimen Lebensraum nach eigenen Bedürfnissen zu verändern.

Neue Filme entstehen quasi 'unter Aufsicht' aller bisher gedrehten. Der Einsatz von Videorekordern ermöglicht ein exaktes Studium und die Analyse filmischer Details. Der Fluch des *déjà vu* belastet jeden Kuß, jede Geste, jede Liebesszene. Jeder Regisseur muß neue Sehweisen und einen immer noch raffinierteren Blickwinkel zu entwickeln trachten, um interessant zu bleiben. Erotik im Kino besetzt seit den Anfängen den Phantasieraum von Millionen von Menschen: Bereits die ersten Stummfilme verführten mit erotischen Symbolen ihr Publikum. 'Traumpaare' waren seit je Vorbilder wie Spiegel für das Verhalten von Mann und Frau. Erotik ist ein wesentlicher Faktor, um Zuschauer zu gewinnen.

Nach dem zweiten Weltkrieg gehen Frankreich und Italien auf Distanz zum amerikanischen Film.[7] In der BRD und in Österreich findet im Film weder die

[7] Bemerkenswerterweise erhielten die europäischen Regisseure ausgerechnet von Hollywoods *B-Pictures* – also Filmen, die zwar in den großen Studios, aber mit einem vergleichsweise geringen Budget sowie in Dekors und mit Kostümen der Großpro-

Auseinderandersetzung mit der Vergangenheit noch die Suche nach einer autonomen Filmsprache statt. Filmkritiker agieren allzu oft als verlängerter Arm bzw. als Sprachrohr von Institutionen, indem sie Filme bewußt nach moralischen und tagespolitisch aktuellen Kriterien bewerten. Politisch unbequeme Filme, wie »Das Mädchen Rosemarie« werden sytematisch niedergemacht, weil sie die Doppelmoral in der Blütezeit des Wirtschaftswunders denunzieren. In Italien hingegen sind Produzenten solidarisch mit Regisseuren im Kampf gegen Zensur, gegen den Druck durch den Vatikan und lokale Behörden. Durch diese Solidarität und Integration aller kreativen Kräfte hat Italiens Filmkultur mit Regisseuren wie Fellini, Visconti oder Pasolini jenes einzigartige Niveau erhalten mit Filmen, die sich mit der Wirklichkeit auseinandersetzen und deren hohes künstlerisches wie ästhetisches Niveau von einem breiten Publikum angenommen wurde. In Frankreich bezogen Mitarbeiter der Filmzeitschrift »Cahiers du Cinéma«, die von André Bazin geleitet wurde, eine kritische Gegenposition: Godard, Truffaut, Rivette, Chabrol drehten bald ihre eigenen Filme.

Viel diskutiert wurde Ende der fünfziger Jahre die Frage, ob der nackte Körper einer Frau gezeigt werden und wie weit Sexualität dargestellt werden darf. In »Et Dieu créa la femme« (»Und immer lockt das Weib«) von Roger Vadim provoziert Brigitte Bardot Männer, um sich sexuelle Befriedigung zu verschaffen. Sie nimmt weder auf familiäre Zwänge noch auf sonstige Konventionen Rücksicht. Aufsehen erregten die 'schockierenden' Sexszenen in Bergmans »Schweigen«, deren moralische Berechtigung sogar in Parlamentsdebatten erörtert wurde. Es geht um eine Frau, die ein Paar beim Sex in der Dunkelheit eines Kinosaals beobachtet. Sie nimmt später einen Unbekannten aufs Zimmer, dessen Sprache sie nicht versteht. Ihre todkranke Schwester beobachtet neidisch den sexuellen Kontakt. Sexualität dient hier weder zur Initiation oder Aufrechterhaltung von bürgerlich sanktionierten Beziehungen, noch ist im »Schweigen« Platz für Voyeure. Sprachlosikeit und die unüberbrückbare Distanz von Menschen, die einander sexuell begehren und über keine gemeinsame Sprache verfügen, stehen im Mittelpunkt dieser filmischen Auseinandersetzung mit Figuren, denen es nicht gelingt, sexuelles Verlangen und soziale Ansprüche miteinander zu vereinbaren.

---

duktionen gedreht wurden – wesentliche innovative Impulse. Schauspieler und Regisseure der B-Pictures waren 'zweite Wahl', was sich auf den Marktwert bezog, ihnen wurde jedoch ein größerer inhaltlicher und formaler Freiraum zugestanden, so daß sie die Rolle des Kinos als Sprachrohr von Normen und kodifiziertem Rollenverhalten eher kritisieren konnten als ihre berühmteren Kollegen. Möglich wurde die Begegnung mit diesen B-Filmen durch Soldatenkinos, die vor allem 'billige' Filme zeigten. So berichtete beispielsweise Truffaut, daß er und seine Freunde von »Cahiers du Cinéma« jedes Wochenende nach Brüssel fuhren, um im dortigen Soldatenkino Filme zu sehen.

Die Filme von Jean-Luc Godard aus den sechziger Jahren haben das technokratische Zeitalter filmisch antizipiert. Die Werbung hat den Phantasieraum der Menschen weitgehend beschlagnahmt, Menschen werden mit Waren gleichgesetzt und damit austauschbar, ersetzbar, konsumierbar. Godard zog sich später für eine Weile zurück und experimentierte mit Video. 1972 präsentierte er Ergebnisse dieser Experimente mit »Numéro Deux« im Kino. Godards analytischer Blick erfaßt das Sexualleben von Arbeitern. Eine junge Frau beobachtet sich und ihren Mann, der sie zur Fellatio zwingt, auf dem Fernsehschirm. Godard entlarvt ökonomische und sexuelle Machtverhältnisse. In »Sauve qui peut la vie« organisiert der Unternehmer eine Arbeitskette, um Sexualität zu rationalisieren und den Erfordernissen des Kapitalismus anzupassen. Sein Angesteller gibt die Anweisung des Chefs gehorsam an eine Prostituierte weiter. Absolute Kontrolle über das sexuelle Verlangen seiner Untergebenen, die von ihm ökonomisch abhängig sind, verschafft dem Unternehmer sexuelle Befriedigung. Das Wort als Befehl ersetzt die Aktion. Er betrachtet, was andere an seiner Stelle ausführen. Einige von diesen Themen hatte Godard schon zwischen 1960 und 1968 aufgegriffen: Prostitution als radikale Form des Sich-Verleihens (»Vivre sa Vie«), die Austauschbarkeit von Ehemann und Liebhaber (»Une Femme Mariée«), die Wegwerfgesellschaft als moderne Form des Kannibalismus (»Weekend«). »Prénom Carmen« zeigt u.a. auch die Bedrohung des Individuums durch die Allgegenwart der Medien. Ein Mann (Jacques Bonnaffé) sitzt nackt vor dem laufenden Fersehapparat. Aus dem Gerät kommen keine Bilder mehr. Ohnmächtig bleibt er zurück in einer Welt, in der ihm Werbung und kommerzielle Pornographie einen 'besonderen' Blick aufgedrängt haben.

Pornographie ist ein juridischer Begriff, den Politiker oder Kritiker wie eine Waffe benützen. Was pornographisch ist, entscheidet der Betrachter bzw. die Gesellschaft, in der er lebt, im Kopf. Wenn Franz Xaver Kroetz gegen eine Großaufnahme des halberigierten Glieds von Harry Baer protestiert und damit eine Wiederaufführung des Films »Wildwechsel« verhindert, so wird Pornographie nur instrumentalisiert, um einen anderen Konflikt auszutragen. Diese Stellvertreterfunktion von Pornographie wird auch durch andere Tabuverletzungen wie Blasphemie, Gotteslästerung, westliche Dekadenz oder Zersetzung der öffentlichen Moral erfüllt. Es geht immer darum, Diskurse zu emotionalisieren und Künstler in eine Rechtfertigungshaltung hineinzutreiben. An den Gegebenheiten eines Werks wird dabei vorbeigeredet.[8]

[8] Besonders deutlich zeigt sich die Austauschbarkeit solcher Tabus, wenn man unterschiedliche Kulturkreise miteinander vergleicht. Die Länder des Islam reagieren auf andere Signale als China, Taiwan oder Japan. Lange Zeit hat man den europäisch amerikanischen Raum als den absoluten Mittelpunkt der Filmwelt angenommen.

Pornographie ist in der heutigen westlichen Gesellschaft unter bestimmten Bedingungen ein akzeptiertes Produkt mit einer genau definierten sozialen Funktion. Bücher, Videos und Filme werden bewußt als Ventil für die sexuelle Phantasie der Menschen hergestellt. Jede Handlung, jede Geste, jedes Objekt ist darauf abgestimmt zu dem *einen* zu führen. Der Zuschauer soll in allem die sexuelle Stimulation sehen. Der Subtext von pornographischen Produkten ist fast immer identisch: der Mann kann immer, die Frau will immer. Die heterosexuelle Pornographie entwirft das Bild der 'willigen' Frau. Alles was mit ihr geschieht, ruft in ihr Lust hervor. Sie bietet dem Mann alle Öffnungen zur Penetration an. Davon unterscheidet sich die homosexuelle Pornographie nicht wesentlich: Der Käufer-Konsument bleibt der Mann. Allerdings ist die Objektrolle weniger klar definiert. Meist findet zwischen einem oder mehreren Männern der Rollentausch statt. Sexuelle Energien der Männer sind endlos erneuerbar und unerschöpflich; Erschöpfungen, lusthemmende Widerstände, Müdigkeit, die oft komische Elemente von Lustspielen sind, existieren in der pornographischen Phantasie ebensowenig wie Potenzstörungen, Angst oder Schuldgefühle. Die Rolle des Zuschauers ist von vornherein in diesem fiktiven Geschehen eingeplant. Geschlechtsorgane werden überdimensional ausgestellt, der Betrachter sieht mehr, als wenn er selbst an dem Geschehen teilnehmen würde. Zuschauen ersetzt sexuelles Treiben, die ästhetische Differenz zum Dargestellten wird verkleinert bzw. scheinbar aufgehoben, dadurch entsteht der Eindruck von Unmittelbarkeit. Godard verdeutlicht aber den Unterschied in einer Szene von »Prénom Carmen«: José zerrt nackt Carmen unter die Dusche und versucht, in sie einzudringen. Er bekommt keine Erektion. Eine solche Szene wäre in einem 'stilechten' Porno undenkbar.

Filme, die ursprünglich für einen pornographischen Gebrauch hergestellt wurden, werden manchmal später von einem cineastischen Publikum begeistert rezipiert und sogar zum Kunstwerk hochstilisiert.[9] »Deep Throat«, »The Devil

---

Wertungen und Urteile sind auf jeden Fall zeitgebunden, auch wenn sie hartnäckig von einer Generation auf die nächste tradiert werden. Das Beispiel Pornographie zeigt jedenfalls deutlich, wie schnell sich ein Wertwandel innerhalb einer Gesellschaft vollziehen kann.

[9] Viele dieser Filme wurden für einen bestimmten Einsatz produziert, meist für halbprivate Vorführungen und zum privaten Gebrauch. Die Filme von Russ Meyer waren für Autokinos gedacht, um die Zuschauer zuerst zum Konsum und später zu sexuellen Aktivitäten auf dem Rücksitz des Wagens zu stimulieren. Die Unterscheidung zwischen erotisch und pornographisch ist zeitgebunden und für die Filmanalyse überflüssig, es sei denn, man möchte das Rezeptionsverhalten einer bestimmten Epoche untersuchen. Aufschlußreicher ist eine Analyse von Susan Sontag über die pornographische Phantasie, in der die Autorin eine Variante des Absolutheitsanspruches erkennt, der dem europäischen Denken inhärent sei. Sie zieht Parallelen zwischen Denkstrukturen in »Die

in Miss Jones« oder die Filme des Russ Meyer sind Beispiele für einen Wandel der künstlerischen Wertschätzung. Russ Meyers Filme sind mit vollbusigen, allzeit erregten Damen bevölkert. »Supervixens« ist eine kalkulierte Inszenierung des pornographischen Blickes. Meyer treibt ein lüsternes Spiel mit den Sehgewohnheiten des Publikums. Seine Gestalten erleben Sex wie in einem Porno. Flaubert hatte im neunzehnten Jahrhundert die Abenteuer der »Madame Bovary« in der Perspektive eines kitschigen Frauenromans erzählt, um das Bewußtsein seiner Protagonistin darzustellen. Meyer greift auf romantische Happy-End-Vorstellungen, Alpträume, Zwangsneurosen, Kastrationsängste (ein Bombe wird im Geschlecht der Frau installiert) zurück. Die Liebenden werden am Ende mit einem *Happy-End* belohnt, was der Regisseur durch ein ironisches Augenzwinkern relativiert.

Im Zeitalter von AIDS bekommen Voyeurismus und Pornographie einen neuen Stellenwert. Was früher Verklemmtheit, Behinderung, Neurose oder Perversion war, wird zu einer Leben und Gesundheit schützenden Praxis. Filme aus der Vergangenheit werden neu bewertet, sobald gesellschaftliche Veränderungen manifest werden. So erlebte 1980 der 1959 von Michael Powell gedrehte Film »Peeping Tom« eine triumphale Wiederaufführung. Darin tötet ein Mann Frauen, während er sie photographiert. Der Voyeur entpuppt sich als Opfer der Gesellschaft. Der Akt des Liebens ist ein Akt des Filmens und des Tötens. Filmen ist das Betrachten einer Frau, Filmen heißt auch dem Tod ins Auge schauen. Powell überspitzt und überwindet mit seinem kurzen Film über Lieben und Töten sehr europäische Vorstellungen vom Filmen und Photographieren.

Japan war das erste exotische Land, das Filme für den europäischen und amerikanischen Markt produzierte. Damit konnten Regisseure die Zensur im eigenen Land umgehen und Stoffe realisieren, die die Grenzen des damals Darstellbaren überschritten. Nagisa Oshimas »Im Reich der Sinne« entstand unter diesen Bedingungen. Eine Kellnerin tötet ihren Arbeitgeber und Liebhaber auf dessen Wunsch hin; sie schneidet ihm die Geschlechtsorgane ab und irrt tagelang durch Tokyo – eine 'wahre' Geschichte aus dem Japan der Vorkriegszeit. Auch die japanische Industriegesellschaft blickte zurück im Zorn auf die unbewältigte Vergangenheit, wo Sexualität den Weltherrschaftsansprüchen und völkischen Interessen untergeordnet wurden. Regisseur Oshima photographiert Körperteile, Bewegungen und Gesten mit äußerster Präzision. Die Handlungen seiner Protagonisten spiegeln sich auf deren Gesichtern wider. Riten,

---

Geschichte der O« von Pauline Réage und Einweihungsriten religiöser Orden, hinter denen der Wunsch nach einer vollkommenen Selbstaufaufgabe und Auslöschung des freien Willens steht.

Zeremonien und kulturell religiöse Anspielungen sind für Europäer fremd. Verstanden wird jedoch Oshimas Reaktion auf sexuelles Karrieredenken. Der Film kann als Reaktion auf jede Form des sexuellen Militarismus gesehen werden. Der totale Zusammenbruch des kulturellen Erbes, der in Japan (ebenso wie in Deutschland) nach dem 2. Weltkrieg stattfand, hatte generell eine extrem negative Beurteilung von Sexualität zur Folge. Oshimas Gestalten leben ihre *andere* Sicht konsequent bis zur letzten tödlichen Umarmung, indem sie ihre *conditio humana* auf ihre sexuelle Existenz reduzieren. Abgeschnitten von allen Kontakten zur Außenwelt verwirklichen sie den Absolutheitsanspruch ihrer Liebe wie ihre europäischen Geschwister Tristan und Isolde. Gott Thanatos triumphiert auch dort über Eros; das Reich der Sinne ist ein Reich des Todes.

Oshimas »Nackte Jugend« brachte sexuelle und gesellschaftliche Unterdrükkung in einen politischen Kontext. Stärker als europäische Regisseure betont Oshima eine vermittelnde Rolle von Sexualtiät, die auch Nicht-Angepaßten, Machtlosen, Schwachen und Außenseitern die Möglichkeit gibt, sich zu artikulieren und dem Druck von außen standzuhalten und dabei zeitweise sogar Widerstand zu leisten. Junge Menschen versuchen, sich von den Restriktionen und Herrschaftsansprüchen zu befreien, die ihnen Staat und Eltern aufzwingen. Druck von außen geben sie untereinander weiter. Sexualität und Gewalt haben selbstzerstörerischen Charakter. Ein Junge vergewaltigt das Mädchen, das er liebt und für sich gewinnen möchte, auf einem in einem schmutzigen Fabrikskanal treibenden Holzfloß. Der Film ist zwar bereits 1960 entstanden, wurde aber erst Mitte der Jahre achtziger vom Westen wahrgenommen.

Internationale Co-Produktionen erleichtern zwar die Finanzierung und den Vertrieb von Filmen, auf Kreativität haben sie bis jetzt eher eine hemmende Wirkung. Meist bewegen sich blutleere Gestalten aus einer gehobenen Mittelschicht durch einen steril und sozial irrealen Raum. Liebeszenen werden wie Werbespots für Kosmetika gedreht. Freizügigigkeiten sollen die gähnende Langeweile, die sich in einem derart unrealistischen Ambiente breitmacht, retuschieren. Diese Monotonie läßt ein Kino, das in einer ethnologisch unterschiedlichen Schicht entsteht, an Bedetuung gewinnen. Der neue britische Film erhielt durch Außenseiter und unterschiedliche Kulturkreise ganz wesentliche Impulse. Stephen Frears zeigt ein von sozialen Unruhen, Rassenkonflikten und Massenarbeitslosikeit erschüttertes England. In »My beautiful laundrette« verliebt sich der Pakistani Omar in seinen arbeitslosen Jugendfreund Johnny, der sich einer rechtsradikalen Vereinigung angeschlossen hat, um seine Unzufriedenheit mit Ausländer-raus-Parolen zu kompensieren. Omars reicher Onkel Nassar liebt die heruntergekommene Engländerin Rachel. Sexualität spielt somit zwar eine dominante Rolle in dem Film, vor allem ist sie als dynamische Kraft verbindendes Element zwischen Rassen und sozialen Klassen, auch wenn in sexuellen Begegnungen keine Konflikte gelöst werden. Eindrucksvoll veran-

schaulicht Frears diese These in der Szene, in der die beiden Männer ihren Waschsalon eröffnen. Die ersten Gäste kommen an, darunter Nassers Verwandtschaft. Nasser tanzt mit Rachel, während Johnny und Omar sich ins Hinterzimmer zurückziehen. Johnny zieht Omar aus, ergreift die Initiative im sexuellen Spiel und übernimmt die dominante Rolle. Er trinkt Wein, den er in den Mund seines Freundes gießt. Spielerisch suchen sie in der Sexualität nach Varianten realer Machtverhältnisse. Ein Mißverständnis löst zwar eine gewalttätige Auseinandersetzung zwischen reichen, halbkriminellen Pakistani und Johnnys ehemaligen Freunden aus, Frears zeigt aber Menschen, die in ihrem Anders-Sein völlig selbstsicher und souverän agieren. Der Kampf kostet Johnny fast das Leben, als er Omar und seine Verwandten verteidigt. Der Waschsalon gleicht einem Schlachtfeld. Obwohl Johnny weg möchte, bleibt er bei Omar; sie behandeln und verbinden die Wunden und beginnen die Trümmer aufzuräumen.

Auch »Sammy and Rosie get laid« von Frears ist im rassischen und sozialen Niemandsland entstanden. Sammy lebt mit Rosie in einer offenen Ehe, er schläft mit Anna, einer Photographin, die in ihren Bildern soziale Widersprüche umsetzen möchte. Rosie nimmt mit Danny, einem jungen Schwarzen, der Sammys Vater, den pakistanischen Exilpolitiker Rafi, begleitet, sexuellen Kontakt auf. Rafi besucht seine ehemalige Geliebte Alice, die trotz einer beengten Ehe eine selbstsichere Frau geworden ist. Sie alle tun *es*, was der deutsche Titel besagt. Nüchtern und offen zeigt Frears die Trennung zwischen affektiven und sexuellen Bindungen. Eine temporäre Idylle läßt Passanten zu Paaren werden. Die Atmosphäre sexueller Koexistenz hält allerdings Katastrophen nicht auf. Stadtviertel werden niedergewalzt, Terror, Gewaltakte und Brandstiftung sind allgegenwärtig. Ein Wandel im Menschenbild findet statt und animiert Männer und Frauen zu einem neuen Rollenverständnis. Rosie demonstriert ihrem entsetzten Schwiegervater verschiedene Arten des Küssens. Nicht alle Menschen sind zu solchen Veränderungen bereit oder fähig. *Middle-Class-Values* sind nach wie vor tonangebend, auch wenn sie als Doppelmoral und Heuchelei entlarvt werden. Ein Mann wie Rafi kann mit der Selbstverständlichkeit, mit der Sammy, Rosie oder Danny ihre Bedürfnisse ausleben, nicht umgehen. Zudem wird er von der politischen Vergangenheit in seiner Heimat eingeholt. Er setzt seinem Leben ein Ende. Der neue britische Film greift eine lange literarische Tradition auf. Für viele englische Autoren bot die ungebrochene sexuelle Kraft der 'working class' eine politische Alternative zu Heuchelei und Scheinmoral der erstarrten Oberschicht (D. H. Lawrence, E. M. Forster, C. Isherwood, E. Carpenter).

Der Amerikaner Philip Kaufman verfilmte »Die unterträgliche Leichtigkeit des Seins«, einen Roman des tschechischen Exilanten Milan Kundera: eine internationale Crew stand hinter der Kamera, darunter Jean-Claude Carrière (Dreh-

buch), Sven Nykvist (Kamera); ebenso international die Besetzung: Daniel Day Lewis (Tomas), Juliette Binoche (Tereza), Lena Olin (Sabina). Der Roman wurde filmischen Bedürfnissen angepaßt, die Anzahl der Figuren reduziert, deren Alter verjüngt, um sie physisch attraktiver zu gestalten. Im Roman findet die Konfrontation von persönlichen (Ge)Schichten mit einem offiziellen historischen Diskurs Gestaltung, wobei der Autor unterschiedliche Formen des Erzählens anwendet. Der Film vermittelt sinnlich divergierende Lebensgefühle wie Schwere und Leichtigkeit, er betont die treibende Kraft und Dynamik von Erotik und Sexualität, das Spiel mit Händen, Körpern, Bewegungen, Umarmungen, die erotische Freundschaft zwischen Tomas und Sabina, laszive Gesten, Freude über wiederholte Verführungen, die Pose mit dem Hut, den ersten sexuellen Kontakt zwischen Tereza und Tomas, den politischen Aufbruch während des *Prager Frühlings*. Aggressiv photographiert Tereza die russischen Panzer, später Sabina. Die Photokamera wird das Medium, um Bezüge zur Welt herzustellen. Die Gegenbewegung bleibt nicht aus: Terezas Absolutheitsanspruch in ihrer Liebe zu Tomas, ihre Skrupel nach einem Ehebruch, die Invasion der russischen Panzer, der Verrat von Freiheit und politischen Idealen, Bespitzelungen, Verhöre, politischer Druck durch die Diktatur, Opportunismus, Exil, das Gefühl von Heimatlosigkeit und Fremdheit, eine tiefe Melancholie, die Rückkehr nach Prag – das sind Elemente einer unerträglichen Schwere des Seins. Das Wechselspiel von privaten und öffentlichen Räumen verstärkt die Spannung in Kaufmans Film: ein Ballsaal, ein Heilbad, Cafés, Krankenhäuser, Amtsräume, Wohnungen und Hotelzimmer als Orte sexueller Begegnungen. Anhänger des Prager Frühlings tanzen ausgelassen, während überaltete Parteigenossen patriotische Lieder anstimmen. Tereza und Tomas werden in Dokumentaraufnahmen aus jener Zeit integriert. Der Übergang von der fiktiven zur dokumentarischen Ebene gelingt nahtlos in beiden Richtungen. Die Leichtigkeit und spielerische Kraft geht auf Massenbewegungen über. Ebenso allgegenwärtig sind die Folgen der Niederschlagung des politischen Aufbegehrens: Demütigungen, Einsamkeit, Angst, Depression, Lethargie. Was bleibt, ist der Rückzug aufs Land. Kaufmans Film ist ein autonomer Textkörper, dessen zentrales Thema Darstellung und Darstellbarkeit von Sexualität als politischer Kraft und die Erotisierung von Massenbewegung sind. Im Gegensatz zu Sergej Eisensteins Filmen entsteht bei ihm das erotische Ambiente nicht durch Sublimierung und Verdrängung der Sexualität, sondern – im Gegenteil – in einem Klima von sexueller Freizügigkeit.

Wesentliche formale und inhaltliche Neuerungen finden in den achtziger Jahren weder im europäischen noch im amerikanischen Film statt. Der radikale Umschwung durch die *Nouvelle vague* führte zunächst zu einer ästhetischen Revolution, durch welche neue Räume erschlossen wurden. Damit fanden die Regisseure der siebziger Jahre weit geöffnete Tore vor. »Salò« von Pier Palo Pasolini ist Endpunkt einer Entwicklung, deren künstlerischer Höhepunkt »Teorema«

ist, ein Film, der Sexualität, Religion, Politik und Kunst in einen radikalen Zusammenhang bringt. Es ist kein Zufall, daß bisher die siebziger und achtziger Jahre von der Filmtheorie im Vergleich zu den stürmischen sechziger Jahren weit weniger aufgearbeitet worden sind. Die 'Normalisierung' des Kinoalltags verbreitete Langeweile und Apathie (und verbreitet sie noch...). Frauen treten in einem verstärkten Maße als Filmemacherinnen auf, Minderheiten artikulieren sich offen auf der Leinwand. Lange Zeit unbeachtete Filme werden neu entdeckt. Die revolutionären Impulse kommen eindeutig aus der dritten oder vierten Welt.

»La Maman et la Putain« (»Die Mama und die Hure«) von Jean Eustache schockierte 1973 mit der Direktheit, mit der über Sexualität gesprochen wird. Der Film zeigt Szenen aus dem Leben eines Pariser Dandys der siebziger Jahre, ein Mann, der Frauen liebt und sich von ihnen aushalten läßt. Trotz der beträchtlichen Länge von vier Stunden hat der Film die Struktur eines Kurzfilms: Alexandre lebt mit Marie, die ihn aushält. Nachdem Gilberte sein Kind abgetrieben hat, lernt er die Schwesternschülerin Veronika kennen. Am Ende des Films ist Veronika schwanger und bringt Alexandre dazu, ihr einen Heiratantrag zu machen. Diese Geschichte ist unwesentlich. Was für Eustache zählt, sind Stimmungsbilder und Episoden, die den Zeitgeist einfangen. Der Film gibt ein melancholisches Bild vom Lebensgefühl der Generation in den ersten Jahren nach 1968. Die Darsteller Jean-Pierre Léaud, Isabelle Weingarten und Bernadette Laffont waren Protagonisten der französischen *neuen Welle*. Die Lieder des Soundtracks lassen die Glanzzeit des poetischen Realismus wieder erstehen (Marlene Dietrich, Edith Piaf u.a.). Die Charaktere trinken, lesen Proust, diskutieren über Gott und die Welt, rauchen, hören alte Lieder, gehen ins Kino, um Klassiker zu sehen, diskutieren über Literatur und nie gedrehte Filme in Cafés und brauchen immer Geld. Sie sind ständig unterwegs, ohne irgendwo anzukommen. Sie reflektieren zwar Gefühle und Ideen, entwickeln aber keine Initiativen. Unbekümmert werden 'unanständige', vulgäre Worte ausgesprochen, gleichzeitig bleiben Alexandre und Marie bei einem formellen "Sie", nachdem sie miteinander geschlafen haben. Veronika spricht mit einer unverschämten Offenheit über ihre Wünsche, ihre Regel und ihre körperlichen Bedürfnisse. Körpersprache, Gestik und Mimik sind dagegen von einer puritanischen Zurückhaltung und Scheu.

Melancholie ist auch die dominante Grundstimmung von Denys Arcands "Le Declin de l'Empire Américain« (»Der Untergang des amerikanischen Imperiums«). Montreal ist der kulturelle Gegenpol zur anglo-amerikanischen Medienwelt. Für Franco-Kanadier ist das Medium Film eine wichtige strategische Waffe im Kampf um ethnisches und kulturelles Überleben. Ideologie und Lebenstil des amerikanischen Imperiums werden in Film- und Fernsehstudios weltweit (re)produziert und vermarktet. Träume werden in den USA für die

ganze, nicht nur die westliche Welt vorfabriziert. Das Kino ist Traumfabrik und Stoffliferant für individuelle Phantasien und Phantasmen. Für das Unterbewußtsein wird gesellschaftskonformes Sexualverhalten als einzige mögliche Lebensform 'mitgeliefert'. Hollywood gelingt es, ein gut funktionierendes Netz von Mythen, die Millionen Menschen ansprechen, zu (re)konstruieren. Komplizierte Geschichten werden auf einen sehr einfachen, allgemein verständlichen Punkt gebracht, die breite Massen wird mit Pathos emotionell angesprochen. Wer das Verlangen der Menschen zu steuern vermag, gewinnt auch entscheidenden Einfluß über das politische Verhalten der Menschen. Deshalb kommt dem Film große ideologische Bedeutung zu, um den intimen Lebensraum von Menschen und das weite Feld der Träume zu beeinflussen. Die Allgegenwart von Medien gibt Menschen die Illusion, sich durch Zuschauen zu verwirklichen. Das permanente Ersatzangebot übernimmt die Funktion der traditionellen Mechanismen der Verdrängung oder Unterdrückung durch Verbote. Michel Foucault hat darauf hingewiesen. Je mehr Menschen Sexualität unterdrücken, umso konformer und konsumfreudiger werden sie, das hat Bernardo Bertolucci mit »Il conformista« auf brilliante Weise demonstriert.[10]

Ironisch vergleicht Denys Arcand die Gegenwart mit dem römischen Imperium, dessen Untergang von Historikern als Folge von Verweichlichung und Dekadenz interpretiert wird. Die Historikerin Dominique versucht in einem Interview, Geschichte auf Zahlen und Fakten zu reduzieren. Das Streben nach persönlichem Glück und sexueller Erfüllung ist für sie Zeichen des Untergangs der Gesellschaft. Der Film zeigt links-liberale Intellekuelle im Umfeld der Universität Montreal auf Stationen ihrer Glücksuche. Die Freunde treffen sich in Rémys Haus. Die Männer bereiten das Abendessen vor, während die Frauen im Fitnesszentrum überschüssige Energien abtrainieren und über vergangene Affären sprechen. Die Rollen sind klar verteilt. Rémy hat mit allen Frauen irgendwann ein kurzfristiges Verhältnis, das er im Namen seiner Ehe wieder beendet. Pierre lebt mit einer Studentin, die er in einem Massagesalon kennenlernte, wo sie sich ihr Studium als Hostesse finanzierte. Claude ist homosexuell und von AIDS bedroht, er beobachtet überall an seinem Körper Symptome, ohne eine genaue Diagnose zu haben. Er ist zwar beruflich erfolgreich und selbstsicher in seinem Auftreten, für die Frauen seiner Kollegen ist er Beichtvater und Seelentröster, über seine eigenen sexuellen Abenteuer spricht er

[10] Ein Mann glaubt, als Kind einen Chauffeur getötet zu haben, der sich ihm sexuell genähert hatte. Er ist besessen von dem Wunsch, diese Schuld zu sühnen. Er kompensiert seine Schuldgefühle durch übermäßige Anpassung. Er unterdrückt seine homosexuellen Neigungen und unterwirft sich den Forderungen eines totalitären Systems, tötet einen Antifaschisten und dessen Frau. Die Tat erweist sich als großer Irrtum, der Mann, den er glaubt, getötet zu haben, lebt...

wenig. Die Karrierefrau Dominique entdeckt in dem jungen Assistenten Alain den Liebhaber für eine Nacht. Männer wie Frauen reden frei und offen über Sexualität, die in der Praxis mit vielen Komplikationen verbunden ist. Männer verdrängen Unangenehmes, während Frauen sich ehrlicher und skeptischer äußern. Sie alle suchen nach einem größeren Freiraum und einer neuen Identität. Oft bleiben sie alten Rollenmustern verhaftet, sind deshalb unzufrieden und richtungslos. Die frühere Euphorie und die Aufbruchsstimmung sind verflogen, weit entfernt von der Zeit, als Bernardo Bertolucci meinte, der Sado-Masochismus sei die Grundlage der Sexualität in der neuen Welt. Er und andere Regisseure wollten mit Filmkamera und Mikrophon aufbrechen zu den Zentren der Empfindsamkeit, um Botschaften des Körpers und der Sinne direkt auf die Leinwand zu transponieren. Geblieben sind Wille und Vorstellung.

Ein Film wie »Sex, Lies and Videotapes« von Stephen Soderbergh ist symptomatisch für diese Epoche. Soderberghs Reflexion ist pessimistisch. Die Ehefrau schiebt Umweltprobleme und soziales Engagement vor, um fehlende Sexualität zu kompensieren. Der Mann betreibt mit seiner Schwägerin sexuellen Hochleistungssport. Ein fremder Gast, Graham, bricht in diese amerikanische Kleinstadtidylle ein. Im Gegensatz zu Pasolinis »Teorema« 'erkennt' er die Frau dieses Haushaltes nur mehr mit der Videokamera. Die Frau erzählt ihm von Sex, während er sie filmt, später wird er die Bänder allein betrachten und dabei masturbieren. Der Voyeur begründet seinen Rückzug mit angeblicher Impotenz. Das Ganze funktioniert so lange, wie Rollenmuster nicht in Frage gestellt werden. Subjekt ist der Mann, der die Frau als sein Objekt betrachtet und begehrt. Kino als *Peep-show*? Die Sache wird komplizierter, als die Frau ihre Blicke auf den Mann wirft. Der filmische Akzent verlagert sich, es kommt zu einer Umkehr der Rollen, um Raum zu Schaffen für Frauen als Voyeure und Männer als Objekte der Begierde. Die Geschichte der männlichen Schönheit im Film war bisher eine Geschichte des Verleugnens, bestensfalls ein Vorwand für einen heimlichen Blick.

Soderbergh entlarvt Sex, Lügen und Video unbarmherzig mit der Filmkamera. Erotische Pose und Verführungsversuche stammen aus dem Repertoire der Werbung, Impotenz und Frigidität sind Zeichen der Angst. Graham schaltet den Rekorder ab und zerstört die Bänder, als die Frau Fragen an ihn richtet. Was bleibt? War die sehr phantasievolle Präsentation von Lust nur Lebenslüge? Die Frau berührt sanft die Arme des Mannes, der seinen Kopf auf ihre Schultern legt. Das neue keusche Paar am Ende der achtziger Jahre, enthaltsam, empfindsam, unempfindlich? Der Film entspricht einer Gesellschaft, die immer aggressiver reagiert, wenn Tabuzonen betreten werden. Eine Peep-Show mit vertauschten Rollen, der Mann als Objekt weiblicher Begierde.

Wim Wenders schickt seinen Protagonisten in »Paris, Texas« auf Suche nach der Mutter seines Sohnes, die er in einem Schuppen mit Peep-Shows vermutet:

Der Mann nimmt durch eine Glaswand Kontakt zu der Frau auf, als er sie als die gesuchte Frau identifiziert. Das aufgesetzte Sex-Appeal, mit dem sie ihre Kunden berufsmäßt erregt, geht in den verzweifelten Versuch über, mit dem Mann zu reden, als sie ahnt, wer der Mann ist, der sich – für sie unsichtbar – hinter der Glaswand befindet. Der Macho in Wenders Film ist (noch) sicher vor den Blicken der Frau, die er betrachten darf, solange er Geld einwirft. Die Frauen hinter der verdunkelten Glasscheibe sind austauschbar, geht die eine, kommt eine andere. One Way Only. Sex bleibt *safe*, frei von Viren und Gefühlen. Weil die Frau hinter der Glasscheibe (Nastassja Kinski) tatsächlich die gesuchte Mutter ist, kann er beruhigt weiterziehen, *on the road*, und weiterträumen. Er hat sie gefunden, die Frau, nach der er ein Leben lang suchte, die Mama und die Hure, Lady Madonna, in Paris/Texas... Wim Wenders erzählt in seinen Filmen Märchen, etwa wenn er von Engeln spricht, die über Berlin schweben und vom Himmel herabsteigen, um sich zu verlieben oder Kinder zu retten.

Der Strom von Fragen reißt nicht ab. Die drohende ökologische Katastrophe, totale Überwachung, die Degradierung von Menschen zu Robotern, der wieder aufbrechende Nationalismus. Wo bleiben da die vielen kleinen Dinge des Lebens, die die Gemüter erregen? Es geht im Kino auch darum, sich auf private Beziehungen zu konzentrieren und für einen breiteren gesellschaftlichen Horizont zu öffnen. Kann Sexualität Rassen- und Klassenkonflikte überwinden in einer Welt voller Vorurteile und Tabus? Soziale Rollen werden in Frage gestellt, Metaphern und Symbole als überlieferte Klischees diagnostiziert. Daß sich bei soviel Realitätsbezug im Alltag ein Teil des Kinos von der Wirklichkeit verabschiedet hat, überrascht nicht. Umso leichter ist es, deren Repräsentanten politisch zu vereinnahmen. Zurück zur Traumfabrik, weg vom grauen Alltag. Alles geschieht im Namen der Liebe.

Männer haben das Kino auch erfunden, um Raum zu schaffen für die Betrachtung von Frauen – voll Begehren und Angst, die aber keiner sieht, denn im Kinosaal ist es dunkel: Die Leinwand als Heimat von Männerphantasien, das Kino als Reich der Träume, die sich als Versatzstücke von Phantasmen und Obsessionen entpuppen. Westliche Männer können Frauen aggressiv und offen mit den Blicken der Kameras verfolgen, andere Männer streift der Kamerablick verstohlen und heimlich, wenn auch nicht weniger begehrlich. Lange Zeit beeinflußte Hollywood ohne nenneswerte Konkurrenz die Kinospielpläne der Welt, um vorgeblich Wünsche zu erfüllen und Phobien abzuladen.

Cannes 1993: Zwei Filme erhalten die *Goldene Palme*: »Adieu, my concubine« und »The Piano«. Jane Campion hat in »Sweetie« und »An Angel at my Table« mit ungewöhnlichen Bildern aus Neuseeland überrascht. Die Blickwinkel der Campion innerhalb des *Mainstream-Kinos* sind beispiellos in der Filmge-

schichte. Ist es der oft diskutierte und lang erwartete weiblichen Blick, mit dem die Regisseurin uns bewegt? Jane Campion erzählt Geschichten von unangepaßten Frauen, sie unterstreicht deren Anspruch auf Sexualität. Alle diese Frauen spielen ihr 'Instrument' nicht so wie die andern, wobei das Klavier Ersatz, Metapher und Symbol für den Körper ist. Die Gesellschaft reagiert aggressiv, diese Frauen werden abgeschoben, an den Rand der Zivilisation (»Piano«), in eine Klinik (»Angel«) oder in einem verlassenen Heim zurückgelassen (»Sweetie«).

Das Rollenspiel in »The Piano« beginnt durchaus traditionell: Adas Nachbar Baines (Harvey Keitel) ist bereit, ein Klavier durch unwegsames Gebiet zu transportieren; als Gegenleistung verlangt er die Erlaubnis, Ada beim Klavierspielen zusehen zu dürfen. Baines steht zwischen den Kulturen, halb Maori, deren Tätowierungen er im Gesicht trägt, halb Weißer. Für Ada, die ihre Sprache verloren hat, wird der Körper von Baines immer mehr zum Instrument. Sie lernt allmählich mit dem Körper zu spielen, mit dem des Mannes wie mit dem eigenen, sie entledigt sich ihrer Kleidung, die sie als Korsett empfindet. Verändert sich der alte Mythos von »La Belle et la Bete« dadurch, daß er von einer Frau erzählt wird? Harvey Keitel spielt Baines schüchterner, weniger dominant, als sein grimmiger, wilder Blick und sein untersetzer, bulliger Körper zu Beginn vermuten lassen. Er ist lernfähiger als der Ehemann Adas, der als verlängerter Arm der Gesellschaft agiert. Die fragile Ada ist zäh in ihrer Widerstandsfähigkeit. Sie löst sich von ihrem geliebten Piano, als es darum geht, ihr Leben zu retten. Zwar übersteht sie die Rache des zurückkehrenden männlichen Imperators nicht unversehrt, aber sie wird die Verstümmelungen, die ihr der Ehemann zufügt, ebenso überwinden wie Schuldgefühle aus der Vergangenheit. Sie lernt, mit einer Prothese auf einem neuen Instrument zu spielen und der Musik den eigentlichen Sinn zurückzugeben. Die Landschaft, in der die Handlung abläuft, ist geheimnisvoll, märchenhaft und bedrohlich zugleich. Bilder, die von dem naiven Maler Rousseau und von Frida Kahlo beeinflußt sind, geben dem Film eine surreale Atmosphäre, machen aus ihm einen Ort für Träume und Utopien.

Campions Filme deuten die Existenz einer *anderen* erotischen Phantasie von Frauen an. Sie waren lange ausschließlich Objekte der Kamera von Photographen und Filmemachern. Im allgemeinen überwiegen bei Frauen als Regisseurinnen von Spielfilmen Zurückhaltung und traditionelle Prüderie. Selbst Pornographie, wenn von Frauen für Frauen hergestellt, unterscheidet sich nicht wesentlich von den 'männlichen' Produkten. Nur wenigen Frauen ist es gelungen, männliche Projektionen durch eigene Bilder zu ersetzen. Der erotische Blickwinkel von Dorothy Arzner, Germaine Dullac oder Agnès Varda, die auf vielen Ebenen innovativ sind, unterscheidet sich nur wenig von denjenigen der männlichen Kollegen. Anders ist die Situation auf dem Gebiet des Experimentalfilms, wo Frauen von Maya Deren bis Valli Export ihre Sexualität als unabhängig, konstruktiv und eigenständig, als Motor ihrer Kreativität wahrneh-

men. Ein wirklicher Tausch der geschlechtsspezifischen Rollen findet bis jetzt zumindest jedoch nicht statt. Das zeigt auch die (im übrigen hervorragende) Verfilmung von Virginia Woolfs »Orlando« durch Sally Potter. Nichtsdestoweniger wird die Kameraführung von Frauen gerade wegen der Unvoreingenommenheit der Blicke als befreiend empfunden.

Cyril Collard verfilmte 1992/93 seinen Roman »Les Nuits Fauves« (»Wilde Nächte«) und sorgte damit für den absoluten Triumph in der Nacht der Vergabe der französischen *Césars* am 5. März 93, auch wenn er ihn nicht mehr erleben konnte. Collard stirbt in der Nacht davor an AIDS. Der Film erzählt von Laura, die dem bisexuellen, HIV-positiven Jean verfällt, den der Regisseur selbst spielt, in grenzenloser Liebe. Auch nachdem sie erfährt, daß er infiziert ist, lehnt sie Kondome ab, weil sie alles mit ihm teilen will. Als ihr klar wird, daß Jean sich sexuell stärker zu seinem Freund Samy hingezogen fühlt, steigert sie ihre Besessenheit bis zum Wahnsinn; sie verfolgt ihn mit telephonischen Botschaften, bedroht die Umgebung und beschuldigt ihn, sie infiziert zu haben. Collards Figuren leben kompromißlos einen wilden Individualismus, als Regisseur und Hauptdarsteller komponiert er eine spontane und aufrichtige Hymne an das Leben. Er zeigt Jeans sexuelle Begegnungen mit Unbekannten am Ufer der Seine ebenso direkt wie Samys Erfahrungen, seinen Körper für sadomasochistische Spiele zu verkaufen. Jean, Samy und Laura sind die Protagonisten einer Generation, die Sexualität nie losgelöst von AIDS erfahren hat: illusionslos, pessimistisch, orientierungslos, experimentierfreudig, zynisch, aber nicht weniger radikal in ihrem Absolutheitsanspruch. Die Sprache der Liebe hat andere grammatikalische Regeln entwickelt, der semiotische Kontext ist ein anderer geworden in einer Zeit, in der sich auch die politische Wirklichkeit total verändert hat. Mit den Worten "Je suis dans la vie" geht Jean der untergehenden Sonne entgegen. Er nimmt seine Krankheit und seinen Tod als Teil des Lebens an. Das Schlußbild zeigt, daß Collard seinen realen und fiktiven Tod akzeptiert: Die Kamera nähert sich langsam dem Protagonisten/Erzähler (Cyril Collard), um ihn voll auszuleuchten. Er schaut selbstbewußt dem Publikum von der Leinwand herab mitten ins Auge. Die Distanz zwischen Realität und Fiktion ist auf beängstigende Weise aufgehoben.

Werke wie »Les Nuits Fauves« machen deutlich, wie sehr in den letzten Jahren doch unterschiedlichste Stimmen im Filmbetrieb Platz gefunden haben.

»Adieu, ma concubine« (China/Taiwan/Honkong, Regie: Chen Kaige) oder das »Wedding banquet« (»Hochzeitsbankett«, Taiwan, Regie: Ang Lee) wurden für den westlichen Markt gedreht, die Filme erreichen (momentan) wenig Publikum in ihrer Heimat. Dennoch erzählen sie mit bemerkenswerter Souveränität und Frische Geschichten ihrer Völker (oder ihres Volkes?). Der Widerspruch zwischen Tradition und amerikanischer Lebensart chinesischer Einwanderer in New York oder die jüngste Geschichte Chinas aus der Sicht eines Frauendar-

stellers der Pekinger Oper konfrontiert die westliche Welt mit einem für sie seltsamen Zugang zum Leben. Der Film von Chen Kaige ist ein Epos über Liebe, Freundschaft und Kunst in einer Welt, in der kein Platz für private Gefühle und Leidenschaften ist. Cheng liebt seinen Partner Duan, der ein Freudenmädchen begehrt und heiratet. Beide haben gemeinsam die harte, ja mörderische Zeit ihrer Ausbildung überlebt, sie sind endlich Stars der Oper. Eine ähnliche Geschichte könnte sich überall ereignen. Aber es geht nicht darum, Paralellen oder Analogien aufzuzeigen. Der Film gibt konkreten historischen Ereignissen wie der Kulturrevolution eine universelle Dimension, die überall verstanden wird, und macht konkrete geschichtliche Ereignisse zu allgemeingültigen Paradigmen (zwischen)menschlicher Entwicklungen. Kulturrevolutionen können überall stattfinden. Gerade die Darstellung von Erotik und Sexualität macht Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Asien und den USA bzw. Europa deutlich. Rituale der Annäherung, Praktiken, Gesten mögen verschieden sein, es handelt sich aber überall um Menschen, die Liebe, Glück, Befriedigung suchen, einander finden und verlieren. Das Kino der letzten Jahre hat die Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Kulturen demonstriert, die noch nicht gelernt haben, in friedlicher Koexistenz miteinander zu leben.

Regisseure von den Philippinen, aus Afrika, der Mongolei, aus Lateinamerika oder der arabischen Welt sind heute präsent und zeigen, daß der westliche visuelle Imperialismus, der im Film bislang praktiziert wurde, auf Dauer nicht aufrechtzuerhalten ist. Sie können zwar auch keine allgemeingültigen Antworten auf bestehende Divergenzen geben, aber wenigstens immer wieder richtige Fragen stellen.

III.
Das filmische Alphabet der Literatur

Gustav Ernst

Literaturschreiben, Drehbuchschreiben.
Am Beispiel »Exit... nur keine Panik«[1]

Das Drehbuchschreiben habe ich begonnen mit einem Text, der als Entwurf für eine Erzählung gedacht war. Ich verfolgte die Absicht, auch mir die Möglichkeit, die das österreichische Fernsehen Mitte der siebziger Jahre mit der Heranziehung österreichischer Autoren für TV-Filme plötzlich zu bieten begann – Turrini, Pevny, Zenker, Wolfgruber und andere schrieben Drehbücher –, zunutze zu machen und jenes Geld zu verdienen, das mit der literarischen Produktion allein nicht zu verdienen war und ist. Außerdem haben mich Spielfilme immer interessiert, und es faszinierte mich die Aussicht, etwas zu schreiben, das ich dann auf der Leinwand, auf dem Bildschirm, sozusagen *wirklich sehen* könnte – die Wiedergabe meiner Vorstellungen im Kopf als Quasi-Realität außerhalb meines Kopfes, die Erprobung von Haltungen von Menschen, die ich mir ausdachte und auf dem Papier beschrieb, an wirklichen Menschen.

Die Erzählung sollte »Der Bluter von Bajonne« heißen. *Bluter von Bajonne* ist der Spitzname eines amerikanischen Boxers der siebziger Jahre, der dafür bekannt war, daß er im Ring leicht zu bluten begann. Die TV-Übertragung eines seiner Kämpfe, die sich eine Gruppe arbeitsloser Jugendlicher unbedingt ansehen möchte und die sie schließlich zu Gewalttaten animiert, sollte den Hintergrund meiner Geschichte bilden. Außerdem sollte es um den sozial und körperlich Schwächsten dieser Gruppe gehen, der ebenfalls sehr zum Bluten neigt und das Opfer dieser Nacht sein soll. Aus »Der Bluter von Bajonne« wurde bei den ersten Drehbuchfassungen »Der Bluter« und dann, erst während des Drehens, »Exit... nur keine Panik«.

Der Entwurf der Erzählung beginnt so:

> An diesem Abend ging es wie jedes Mal um eine Kiste Bier, die ungefähr ein Viertel von dem kostete, was ein Lehrling in der Woche verdiente.
> Als Schwarzkogler, der gerade an der Reihe war, bemerkte, daß er auch nach der letzten der drei Kugeln, die jedem zur Verfügung standen, nicht genügend Treffer erzielt hatte, um der drohenden Niederlage noch entgehen zu können, zog er einen Trommelrevolver aus der Tasche und schoß auf die noch übriggebliebenen Kegel

[1] »Exit... nur keine Panik«. Spielfilm, Österreich 1980. Regie: Franz Novotny. Buch: Gustav Ernst, Franz Novotny. Mit Hanno Pöschl, Paulus Manker, Isolde Barth, Eddie Constantine u.a.

das Magazin leer, so daß sie durch die Luft flogen und das Holz, aus dem sie gemacht waren, splitterte. Dann, ohne sich um die anderen, die perplex herumstanden, zu kümmern, legte er die Waffe auf den Tisch zwischen die Biergläser und machte Anstalten, zu der Treppe zu gehen, die hinauf ins Lokal führte, von wo aus man auf die Straße gelangte.

In diesem Augenblick zertrümmerte der Espressobesitzer, der sich bisher im Hintergrund gehalten hatte, eine volle Ein-Liter-Cola-Flasche auf Schwarzkoglers Gesicht. Einige fingen Schwarzkogler auf, als er nach hinten umfiel, ließen ihn aber gleich darauf fallen, als das Blut, das von Schwarzkoglers Kopf kam, auch auf ihre Ärmel tropfte. Schwarzkogler stürzte in die Cola-Lache, die sich gebildet hatte.
Als die Polizisten, die bald eintrafen und alles besichtigten, bemerkten, daß Schwarzkogler die Augen aufzumachen versuchte, aber, weil das Blut, das überall war, die Lider zusammenhielt, kaum aufbrachte, drehten sie ihm die Arme nach hinten und legten ihm Handschellen an, so daß er sich, wozu er immer wieder ansetzte, nicht das Gesicht abwischen konnte, das er gerne freibekommen hätte, um die Vorgänge, die ihn betrafen, beobachten zu können. Die Polizisten packten ihn am Sakko, zogen ihn hoch und stellten ihm Fragen über die Waffe, die sie ihm unter die Nase hielten, worauf sie ihn, da er nicht stehenblieb und kein Wort sagte, wieder hinunterfallen ließen und den Espressobesitzer die Rettung verständigen schickten.
Sie bohrten hin und wieder, wenn sie sich gerade in seiner Nähe befanden, mit den Schuhspitzen in Schwarzkogler herum, insbesondere in der Magengegend, bis sich Schwarzkogler erbrach und sich einige Lehrlinge, die nicht identifiziert werden konnten, über die Behandlung Schwarzkoglers aufhielten, worauf die Kegelbahn auf Anordnung der beiden Polizisten, die Angst bekamen, geräumt wurde, indem alle nach oben gingen, um sich weiter zur Verfügung zu halten, weil Vernehmungen stattfinden würden.

Aus dieser Geschichte hätte also, hätte die damalige Filmeuphorie unter den realistischen Autoren, zu denen ich mich auch zählte und mit denen ich eng in Kontakt war, nicht auf mich übergegriffen, auch eine Erzählung werden können. Allerdings ist für mich heute auffällig, daß dieser Prosatext im Vergleich zu der Art Prosa, die ich damals schrieb und die ein Jahr zuvor, 1974, im Verlag Klaus Wagenbach erschienen war,[2] doch sehr anders ist: dialogischer, erzählender, realistischer – das heißt: mit viel äußerlicher Handlung, mit Protagonisten, die agieren und die damit eine fortlaufende Geschichte entwickeln, mit einem Anfang und einem Schluß. Das scheint mir tatsächlich weniger mit meiner Prosa zu tun gehabt zu haben als mit meinem ersten Stück, das ich auf Aufforderung des Verlags der Autoren und ebenfalls aufgrund der Aussicht auf Geld – auf ein Stipendium des Dramatischen Zentrums in Wien – im Herbst 1974, vielleicht ein halbes Jahr vor diesem Erzählentwurf, zu schreiben

[2] Gustav Ernst, Am Kehlkopf. Vier Erzählungen und ein Stück. Berlin 1974.

begonnen habe. Das Stück heißt »Ein irrer Haß«[3] und behandelt in Horvàthscher und Brechtscher Tradition ebenfalls einen Kriminalfall, eine groteske Geiselnahme, die sich in Wien, in einer Wäscherei am Brigittaplatz tatsächlich abgespielt hat. Interessanterweise sagten manche, die das Stück dann lasen, es sei eigentlich kein Stück, sondern aufgrund der kurzen, rasch wechselnden Szenen und Orte und wohl auch aufgrund der Geschichte, die linear den Fall erzählt und zeitweise Krimispannung entwickelt, ein Filmdrehbuch.

Interessanterweise wurde dem Stück ähnliches vorgeworfen wie später dem Drehbuch »Exit« – das ja ziemlich lange dem ORF vorlag und diskutiert wurde, um letztlich vom Intendanten abgelehnt zu werden –, nämlich daß die Hauptfigur extrem unsympathisch sei, gewalttätig, das Stück zu viel Sympathie für diese Figur aufbrächte, für seine Tat, für seine Haltung, und daß das Stück überhaupt viel zu ordinär sei.

Für Prosa ist mir die Handlung in dieser Erzählung auch heute noch oder heute wieder zu spektakulär. Sie zielt auf äußere, ungewöhnliche Vorgänge und will sie offenbar linear, konventionell durch-erzählen, wo ich doch in der Prosa nicht nur keine derartigen Erzählungen schrieb, sondern, gemäß dem Programm des damaligen österreichischen kritischen Realismus, bewußt das Gewöhnliche, Alltägliche zu beschreiben im Sinn hatte. Im Stück »Ein irrer Haß« gab es zum ersten Mal das Außergewöhnliche, aber ich war bemüht, das Verhalten des Geiselnehmers letztlich doch als gewöhnliches, das heißt als ein aufgrund der gesellschaftlichen und individuellen Gegebenheiten des Helden als leicht verständliches, logisches und konsequentes Verhalten darzustellen, als ein in dieser Gesellschaft durchaus mögliches, wenn auch nicht zielführendes Befreiungsverhalten. Die Geiselnahme selber versuchte ich als das Unwesentlichste an der Geschichte hinzustellen, als eine unter bestimmten Umständen wohl zwingende, aber eben ganz gewöhnliche Folge ganz gewöhnlicher Gewaltverhältnisse: Kriminalität als nicht-revolutionäre Rebellion, als ein die sozialen und persönlichen Verhältnisse nicht verändernder, bloß aus Verzweiflung ausgeführter Befreiungsschlag, ein gesellschaftskonformer, aktuelle Herrschaft unterstützender und bestätigender, kopfloser Ausbruchsversuch, der voll auf den Rebellen zurückfällt und ihn vernichtet. Das Spektakuläre, das die Medien (mit Erfolg) daraus zu machen bemüht sind, ist keins. Die Strategie, die Tat eines von der Normalität der Verhältnisse in die Enge Getriebenen als Spektakuläres und somit Außergewöhnliches, Abnormes, nicht wirklich zu Erklärendes darzustellen, dient nur dazu, jene Ursachen zu verdecken, die gewöhnlich sind für jeden, so daß auch die Tat gewöhnlich erscheinen müßte, als fließender Übergang sozusagen von einer Gewalt zur anderen: zwei Seiten derselben Medaille.

---

[3] Gustav Ernst, Ein irrer Haß. Frankfurt/Main 1981.

Natürlich ist das Stück kein Drehbuch, auch wenn es entsprechende Momente aufweist, es ist herkömmliche Literatur: in den Monologen und Dialogen ist die Sprache stilisiert, verdichtet, sie ist eindeutig eine literarische Theatersprache und kann, um nicht lächerlich zu wirken, nur auf der Bühne und nur durch die besondere Haltung eines Theaterschauspielers ebenso stilisiert wiedergegeben werden und nur dadurch ihrem spezifischen 'Realismus' gerecht werden und zur Entfaltung bringen; kurz: es ist Theaterrealismus, kein Filmrealismus, mit Szenen, die eindeutig Theaterszenen sind. Allerdings, trotz aller Bemühungen, das Spektakuläre in diesem Stück, die Geiselnahme, nicht als Spektakuläres zu verstehen und zu fassen, spielt das Stück mit der Attraktivität des Spektakulären, benützt es. Der Unterschied zwischen Prosa und Theater- bzw. Filmarbeit stand für mich damals offenbar fest: Theater und Film handeln vom Außergewöhnlichen, was wohl mit der besondern gesellschaftlichen Funktion und Art der Rezeption zu tun hat sowie mit den besonderen Bedingungen der Produktion und Präsentation. Ästhetik, Konstruktion, künstlerische Absichten haben dem Rechnung zu tragen.

An dem Theaterstück »Ein irrer Haß«, in dem ich zum ersten Mal Szenen und Dialoge schrieb, knüpft der Entwurf der Erzählung an. Sie ist der Versuch einer literarischen Form dessen, was für mich sowohl Theater als auch Film sein sollten. Literatur ist in der Regel keine Kunst für ein Auditorium, sondern für einen einzelnen Leser. Theater und Film präsentieren sich dagegen vor einer versammelten Menge von unterschiedlichen, auf engstem Raum zusammengepferchten Menschen voll unruhiger Erwartung: da muß etwas Besonderes geboten werden. (Offenbar war für mich damals alles, was nicht Prosa war, öffentliche Veranstaltung, in erster Linie der Kinofilm. Theater – meine Themenwahl und die Form meines ersten Theaterstücks scheinen darauf hinzuweisen – sah ich vorerst wohl als eine nicht so perfekte Abart des Kinos.)

Für mich war der Film jedenfalls von Anfang an etwas Spektakuläres, eine spannende Geschicht mit einem Anfang, der – im Unterschied zum Anfang eines literarischen Buchs – inhaltlich und ästhetisch so konstruiert ist, daß er, um das Versprechen, das darin gegeben wird, auch halten zu können, eine sich über den ganzen Film hin erstreckende Dramaturgie benötigt, die den Inhalt im Nacheinander von aufeinander aufbauenden Ereignissen und Szenen nach bestimmten Gesetzen entfaltet, klärt, organisiert, die konsequent auf ein Ende zusteuern und damit neunzig Minuten Aufmerksamkeit in einem finsteren Raum zu erzwingen imstande sind. Erst mit dem Ende des Films ist die Befriedigung erreicht, ist die Ausdauer des Sitzens und Schauens vollständig gerechtfertigt und belohnt.

Anders bei der zeitgenössischen Lektüre, die demgegenüber doch eine ständige, in jedem Moment herstellbare Befriedigung ist. Man kann Lektüre ohne großen Verlust abbrechen und neu beginnen, ihr Genuß ist vom Ende des

Werkes nicht abhängig, da er seinem Wesen nach nicht auf der inhaltlichen Organisation einer Geschichte, sondern auf der Organisation von Sprache beruht. Erzählkino ist das Gegenteil moderner Literatur, die keine Erzählung im traditionellen Sinn bietet, auch wenn sie erzählt, sondern Sprache als solche, auf keinen Fall eine Erzählung mit der Dramaturgie, den Figuren und den narrativen Strategien, wie sie die Romane des neunzehnten Jahrhunderts entwickelt haben und die für die frühen Regisseure des Erzählkinos bekanntlich von großem Interesse und Nutzen gewesen sind. Leute wie David Wark Griffith oder Sergej Eisenstein waren beeindruckt von den souveränen Erzählhaltungen, den erzählerischen Montageverfahren, von der Dominanz und Funktion des Sichtbaren, des Gegenständlichen in den realistischen und naturalistischen Romanen des vorigen Jahrhunderts; sie studierten die Werke Dickens' oder Flauberts »Madame Bovary« und übernahmen bereitwillig, was die moderne Literatur zunehmend verabscheute.

Bei der Arbeit am Drehbuch von »Exit« stellte sich neben dem Problem der genaueren Strukturierung und des Aufbaus der Story vor allem das Problem der sozialrealistischen Begründung und Motivierung der Figuren in der neuen Form des Drehbuchs, der drehbuchadäquaten Darstellung. Die Lösung, die ich vorerst dafür fand, war keine. Zwischen dem filmmedialen Anspruch einerseits, den ich mit dem spektakulären, knappen, klaren und schnellen Bild der ersten Szene – einer schießt, als er verliert, die Kegeln mit einer Pistole weg – angemeldet hatte, und dem sozialkritischen Anspruch, den ich zuvor nur literarisch einzulösen versucht hatte, fand ich, unerfahren im Drehbuchschreiben, im Film-Denken, im Filmszenen-Denken, keine akzeptable Vermittlung. Das Spektakuläre, Direkte, Bildhafte des Films und – im Vergleich dazu – das Unspektakuläre, Reflexive der Sozialkritik in der Literatur schlossen einander aus. Die Leichtigkeit und Eingängigkeit der ersten Szene wollte ich aber unbedingt in allen anderen Szenen auch. Diese erste Szene der Erzählung war selber schon ziemlich bildhaft, verhältnismäßig leicht in ein Bild des Drehbuchs umzusetzen, aber die Informationen, die ich zur Charakterisierung der Figuren und ihrer sozialen, ökonomischen etc. Situation benötigte, waren schwere Brocken, die ich zunächst nicht ins Bild zu bringen wußte, und zwar dergestalt, daß ihnen die Schwere des Problematischen, des Kopflastigen, des Erklärungshaften und Belehrenden, des bloß Diskursiven genommen worden wäre zugunsten sofort einleuchtender Bilder, Handlungen, die genau das mit einem Schlag zeigen würden, was anfangs nur als Gedanke da war.

Gelöst habe ich das Problem hinsichtlich der Arbeitsbedingungen meiner Figuren, indem ich jene Szenen, die in der Erzählung im Betrieb gespielt und nichts zur Bewegung der Geschichte beigetragen haben, sondern eben nur zur Charakterisierung der Arbeitssituation des Protagonisten, und die in der Erzählung durchaus hätten beibehalten werden können, in der Drehbuchfassung

wegließ und die Information dann genau so einzubauen begann, wie es viele Anfänger tun, um wichtige Dinge, für die man noch keine Bildlösung gefunden hat, einfach einmal festzuhalten – nämlich mit Hilfe des Dialogs, was natürlich durchaus legitim ist, denn alles kann man nicht zeigen. In meiner ersten Drehbuchfassung aber redeten die Protagonisten, am Wirtshaustisch sitzend, endlos über ihre Arbeitssituation. Auch wenn ich versuchte, die Reden mit Haltungen zu versehen, darauf zu achten, daß der Sprecher nicht nur die Information für den Zuschauer weitergab, sondern einen besonderen persönlichen, für die Figur charakteristischen Grund hatte, gerade das jetzt und ausgerechnet dem zu sagen, der ihm gegenüber war, so wäre diese Endlosigkeit des Dialogs vielleicht noch in einem Roman erträglich gewesen, niemals aber in einem Film (außer es ist die deklarierte Methode des Films, lange Dialoge an Tischen abzuführen). Um die private Situation zu charakterisieren, ließ ich die Eltern auftauchen und ebenfalls endlos reden. In der Erzählung lautet die Szene also folgendermaßen:

> Der Automechanikerlehrling wurde unruhig, als ein älteres Ehepaar bei der Tür hereinkam und sich, ohne zu grüßen, umschaute, dann schurstraks auf den Tisch zumarschierte, an dem Kirchhoff mit den anderen saß.
> Die bring ich sowieso noch einmal um, sagte der Lehrling und versuchte zwischen Tisch und Bank, die eng beisammenstanden, hinauszukommen, aber die Ohrfeige traf ihn noch, bevor er es geschafft hatte.
> Ich warte mit dem Essen daheim, sagte seine Mutter.
> Das werde ich dir austreiben, im Wirtshaus sitzen, sagte der Vater.
> Er hat einen Almdudler getrunken, sagte der Wirt und nannte den Preis, schmieren können Sie ihm dann draußen eine.
> Mein Mann hört nichts, sagte die Mutter zum Wirt, aber sehen, sehen tut er alles.

Und in der ersten Drehbuchfassung lautet diesselbe Szene so:

> 11. Wirtshaus 2.
> Die Tür geht auf und voran kommt eine kleine, zierliche Frau herein und hinten nach ein großer, kräftiger Mann, beide um die 50.
> Sie steuern sofort auf den Burschen zu, der gerade den Berg Mehlspeisen hinunterwürgt und in einer Zeitung liest. Als er die beiden kommen sieht, stockt er unwillkürlich, ißt aber dann immer schneller weiter.
> *Frau* kommt auf ihn zu: Das hab ich mir ja gleich gedacht. Du Rotzlöffel, du Verbrecher, du. Nix arbeiten, aber fressen, das kannst, was, das paßt dir, was.
> Sie hat ihn erreicht und schlägt sofort auf ihn ein, der den Arm schützend vor den Kopf hält und auf der Bank weiterrutscht, nicht ohne mit der anderen Hand den Mehlspeisteller mitzuziehen. Die Frau schaut auf den Schnitzelteller, der noch dasteht:
> Und wieder ein Schnitzel hat er gefres-

sen. Da hast dein Schnitzel (Schlag), da und da (Schlag, Schlag). Rotzbub, dreckiger, mir den Hunderter aus der Kredenz nehmen und verfressen, du arbeitsscheuer Hund.

Sie ist ebenfalls zunehmend auf die Bank gekrochen.

Mann gelassen: Aber wenn er keine Arbeit kriegt, er ist ja nicht der einzige.

Frau wirbelt herum, läßt von ihrem Sohn ab, der schnell weiterfrißt, schaut auf den Mann:

Und du halt ganz den Mund. Das hat er eh alles von dir, du brauchst ihm da gar nicht die Stange zu halten. Ich kenn mich aus. Ihr zwei, ihr steckt unter einer Decke. Aber ich sag dir was (und sie droht mit der Hand): Jeder kriegt Arbeit, der arbeiten will. Hab ich nicht recht? (Sie schaut auf den Mann, der gerade Salat ißt, erschrickt, und dem der Salat aus dem Mund fällt. Seine Frau springt auf, um ihm zu Hilfe zu kommen.) Hab ich nicht recht. Das steht auch in der Zeitung. Jeder, der willig ist, der kriegt auch, was ihm zusteht. Und du (sie wendet sich wieder ihrem Sohn zu), kommst jetzt mit.

Sie packt ihn beim Handgelenk und zerrt ihn über denselben Weg auf der Bank wieder zurück. Da reißt sich der *Bursch* los:

Hör auf, hier herumzuschreien. Ich laß mich nicht dauernd herumkommandieren. Ich eß mein Schnitzel, wann ich will. Bei dir krieg ich ja keine. Laß mich in Ruh. Hörst du.

Die Frau ringt nach Luft. Der Bursch hat demonstrativ das Essen wieder aufgenommen.

Frau: Hat man schon sowas gesehen.

Wirt kommt zum Tisch. Zum Burschen: Blemblem, was?

Er klopft sich gegen die Stirn. Der Bursch schaut.

Frau zum Wirt: Da hört sich doch alles auf. Da hört sich doch wirklich alles auf.

Sie schauf auf ihren Mann, der keine Reaktion zeigt.

Wirt zum Bursch: Na, was ist.

Er deutet mit dem Damen: Hinaus.

Der Bursch rutscht heraus. *Mutter* nimmt ihn sofort am Handgelenk:

Das tät ihm so passen. Das tät ihm so passen, dem Herrn Sohn.

Sie sind schon fast an der Tür.

Wirt: Und zahlen?
Frau stößt den Burschen in Richtung Wirt. Der Bursch nimmt den Hunderter heraus. Der Wirt steckt den Hunderter ein. Der Bursch wartet auf das Wechselgeld.
Wirt: Willst was?
Frau: Na, was ist?
Mann steht in der Tür.
Frau begreift, um was es geht. Geht auf den Wirt zu:
Er kriegt doch noch was heraus. Oder?
Wirt: Rest ist für den Lärm.
Frau (aufgebracht): Sie sind wohl hin im Schädel, was? Ich hol die Polizei. Mit meinem Geld können Sie da nicht...
Wirt: Höhöhö!
Er greift hinein und gibt das Wechselgeld heraus.
Frau nimmt das Geld, nimmt ihren Sohn, stößt ihren Mann bei der Tür hinaus. Man hört einen Tumult.
Wirt: So ein Gesindel!
Die Tür bleibt offen. Der Wirt schaut weiter. Es kommt niemand, aber man hört etwas. Da kommt ein kleiner Hund herein, dann eine Leine, dann erst
ein älterer Herr: N'Abend!
Wirt (grüßend): Herr Pirschner!
Plachinger von hinten: Herr Wirt!

Im Prosatext nimmt die Szene ein Drittel einer Seite ein, im Drehbuch fast vier Seiten. Es kommen zwar nicht nur Informationen dazu, die direkt verbalisieren, was in der Erzählung anderswo gezeigt oder gesagt wird – der Vorwurf beispielsweise, arbeitsscheu zu sein –, sondern auch Informationen, Handlungen, Wendungen, die zum Beispiel die Eltern stärker charakterisieren, aber es ist und bleibt eine eindeutige Theaterszene – angesichts der Länge der Szene, der Dialoge, der Art, wie die Szene beginnt: mit dem Auftritt der Eltern, und wie sie endet: mit dem Abgehen der Eltern, wobei ich sie um den Hund, der hereinkommt, etc. noch einmal verlängern zu müssen geglaubt habe, vielleicht weil mir Auf- und Abtreten doch etwas zu schematisch vorgekommen sind.

Gegen die einzelnen Handlungsmomente innerhalb der Szene ist im Grunde nichts zu sagen, vorausgesetzt, sie sind wichtig für den Fortgang der Geschichte, für die Charakterisierung der Hauptfiguren, verträglich mit dem Rhythmus der Bilder rundum, mit der Art des Films im Ganzen. Aber vieles in der Sequenz ist nicht nötig, zum Beispiel die Szene zwischen Wirt und Mutter bezüglich des Geldes, auch wenn sie das Milieu vielleicht gut charakterisiert, aber sie lenkt ab von der eigentlichen Handlung, tut so, als müßte sich der Zuschauer diese Aktion zwischen den beiden merken, als bräuchte er die Informationen für das Verständnis alles weiteren. Es geht aber in diesem Film nicht um die Mutter, sondern um den Sohn, und diese Aktion hat im Grunde

keine Auswirkung auf dessen Geschichte.

Und unnötig ist der Großteil der Dialoge, da man *sieht*, wie die Situation zwischen Sohn und Eltern ist, sie braucht nicht noch extra er-redet zu werden; unnötig vor allem, daß die Szene zusammenhängend wie eben eine Theaterszene gezeigt wird, während ein Grundsatz des Drehbuchschreibens doch darin besteht, nur die wichtigsten Momente einer Szene zu zeigen – man kann dazwischen anderes hineinmontieren oder die Szene kühn, mit kleinen Zeitsprüngen, einfach zusammenschneiden: mit Realzeit-Szenen wie auf dem Theater brächte man einen ganzen Spielfilm nie in neunzig Minuten unter. Die zitierte Drehbuchszene hat darüberhinaus das große Manko, daß der Sohn gar kein Protagonist ist. Der eigentliche Protagonist, Plachinger, sieht zu und taucht erst am Ende der Szene auf.

Was also im Lauf der verschiedenen Drehbuchfassungen, die teils von mir allein, teils gemeinsam mit dem Regisseur Franz Novotny erarbeitet wurden, geändert wurde, war folgendes: Reduktion der Anzahl der Figuren auf letztlich zwei Protagonisten und auf ihre Geschichte; stärkere Herausarbeitung ihrer Charaktere und des Exemplarischen ihrer Haltungen für die Haltung der Jugendlichen; Konzentration auf eine Dramaturgie, die diese Geschichte optimal zu erzählen imstande ist und zwar passend zu der Beschaffenheit und den Intentionen der Figuren, die eben die Nacht zum Tag machen, atemlos immer neuen Reizen, immer neuen Höhepunkten hinterherhetzen und Aktionen setzen, die ihnen Vergnügen versprechen und in ihrer Eskalation auch tödlich enden können, vielleicht auch müssen, um den stärksten Reiz zu geben. Zu reduzieren waren auch die Dialoge, bewußter einzusetzen, so zu bauen, daß ihre Funktion nicht darin bestand, die Protagonisten ihre Situation erklären zu lassen, sondern darin, daß sie die Situation eben mit Worten, Redehaltungen, Ausdrucksweisen darstellten. Die Sprache der beiden Protagonisten ist keine des Nachdenkens und Bedenkens, sondern der direkten Kommunikation, der Bezogenheit auf die aktuelle Situation, eine Aktions- und Reaktionssprache, in der unangestrengt, für den Zuschauer eher unauffällig, aber erkennbar, eben realistisch Momente beigemengt sind, Informationen, die über die jeweilige Situation, über das, was dem jeweiligen Sprecher bewußt ist, hinausweisen, auf für das Verständnis der Figuren notwendige Hintergründe, Absichten, Ziele, Kränkungen, Ängste hin. Genau das macht das Schreiben des Dialogs zu der schwersten und aufwendigsten Arbeit überhaupt im Rahmen der Drehbucharbeit. Zu sorgen war auch für Betonungen der Schauwerte, der Kontraste zwischen der Welt der Jugendlichen und der Welt der Erwachsenen, der Gesellschaft, gegen die sie rebellieren, so daß nicht viel erklärt werden muß.

Die direkten Aussagen über die soziale Situation der beiden Figuren, die in Form von eigenen Szenen, entsprechenden Begebenheiten und Dialogen deutlich vorgetragenen sozialkritischen Aspekte, die im Drehbuch noch vorhanden

waren, wurden im Film selbst hintangestellt oder verschwanden vollkommen, einerseits gegen meine damalige literarisch-politische Intention, andererseits aber, so sehe ich es heute und habe es auch damals sehr bald so gesehen, verstärkte der Film dadurch genau jene Intention, die von Anfang an in meiner Erzählung mit angelegt gewesen war und die den Filmregisseur Novotny offenbar für meine Geschichte eingenommen hatte: nämlich die andere Art von Gesellschaftskritik, die sämtlichen meiner literarischen Arbeiten zueigen ist und die, wie ich meine, nach den siebziger Jahren und der damaligen Form der literarischen Gesellschaftskritik stärker geworden, oder sozusagen übriggeblieben ist. Die erste Fassung des Drehbuchs ist 1975 entstanden, der Film erst vier Jahre später, am Ende also nicht nur jenes Typus von Literatur, dessen Entwicklung 1975 zwar gerade seinen Höhepunkt (markiert von Scharangs, Zenkers, Wolfgrubers, Innerhofers u.a. ersten Büchern) überschritten hatte, aber immerhin noch voll im Schwange war, sondern auch am Ende des dazugehörigen sozialkritischen Films, den die teilweise gleichen Autoren mit-initiiert hatten.

In »Exit« gibt es, wie gesagt, eine Lust am Spektakulären, am Gewaltsamen, das in sich ein Protestpotential hat, Protest formuliert; es geht in dieser Geschichte jugendlicher Kleinkriminalität nicht um Mordlust, sondern um Normübertretung, Respektlosigkeit, Tabuverletzung, um Anarchie, um die Verbindung von Sachen, die für gewöhnlich nicht zusammengehören, nicht zusammen anzutreffen sind, um Gegenstände, die zweckentfremdet werden, und um unkonventionelle Lösungen von Konflikten. Darin zeigt sich eine neue Wahrnehmung, ein die gewohnten Zusammenhänge, die gewohnte Konstruktion der Welt kurzfristig suspendierendes, sie Lügen strafendes, transzendierendes, negierendes Verhalten dem Bestehenden gegenüber, was auch den Zuschauer zu einer neuen Wahrnehmung herausfordert. Gewalt und Gewalttätigkeit werden für den Normalbürger zur Darstellungsform einer neuen Wahrnehmungsqualität, sie tragen zur Entdeckung unerhörter Möglichkeiten bei, die Welt zu sehen und sich gegen diese zur Wehr zu setzen, was Widerspruch erregt, Unmut erzeugt. Das ist Gesellschaftskritik als Wahrnehmungskritik, als Konfrontation von Wahrnehmungs- und somit Denkgewohnheiten mit fremden Wahrnehmungsinhalten. Das Bohren mit dem Fuß im Bauch des Verletzten, das Schießen auf die Kegel, der Geschlechtsverkehr auf dem Dach von AEZ in Wien zu den Klängen eines Walzers, die Verwendung der Kegelkugel zur Zerstörung eines Geldautomaten und des Feuerlöschers zum Löschen der Wut der Aggressoren, das Trampeln über die vollen Teller der Esser im Garten des Restaurants – das alles zeigt, wie etwas Bestehendes relativiert werden kann, um einen Anfang für etwas Neues zu schaffen.

In jeder Hinsicht ist der Film geworden, was beabsichtigt war; insofern hat er mir ausgesprochen gut gefallen – allerdings zum Befremden vieler meiner Kol-

legen, die die ausdrücklichen sozialkritischen Begründungen der Gewalttätigkeiten gesucht haben, während ich diese Begründungen – anfangs auch zu meiner Überraschung – nicht mehr gesucht habe. Denn sie waren da, ich sah sie, wenn das auch sonst offenbar niemand vermochte.

In einem Aufsatz[4] über die vor allem in Österreich zum Teil sehr heftigen Vorwürfe gegen den Film habe ich die Situation für mich zu klären versucht:

> Es ist richtig, die bloße Aufführung von Beispielen der Gewalttätigkeits-Lust ist nicht befriedigend. Jedes Detail hat seinen Zusammenhang, aus dem heraus es allein seine Verständlichkeit bezieht. Die Frage, was hat die dargestellte Gewalt bei ganz bestimmten Personen dieser Gesellschaft ausgelöst und was sind die Folgen für diese bestimmten Personen, verheimlicht EXIT nicht, sondern behandelt sie in einer bestimmten Form. Die (*deutlich sicht- und hörbaren*) Motive für die Gewalttätigkeit im Film (u.a.): – Die Wünsche der Hauptfiguren werden genannt. Und daß diese Wünsche in ihrer Situation nur Illusion sein können, die nach Rache schreien, zeigt der Film, bestimmt die Handlung (das eigene Kaffeehaus, das schöne Leben und Lieben hier und anderswo – artikuliert im aufgebrochenen Auto bei Vollmond, die Sehnsucht nach Freiheit).
> – Die Eltern von Kirchhoff (Pöschl) haben ein kleines Lebensmittelgeschäft, das er übernehmen soll, das sich aber gegen die Supermärkte rundum nicht mehr lange wird behaupten können. Das weiß Kirchhoff, und es spricht es dezidiert aus (in der Wohnung des Homosexuellen), er ist in einer Sackgasse. Den Traum vom kleinen Geschäft durchschaut er (Lebensmittelgeschäft), aber zugleich hängt er diesem Traum nach und ist fixiert auf ihn (Cafe).
>
> Gerti (Barth) ist in der Drogerie unglücklich. Sie ist, so erfährt man, als sie mit Auto und Boot über die Brücke fahren, entlassen worden. Auch hier: ökonomische Unsicherheit, die eine existentielle Unsicherheit ist.
> – Die Aggressionen und Angriffe seitens der Umgebung lösen wie auf Knopfdruck Aggressionen und Angriffe bei der Gruppe aus: das Anpirschen der Kegelbrüder an die beiden Mädchen, die allein kommen; der Würstelverkäufer, der Pöschl dafür verantwortlich macht, daß der Film, für den er bei ihm Karten gekauft hat, nicht gut war; die ständig präsente Ablehnung der Umgebung überhaupt, das Gettodasein der Gruppe.
> – Das Treffen mit seinem Jugendfreund vor dem Kino, die Unterhaltung durch die Auslage des Cafes ernüchtert Kirchhoff kurzfristig. Er sieht – für alle Zuschauer wohl deutlich – die Leere seiner Träume, er weint, er hat eine Wut daraufhin.
> – Arbeitswelt: Der Dicke bekommt den Job nicht in der Küche des Restaurants. Er sieht, wie die andern da aussehen und arbeiten und wie der Chef redet; das Erniedrigende des Kartenverkaufens vor dem Kino; Gerti und die Drogerie; das Geschäft mit den gefälschten Schecks ist frustrierend, aufreibend, fast lebensgefährlich, man

[4] Gustav Ernst, Zur Rezeption von »Exit... nur keine Panik«. Ein Autor und sein Film, in: Wespennest Nr. 40. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder. Sonderheft: Literatur. Hrsg. von Franz Schuh. Wien 1980.

ist ständig auf der Flucht und auf der Hut. Ein jeder von ihnen macht ständig die Erfahrung IM FILM: Ich bin der Kleinere, auf mir kann man herumtreten.
– Sexuelle Frustration: ständig sind alle mit Sexualität beschäftigt (verbal und praktisch) und ständig sind alle unbefriedigt; das Lustdefizit, der Energiestau entlädt sich auf andere, herkömmliche, in diesem Milieu übliche Art; auch die Umgebung ist unbefriedigt (Voyeur, die Fernsehkonsumentin).
– Der Konkurrenzkampf insbesondere zwischen Plachinger und Kirchhoff bezüglich Scheckfälscherei, bezüglich Männlichkeitsbeweisen, bezüglich Gerti etc. erzeugt Aggressivität.
– Die Öffentlichkeit tritt der Gruppe immer als Ordnungsmacht gegenüber, als Zurechtweisungs-, auch als nicht direkt angreifbare Macht (Lautsprecher auf dem Bahnsteig), jedenfalls immer als Feind. (Anonyme, scheinbar anonyme Gewalt dieser Gesellschaft.)

Die Gewalt ist in jedem Fall eine Reaktion, eine Antwort auf eine Situation, die die Gewalttätigen nicht oder nur unter ferner liefen selber hergestellt haben. In jeder Szene sind sie wesentlich Opfer, was sie mit einer Täterschaft kompensieren.

Im gleichen Aufsatz überlegte ich mir, woher die unermeßliche Energie der Empörung seitens vor allem auch linker Filmkritiker kommen könnte – doch wohl nicht nur aus der Enttäuschung über die angeblich nicht vorhandene Sozialkritik:

Der kritische Standpunkt, so meint man, ist dann gegeben, wenn die Gewalt so gespürt wird, wie sie gespürt werden sollte, um sie abschaffen zu können: als Unlust. Mit der automatischen Ablehnung von Unlust soll automatisch auch Gewalt selber abgelehnt sein. Gewaltszenen sind aus der Sicht, aus den Empfindungen des Opfers heraus zu konstruieren. Diese Konstruktion ermöglicht die Konstruktion des Zuschauers als Opfer, damit der die Qual spürt.
Als ob wir alle nur Opfer wären, nicht auch Täter, nicht auch solche, die gelegentlich durchaus Lust darauf haben, gewalttätig zu sein, Lust zu spüren im Ausüben von Gewalt, und die auch gar nicht extra und spektakulär gewalttätig werden müssen in diesen Gewaltverhältnissen, in denen Lust immer Produkt von Gewalt ist. In der Kunst werden unsere Opferrollen ständig mobilisiert, unsere Opferempfindungen. Der Vermittlung einer Vorstellung von Leid, das wir anderen zufügen, wird in der Kunst viel weniger Raum gegeben. Aber unsere Täterempfindungen sind es nicht weniger wert, mobilisiert zu werden, mit allen ihren Freuden (in der Kunst halt den voyeuristischen) und in Radikalität unter besonderen, die Wahrnehmung dafür schärfenden Bedingungen (Kinosaal; satirische, überspitzte Darstellungen), damit deutlich wird, was uns da Freude macht, wie unser Anteil beschaffen ist an der allgemein herrschenden Täterschaft. Eine Vorstellung von jener Lust zu entwickeln, die wir uns zuweilen gern zufügen, indem wir andere und anderes opfern, etwa über die hier praktizierte List einer kurzfristigen Bejahung jener Lust, einer ästhetischen Methode, die den Zuschauer aus der Reserve und auf den Leim lockt, damit er auch spürt, was er wissen soll, und den Beweis dafür gleich in sich hat sowie die Folgen – solch eine körperliche Vorstellung davon zu entwickeln,

scheint wohl genauso wichtig, wo doch Lust immer noch ungern eingestanden wird, aber Lust auf Gewalt und der Lustgewinn, den Gewalt abwirft, erst recht ungern. Lieber möchten wir uns als reine Opfer sehen denn als reine Täter.
Und EXIT provoziert jenes Eingeständnis. Der Zusammenhang von Lust und Gewalt wird erlebt, er kann nicht abgeschüttelt werden. Die schönen Seiten der Täterschaft werden zur Entdeckug hier angeboten, die Täterempfindungen und ihre Feste.

Inzwischen habe ich den Unterschied zwischen Literaturschreiben und Drehbuchschreiben gelernt. Drehbücher erzählen Geschichten in Bildern, die sichtbar und hörbar werden sollen und erst als sicht- und hörbare ihre endgültige Bestimmung gefunden haben, während Literatur, zumindest in unseren Breiten, ein Erzählen in der Sprache ist – das heißt, grob gesprochen: das eine ist Erzählen von Inhalten mit Hilfe der Sprache, das andere Erzählen von der Sprache, möglicherweise auch anhand von Inhalten. In der Literatur findet die Sprache mit sich ihr Auslangen, im Drehbuch ist sie hingegen nur die Vorform von etwas ganz anderem und muß alle ihre Mittel einsetzen, um das, was sie nicht ist, was sie nicht sein soll, jemand anderem möglichst anschaulich vor Augen zu führen, in den Kopf zu bringen, in die Wahrnehmung. Sie muß möglichst deutlich sein in dem, was sie nicht sein kann – im Optischen. Während in der Literatur außerhalb ihrer und der Sprache nichts ist, nichts sein darf, müssen das Drehbuch und seine Sprache so beschaffen sein, daß alles außerhalb ihrer selbst ist. Die Drehbuchsprache ist eine, deren Ungenügen, ein eigenes Werk herzustellen, ihr wesentlich ist. Sie ist dann am besten, wenn sie am besten über sich hinauszuweisen imstande ist, am deutlichsten zeigt, wie sehr sie einen Film braucht, um als Sprache einen Sinn zu haben.

Drehbuchschreiben ist das Schreiben von Szenen, Dialogen, Geschichten, Ereignissen ohne jeden literarischen Anspruch, den man als literarischer Autor automatisch beim Schreiben hat, wenn man Szenen, Dialoge, Geschichten schreibt, da dies doch literarische Formen sind bzw. waren. Man hat sich als Autor den literarischen Schreibanspruch, die Aufmerksamkeit auf die Spache geradezu zu verbieten bzw. sie nur so weit gelten zu lassen – und so weit *muß* man sie dann auch gelten lassen! – daß die Sache, die ich beschreiben möchte, klar verständlich ist. Drehbuchschreiben ist ein in Dienst genommenes, funktionelles Schreiben, ein Schreiben dessen, was letztlich gerade nicht in der Sprache stattfinden soll – hart für einen literarischen Autor, der ja gerade dazu da ist, alles in der Sprache stattfinden zu lassen. Sprachliche, wenn auch eben nicht literarisch avancierte sprachliche Fähigkeiten sind allerdings vor allem beim Dialogeschreiben durchaus gefragt, um authentische, plausible, lebensnahe, der Figur, ihrer Stimmung, Absicht, Eigenart usw. angemessene Sätze zu erfinden.

Neben der besonderen Verwendung der Sprache sind es die besondere Erzählweise des realistischen und naturalistischen Romans des neunzehnten Jahr-

hunderts sowie die klassische Dramaturgie (mit Einleitung, Konflikt und Konfrontation, Lösung), die das Drehbuch definieren, in welchen Variationen auch immer, ob als 'Hollywood-Dramaturgie' oder als sogenannte 'europäische Dramaturgie'; dann die besondere Figurenentwicklung mit klaren Motiven, Aufträgen, Charakteren, Ausdrucksweisen, Zielen usw., die Konstruktion zentraler Konflikte, gebunden an die Hauptfiguren, und Nebenkonflikte, die genau kalkulierte Stadien zu durchlaufen haben, auf einen Höhepunkt zu – lauter Schreibstrategien, die zwar besonderer, nicht zu unterschätzender, leider doch zu oft unterschätzter, künstlerischer Kompetenzen bedürfen, die aber in der modernen Literatur europäischer Prägung kaum mehr Anwendung finden, höchstens in sogenannten *postmodernen* Romanen bzw. solchen, in denen sie effiziente Verkaufs-, konventionelle kulturelle Konsum- und affirmative Erlebnisstrategien bedienen, auch wenn sie sie gelegentlich als ironische ausgeben.

Es geht im Film, im Erzählkino, um überprüfbare, wiedererkennbare und wiederholbare fotografische Quasirealität, um Lebensechtheit. Es bedarf der Herstellung realistisch konstruierter Figuren, um Helden, um Identifikationsfiguren, um Aktion und Reaktion eines Heldentypus, den die Literatur längst schon begraben hat. Im Erzählkino hat noch Zukunft, was spätestens seit der Entstehung des Erzählkinos am Anfang des Jahrhunderts in der Literatur, trotz *postmoderner* Posen, nur mehr eine Vergangenheit hat, wohl auch aus der Erkenntnis heraus – analog zur Malerei –, daß der Film Quasirealitäten überzeugender, leichter imitieren kann als jede noch so detaillierte Beschreibung.

Es kann aber mitunter angenehm sein für einen Autor, der Sprache und realistische Szenarien gleichermaßen mag und braucht, beide gleichermaßen erfinden und hervorbringen möchte, obwohl er sich gerade bei der Herstellung totaler, simulierter Realität immer wieder eingeschränkt sieht und auch eingeschränkt sein will durch die Errungenschaften moderner literarischer Verfahrensweisen, sich mit dem Schreiben von Drehbüchern dorthin zurückfallen lassen zu können, wo, zumindest in meinem Fall, die Lust am Produzieren eigener Realitäten einmal begonnen hat – im Lesen der Romane der Kindheit. Erzählkino ist, wie etwa Steven Spielbergs Erfolg zeigt, bei aller technischen Progressivität offenbar doch eher die Kunst der Regression, Literatur hingegen bei aller Antiquiertheit doch eher die Kunst des Versuchs, dem Regressiven endlich zu entkommen. Das Überwältigtwerden von Bildern ist ein Überwältigtwerden-Wollen, zeitgenössische Literatur hingegen verweist auf Distanzierung, Übersicht, Rationalität und deren spezifische Sinnlichkeiten.

Heinz Blumensath

Lyrische Sprache und Film – Poesie-Videos im Literaturunterricht

1. Vorbemerkung

Worum geht es? Um nicht weniger als die Kulturfähigkeit unserer Jugend. Etwas alltäglicher formuliert: Um den freiwilligen und als lustvolles Bedürfnis empfundenen, lebenslangen Umgang mit kulturellen Gütern wie dem Buch und dem Film.

Von professioneller Seite, von Autoren wie Sozialwissenschaftlern, erntet die Institution Schule bei ihren Versuchen der Realisierung dieser Ziele nur zu oft verheerende Kritik. Aus den siebziger Jahren dröhnt Hans Magnus Enzensbergers "Getrampel der Hornochsen" herüber, und unlängst hat eine sozialwissenschaftliche Untersuchung der Bertelsmann Stiftung festgestellt, daß – ich bringe

> Kristin Wardetzky
>
> Das Bedürfnis zu spielen ist bei Kindern elementar. Sie brauchen das Spielen, um sich gesund und harmonisch entwickeln zu können. Im Spielen entdecken und erkunden sie die Welt und den Platz, den sie darin einnehmen oder einnehmen könnten. Spielen ist ihnen Kraftquell und Entspannung zugleich. Es entlastet von ängstigenden und bedrückenden Erlebnissen, und es ist Vorgriff auf Künftiges, somit also ...

es auf einen noch freundlich positiv formulierten Nenner – der "Einfluß der Schule auf das Leseverhalten [...] gegen Null [geht]. Jugendliche Viel-Leser werden von der Schule nur wenig gehindert, Wenig-Leser schreckt sie zusätzlich ab."[1]

---

[1] Im O-Ton der Sozialwissenschaft (aus: Heinz Bonfadelli, Angela Fritz u.a., Lesesozialisation. Bd. 2: Leseerfahrungen und Lesekarrieren. Studien der Bertelsmann Stiftung. Gütersloh 1993, S. 362):
"Die Institution Schule zollt [...] der wachsenden Permissivität gegenüber elitekulturellen Anforderungen durch Abstriche am Kanon unverzichtbarer (Schul)Literatur Tribut, scheint aber weiterhin häufig Abneigung gegen ihren Lesestoff hervorzurufen, der das Image bei Wenig-Lesern zusätzlich belastet.
Nach wir vor teilt die Schule maßgeblich mittels Erfolg in ihr spätere Sozialchancen zu,

3. Ein Text und seine Inszenierung

Worum geht es also? Ich meine, um eine andere, lustvollere Art des Lernens bei den Lehrern wie den Schülern. Im herkömmlichen Literturunterricht (insbesondere der Sekundarstufe II) wird – festgeschrieben durch die Anforderung im Abitur – vor allem Textanalyse und -Interpretation betrieben. Dabei bleibt das fundamentale Ziel, Lust am Lesen *und* Schreiben auch für das Leben nach der Schulzeit zu vermitteln, leicht auf der Strecke.

Produktions- und prozeßorientierte Lernformen sprechen indessen auf allen Schulstufen Lehrer wie Schüler ganzheitlich an und haben neben aller akuten Wirksamkeit und Bedeutung für den jeweiligen individuellen wie sozialen Bildungsprozeß auch intensive Langzeitwirkungen. In jeder reformorientierten Pädagogik spielen sie eine besondere Rolle.

Produktionsorientierte Lern- und Arbeitsformen benötigen Zeit und bei Schülern wie Lehrern eine grundsätzliche Haltung der Offenheit, die Fähigkeit zum Spielen (siehe *Kasten*), zu Konzentration und 'Zerstreutheit' in einem.

Alles Faktoren, denen die tradierte Schulorganisation (Stundentafel, Pausenregelung usw.), der Zensierungszwang und das tradierte Lehrer-Schüler-Rollenverständnis insbesondere in unseren staatlichen Schulen eher entgegenstehen, als daß sie sie förderten und unterstützten:

> Die Wirklichkeit des Deutschunterrichts wird von einer Hygiene-Regel beherrscht, die einer bestimmten Art von Umgang mit Literatur aseptische Qualitäten verleiht: 'saubere' Textarbeit, 'saubere' Interpretation. Andere Umgangsformen mit Literatur werden auf die Weise implizit als 'unsauber' denunziert; die alte unselige Dichotomie von Spielen und Lernen perpetuiert. Nun könnte den Text-Hygienikern mit ihren Mitteln begegnet werden: ihnen ihre Zwanghaftigkeit vorgeworfen, die Keimfreiheit ihrer Methoden als Abschottung der Literatur gegen das Leben und die Sinne unter die Nase gerieben werden. Oder es wäre das Bekenntnis zur Schmuddeligkeit abzugeben, die Lust am Schlammbaden im Literarischen zu formulieren.[2]

---

nimmt sich aber des Anliegens einer über den Leseunterricht hinausgehenden allgemeinen Medien-Alphabetisierung nur ungenügend an." – "Je stärker die Sozialisationsinstanz Schule zur Lektüre des 'guten' Buches anhält, in Wahrheit zwingt, desto frustrierender sind die einschlägigen Leseerfahrungen der Schüler und ihre späteren 'Erinnerungen' [...] Weitere Instanzen der Buchvermittlung wie Bibliotheken oder Rezensionen bzw. Literatursendungen jedweder Art endlich sind umso erfolgreicher, je mehr sie durch einen einladenden, statt normativen, Präsentationsgestus zum Lesen von Büchern verführen und nicht nötigen." (Ebenda, S. 366)

[2] Thomas Kopfermann, in: Praxis Deutsch 15, 1992, S. 52.

Mein Vorschlag ist nun, im (Literatur-)Unterricht aller Altersstufen und Schularten, *einen Text und seine Inszenierung* einmal in den Mittelpunkt zu stellen.

Ein Text und seine Inszenierung – das scheint auf Schultheater zu zielen. Die gewählten Begriffe legen das auch bewußt nahe, aber sie zielen auf mehr, auf eine das kognitiv-analytische Lernen sinnlich und fächerübergreifend ergänzende, vielleicht sogar allererst ermöglichende Lehr- und Lerntechnik.

Ist nicht das klassische 'gelenkte Unterrichtsgespräch' etwa über Analyse und Interpretation eines Gedichts auch schon eine Vorform von 'Inszenierung'? Allerdings eine, die viel zu oft bei Schülern, trotz einer grundsätzlich

> ... Realitätsbewältigung und Wunscherfüllung in einem. Spielen ist für Kinder eine natürliche, elementare Form ganzheitlicher Aktivität. Ihr Körper, ihre Sinne und ihr Verstand, ihre Affekte und ihr Wille, ihr Gefühl und Phantasie sind dabei auf einzigartige Weise miteinander koordiniert. "Es ist der Mensch nur dort ganz Mensch, wo er spielt." (Friedrich Schiller) ...

positiven Sensibilität für Lyrisches, Abneigung und Lethargie auslöst und ihnen das Gedicht gleichsam 'kaputt' macht?

In seltenen Fällen wird die begrifflich-analytische Auseinandersetzung mit Literatur von seiten der Lehrer so meisterhaft gehandhabt, daß bei den Schülern der 'Funke überspringt'. Wiederholte schematische Fragestellungen oder bloße additive Stilmittelerkundungen verbrauchen das Interesse, zerstören die Einzigartigkeit, das 'Geheimnis' des Textes, das uns beim ersten Lesen oder Hören berührt. Viele Jugendliche empfinden das so. Sie sprechen vom 'Zergliedern', 'Zerreden' und 'Hineininterpretieren'. Für Lehrer, die noch ihre mühsam im germanistischen Hauptseminar oder anderweitig erarbeitete Muster-Interpretation im Kopf haben und diese ihrer Lerngruppe zu vermitteln versuchen, erscheint die sich in diesen Begriffen artikulierende Abwehrhaltung der Schüler als Kunstferne, ja Literaturfeindlichkeit. In Wirklichkeit aber wenden die Kinder und Jugendlichen sich nicht gegen das literarische Kunstwerk, sondern die Methode seiner Präsentation, seiner 'Inszenierung'.

Wie kann man im Rahmen des gegebenen Unterrichtssystems literarische Texte anbieten, ohne daß sich derartige Abwehrmechanismen einstellen, und wie kann man die literarische Komplexität, das 'Geheimnis' eines Textes bewahren *und* ein dann auch als beglückend erlebtes, analytisch-begrifflich fundiertes Verständnis des gemeinsam bearbeiteten Textes erreichen? Wie sind die kreativen Potenzen der Schüler zu fördern und mit der intellektuellen Arbeit zu verbinden?

Aus einem seit 1986 von mir im Pädagogischen Zentrum initiierten und über weite Strecken zusammen mit meinem Regie-Kollegen Gerd Conradt realisier-

ten Projekt der filmischen Aneignung literarischer Texte, der gemeinschaftlichen Realisierung von Poesie-Videos, möchte ich im folgenden gerne einige Beispiele vorstellen.

Sie gehen von den Gefühlen, Phantasien und Bildern der Kinder und Jugendlichen aus, nehmen sie ernst. Die Beispiele reichen von der Orientierungsstufe bis hin zum gymnasialen Oberstufenkurs. Ich hoffe damit Mut zu machen, trotz der bekannten schulorganisatorischen Einschränkungen, vorhandene 'Spiel-Räume' zu nutzen und vielleicht auch zu erweitern. Nicht vorrangig theoretisches Argumentieren, sondern praktisches Vorführen und gemeinsames Erörtern stehen hier im

> ... Das Spielen ist eine Elementarschule der Phantasie, denn es ist Nachahmung und Umgestaltung der Wirklichkeit in einem. Was in der Realität unveränderbar erscheint, kann im Spiel durch alternative Vorschäge Wirklichkeit werden. So sind z. B. soziale Rangordnungen – in der Realität fast immer unumstößlich – umkehrbar: Wer klein ist, wird groß; Zurückgesetzte stehen plötzlich im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit: Anführer müssen sich unterordnen.
>
> Die Zeitperspektive schrumpft – der Sechsjährige erprobt sich in der Rolle des von ihm bewunderten Erwachsenen, aufs Künftige gerichtete Wünsche werden im Hier und Jetzt des Augenblicks erfüllt. Naturgesetze werden aufgehoben – schwerelos steigt die Stuhlrakete zum Himmel: auf dem Grunde des Ozeans entdecken Tiefseetaucher das märchenhafte Atlantis. So werden auch Gegenstände zum Symbol – ein zugehängter Tisch verwandelt sich in eine Höhle, der Schnürsenkel zur Schlange, die Alufolie zum geheimnisvollen Schatz. ...

Mittelpunkt und werden, so hoffe ich, Überzeugungsarbeit leisten.

Der Arbeit an allen hier vorgestellten Texten und Filmen ist gemeinsam, daß Lernen grundsätzlich als ein komplexer, den ganzen Menschen, Schüler wie Lehrer einbeziehender Prozeß verstanden wird, der jedem Pädagogen etwas mehr Arbeit aufbürdet, Schüler wie Lehrer mehr fordert, ihnen aber letztlich ganz einfach guttut.

Welche Texte eignen sich? – Prinzipiell natürlich jeder literarische Text. In seinem Buch »Lippels Traum«[3] schildert Paul Maar eine kleine Unterrichtsepisode. Der Kunsterzieher Herr Göltenpott stellt folgende Aufgabe:

> "Jeder malt sein Lieblingstier. Ihr überlegt, welches Tier auch am besten gefällt und malt es dann. So, nun fangt an!" Hamide malte einen Vogel. Es sollte wohl ein

[3] Paul Maar, Lippels Traum, Hamburg 1984, S. 110ff.

Kanarienvogel sein, jedenfalls saß er in einem Käfig. Lippel entschied sich für einen Hund. Er hatte nichts gegen Malen, aber Dichten machte ihm doch mehr Spaß. Deshalb beschloß er, beides miteinander zu verbinden. In die obere Hälfte des Blattes malte er den Hund. Nicht gerade sehr groß. Aber man konnte ihn mit dem bloßen Auge noch gut erkennen. Darunter schrieb er ein Gedicht über den Hund. Es lautete:

DER HUND

Der Hund, der ist mein Lieblingstier.
Er hat auch Beine, und zwar vier.
An jeder Ecke eines.
Der Fisch dagegen hat keines.

Lippel fand das Gedicht recht gelungen. Herr Göldenpott war anderer Ansicht. Er betrachtete lange und nachdenklich das Blatt und meinte schließlich: "Erstens: Der Hund ist zu klein. Er könnte wesentlich größer sein. Zweitens: Ich bin kein Deutschlehrer. Aber die letzten beiden Zeilen scheinen mir mißraten zu sein." "Wieso?" frage Lippel. "Es reimt sich doch." Herr Göldenpott kratzte sich mit dem Daumennagel am Kinn (das tat er immer, wenn er überlegte) und sagte: "Erstens ist es verfehlt, bei einem Hund von Ecken zu sprechen. Ein Hund ist nämlich abgerundet. Und zweitens: Was soll ein Fisch in einem Gedicht, das »Der Hund« heißt?" Lippel mußte ihm recht geben. Er strich das Gedicht durch und schrieb darunter ein neues:

DER HUND

Der Hund, der ist ist mein Lieblingstier,
er hat auch Beine, und zwar vier.
Ruft man den Hund zu sich,
dann kommt er hoffentlich.

Ich habe die in dieser kleinen Episode steckende Anregung aufgenommen und die Kinder einer 5. Klasse einer typischen Berliner Grundschule über rhythmisches Klatschen und Hopsen (Jambus), Erzählen über ihre Lieblingstiere, Malen und andere Schritte schließlich zu den Autoren und Darstellern eines kleinen Films gemacht (Galerie der Autoren – Paul Maar im Gespräch. Buch und Regie: Heinz Blumensath; Sender Freies Berlin 1989, 30. Min.). Hier ein paar Beispiele im Kontext ihrer Inszenierungen:

Yvonne und Gabi. Hopsen, beide im Rhythmus, seitlich schräg von oben auf einander zu, halten an:

Yvonne: Mein Elefant ist weltbekannt
und eng verwandt mit Telefant,

Gabi: er liebt 'ne Gans mit Haut und Haar,
drum ist er froh jetzt ganz und gar.

Susi und René einander gegenüber; zeigen sich ihre Bilder:

René: Mein Pferd, das springt herum,
das find' ich gänzlich dumm.
Dann kann ich nicht mehr reiten,
sondern nur daneben schreiten.

Susanne: Mein Pferd, das springt herum,
das find ich gar nicht dumm.
So bleibt es immer fit,
und ich hab' meinen Ritt.

Fabian im Fußballdress, einen Fuß auf dem Ball; andere mit und ohne Dress als Zuschauer, Mitspieler drumherum:

Der Leopard ist schlau,
der Leo, der ist grau,
die Leopardin schön.

Tülay aus dem Hintergrund neben Fabian tretend, kreischig:

Dank ihrem neuen Fön!

Hüseyin (auf türkisch)

Mein Delphin ist grau,
er lebt im Wasser blau.
Mit Freunden um sich rum
schwimmt er am liebsten rum.

Sven Skate-Board-Bahn; im Hintergrund alle aus der Klasse mit Skate-Boards. Sven kommt angefahren, stoppt vor der Kamera:

Mein Einhorn ist zu Haus,
nun laß' ich's nicht mehr raus.

Ick hab' och noch'n Pferd,
dit oft'ne Menge lehrt.

Ich hab'sie beide lieb,
und halt' ihnen fern den Krieg!

Er greift sein Skate-Board und geht aus dem Bild.

Timo in der Hocke, spielt mit Murmeln vor einem Blumenbeet. Im Bild ein Mosaik aus Murmeln und Buckern in Form eines geflügelten Pferdes:

Mein Pferdchen, das hat Flügel,
so daß es nicht nur laufen kann.
Zu Blumen, die es liebt,
es daher häufig fliegt.

Mira: Mein Schwan, der schwimmt im See,
da kam die gute Fee:

Jonah Totale als Fee mit etwas Glitter im Gesicht und einem schönen leichten Schleier, den er nach seinem Auftritt so wirft, daß ihn Mira fangen kann.

Wünsch' dir was, geschwinde,
sonst kommen sieben Winde!

Mira: Ich wünsch mir kein' Kakao,
doch einen Schwanz vom Pfau.

Jonah wirft den Schleier; Mira legt sich den Schleier um.

Nun hab' ich ihn bekommen
und bin vor Glück benommen.

Torsten Wandgemälde im Hühnerhof, das Antes und andere zeigt. Schwenk nach unten. Torsten liegt rücklings auf einer Wiese und stemmt im Rhythmus der Verse eine Hantel.

Mein Teddy ist 'ne Katz',
und gibt mir seine Tatz'.
Jetzt ist er leider tot,
im Himmel frißt er Brot.

Taylan Groß, schräg von unten, ebenso das Licht

Der Löwe streckt sich aus
und sieht dabei 'ne Maus.
Die Maus will sich verstecken,
Denn der Löwe darf sie nicht entdecken.

Die Maus, die zittert am ganzen Leib,
denn sie ist ein schönes Weib.
Und schöne Weiber frißt er gerne,
drum saust sie schleunigst in die Ferne.

Sophie und Judith sich schwärmerisch über ihre Katzen unterhaltend. – Üppige Eisbecher vor sich, gelegentlich naschend. Im Eiscafé, Schloß Charlottenburg im Hintergrund.

Sophie: Bullchen ist mein Goldfasänchen,
dazu noch ein feines Dämchen.
Macht es mal 'nen Buckel,
nenn' ich's auch: 'Mein Schnuggel'.

Judith: Bertel ist mein süßes Kätzchen,
trägt ein extra Futterlätzchen.
Es liebt sein Kissen, um zu ruhn,
drum hab' ich gar nicht viel zu tun!

Sophie: Oh, Dein Bertel!

Judith: Oh, Dein Bullchen!

Vedat sitzt auf einem großen braunen Basketball und versucht im Hühnerhof Ziegen zu füttern.

Mein Löwe, der ist braun,
er hat so viele Fraun.
Er hat sehr großen Mut
und manchmal ist er gut.

Andrea: Mein Schwan, der ist ganz sauer,
das nervt mich auf die Dauer,
drum verkauf' ich ihn dem Zoo,
da muß er nun auf's Klo.

Sylvia und Tanja in einer Telefonzelle, gackernd. Sylvia wählt. Es meldet sich die Klassenlehrerin. Stimme mit 'Hallo'. Darauf *Sylvia* (innen) von außen gesehen:

Mein Meerschwein quiekt herum,
das Weibchen ist nicht dumm.
Es ißt so gerne Wurst
und hat auch immer Durst.

Telefonstimme: Das gibt's ja nicht!

Beide verlassen fluchtartig und gackernd die Telefonzelle.

*

Eine andere Projektidee verdanke ich dem vor einiger Zeit verstorbenen Berliner Malerpoeten Jürgen Spohn, einem Meister der kleinen philosophischen Form.

Jürgen Spohn FÜR

Das Leben ist
zum Leben da
für: Picknick im Himalaja
für: eine Katze zum Schnurren bringen
für: Fortbewegung auf eigenen Schwingen
für: einen duftenden Pfirsich küssen
für: wollen wollen statt müssen müssen

Das kleine Gedicht hat durch seine additive Form einen filmischen Charakter. Wenn in einer Gruppe immer nur einer nach dem anderen oder kleine Teilgruppen gemeinsam eine Antwort zu finden versuchen, die genau der Machart

> ... Allein die Phantasie behauptet ihre Rechte. Im sekundenschnellen Wechsel springen die Kinder in unterschiedliche Rollen, Orte, Begebenheiten und Zeitläufe, sie ordnen den Dingen Bedeutungen zu, die diese real nicht haben, sie unterwerfen sich einer Spielidee und genießen gleichzeitig die Freiheit selbstbestimmten Handelns. Im sekundenschnellen Wechsel kippt Spannung in Entspannung um. Selbst höchste Erregung wird lustvoll ausgekostet, weil ihr Auflösung durch die Regeln des Spiels garantiert ist. Auch erlebte Erfahrung wird umkehrbar – was das Kind in der Realität passiv ertragen oder erleiden muß, bewältigt es jetzt aktiv. Es schlüpft in die Rolle des Bedrängers, fühlt sich mächtig und erhaben, und auf diese Weise werden Erniedrigungen, Enttäuschungen, Ängste kompensiert. Das Spiel ist intensive, ganzheitliche Auseinandersetzung mit dem Leben und gleichzeitig Probehandeln für künftiges Leben. ...

eines Verspaares der Vorlage entspricht, so entsteht ein Kollektivgedicht, das in Form eines Montagefilms sich leicht iszenatorisch umsetzen läßt.

Vielleicht versuchen Sie einmal hier bei der Lektüre innezuhalten und ein ganz ähnliches Gedicht von Jürgen Spohn, das von ihm bei Kindern gesammelte Antworten auf die Frage 'Was ist Glück?' zusammenstellt, sich vorzunehmen und eigene Antworten zu finden.

Eine Berliner Integrationsklasse (6. Jahrgang) fand die folgenden Antworten (Aus: Galerie der Autoren – Jürgen Spohn im Gespräch. Buch und Regie: Heinz Blumensath; Sender Freies Berlin 1990, 30 Min.):

Atelier Spohn. Jürgen Spohn sitzt müde am Schreibtisch und setzt seine Brille ab, reibt sich nachdenklich die Augen und fragt eher sich selbst:

Spohn: Wofür ist das Leben da?

Kichern und Gackern im Raum. Spohn blickt auf und bemerkt Kindergesichter und -gestalten im Atelierfenster und allmählich auch z. B. in seinen Bildern. Aus dem Off wiederholt eine Kinderstimme leicht singend –

Tanja: Wofür ist das Leben da?

– und eine zweite ergänzt, wobei Sven lachend vor Spohns Schreibtisch auftaucht und antwortet, bevor er wieder abtaucht:

Sven: Für: Picknick im Himalaja.

Spohn blickt sich verwundert und gleichzeitig zustimmend um. Das Atelier füllt sich.

Maren erscheint plötzlich im Schrank:

Für: Große, dicke Bücher lesen,
fliegen können auf 'nem Besen.

Ein Junge blickt aus einer der Grafiken heraus:

Christopher: Für: Einfach mal nach Kreta fliegen.
Viele neue Freunde kriegen.

Ein Mädchen erscheint im Fenster, lachend und in einen Apfel beißend:

Anna: Für: Apfelkörbe zum Lachen bringen.
Wundervoll im Kanon singen.

Ein Junge, rechts neben ihr im Fensterrahmen sitzend:

Felix: Für: Schneiden weg uns alle Haar.
Saufen Cola an der Bar.

Junge und Mädchen stehen plötzlich gemeinsam vor Spohns Schreibtisch; Fabian stibitzt ein Stück Käsekuchen von Spohns Schreibtisch.

Fabian: Für: Omas Käsekuchen essen.

Lilia: Für: Die ganze Größe von mir messen.

Maren und Florian sitzen in den Besuchersesseln an der Atelierwand:

Maren: Für: Unsre schöne Umwelt schützen.
Florian: Alte, nette Omas stützen.

Die Erfahrung zeigt, daß kurze und für Bedeutungsgebung offene Texte sich für diese Arbeit besser eignen als lange, eine detailliert realistische Geschichte erzählende Texte. Die Gründe für den Textumfang liegen auf der Hand, diejenigen für die eher offene oder auch abstrakte Textart bedürfen eines erklärenden Hinweises:

Sprachexperimentelle Texte von Morgenstern, Jandl, Ball oder Heißenbüttel (u.v.a.) schreien förmlich nach situativen Konkretisierungen, sind offen für bedeutungsgebende Projektionen, die nicht nur das jugendliche Ich in seinen

> ... Auch die Kunst ist Widerspiegelung und Erschaffung der Wirklichkeit in einem. Sie erweitert die realen Erfahrungen um die Dimension des Möglichen. Sie spielt mit alternativen Welt- und Lebensentwürfen, hebt das Wirkliche im freien Spiel der Phantasie auf und verbindet sich damit noch um so fester mit der Realität in ihren abgründigen, bösen, bitteren, freudvollen und hoffnungsträchtigen Zügen.
>
> Liegt es da nicht auf der Hand, auch im Kunstunterricht Spielen und künstlerische Aneignung zur Synthese zu führen? Gewiß kann das Spielen nicht ausschließlich methodisches Konzept des Kunstunterrichts sein, aber doch ein wesentlicher, durch Gemeinsamkeiten bestimmter methodischer Weg.

Gefühlen und Phantasien – quasi in einem das Selbst schützenden Gewand – sich in den Text einnisten lassen. Hier kann sich das jeweilige Thema des Spielenden selbst durchsetzen und dem Text seinen Sinn und seine Gestalt geben.

Christian Morgenstern Gruselett

Der Flügelflagel gaustert
durchs Wiruwaruwolz,
die rote Fingur plaustert,
und grausig gutzt der Golz.

Das Gedicht wird z. B. von jedem Gruppenmitglied einzeln oder im Wechselgespräch vorgetragen. Dabei soll jedesmal eine eigene, frei gewählte Situation unterlegt und durch eine spezifische Intonation stimmlich unterstützt werden. So entstehen wie bei Raymond Queneaus Stilübungen Fußballreportagen, Liebesgeflüster, Hausfrauentratsch, Kanons und tausend andere Varianten. Zusätzlich können rätselhaft erscheinende Wörter wie "Flügelflagel", "rote Fingur"

oder "gaustert" malerisch umgesetzt werden oder tonlich rhythmische Entsprechungen z. B. auf eigenen oder Orffschen Instrumenten erzeugt werden.

Die Ergebnisse werden in eine vernünftige Reihenfolge gebracht, und fertig ist ein kleines Fünf-Minuten-Stück, an dem die ganze Klasse beteiligt ist! Die Brechungen dieser Texte helfen dabei, der Neigung von Jugendlichen, zunächst nur illustrierend, verdoppelnd einen Text zu spielen, zu begegnen.

3. Spiel als Lerntechnik

Die Inszenierung eines Textes ist *eine* Möglichkeit des kreativen und spielerischen Umgangs mit Literatur, bei der die Förderung von Phantasie und Interaktionsfähigkeit sowie die ästhetische Sensibilisierung im Zentrum stehen. Diese Auseinandersetzung mit einem literarischen Text ist, wie das »Gruselett«-Beispiel zeigt, spezifisch anders organisiert als die begrifflich-analytische. Sie geht viel stärker von der subjektiven Befindlichkeit und Betroffenheit der Teilnehmer aus und wählt andere Fragestellungen, weil zunächst nicht die kognitive Rezeption, sondern die direkte Umsetzung ins Sichtbare, Gestische, Körperliche sowie sinnliche Phantasie und Erkenntnis verlangt werden.

Dabei gewinnt der literarische Text neue Erkenntnisdimensionen. Nicht über die Vorab-Interpretation, sondern über die sinnlich konkrete Setzung einer Szene wird Sinn diskutiertbar, das Darstellungsmittel so veränderbar, daß eine zumindest der Lern-Gruppe plausible Deutung entsteht. Das im Spiel Erfahrene und Erprobte kann mit dem im Text Gemeinten konfrontiert werden. So kann auch das oft als 'bloß subjektiv' diffamierte Erstverständnis eines literarischen Kunstwerks zu seinem Recht kommen: Jede Textzeile, jedes sprachliche Bild, jede Szene, Figur oder Situation kann in ihrer völlig subjektiven Auffassung ernst genommen und im improvisierenden Spiel sinnlich konkret erprobt und mit den davon verschiedenen Einschätzungen anderer Gruppenteilnehmer konfrontiert, relativiert und am Text überprüft werden. Die kritisch überprüfte Summe all dieser Rezeptionsvorgänge ergibt dann eine zunächst für die Gruppe gültige Interpretation des Texts und wird dessen vielfältigen Bedeutungsschichten gerecht. Spiel wird so zu einem höchst differenzierten und konret nachvollziehbaren Interpretationsvorgang, zielt darüber hinaus auf den menschlichen Kern und die Phantasie des Wünsche.

Angemessener ist dieser Zugang nicht zuletzt deshalb, weil er wesentlichen Intentionen von Künstlern zumindest seit Anfang der Moderne am ehesten entspricht: Nicht die in einer Lehrmeinung fixierte 'gültige' Interpretation eines Textes gilt es ihnen zufolge zu vermitteln, sondern Mut zu machen, das ernst zu nehmen und zu formulieren, was ein Text an Gefühlen, Gedanken und Assoziationen beim Rezipierenden auslöst. Die Rolle des Lehrenden wird zu der des (z.B. die Schlüssigkeit einer Konzeption) hinterfragenden Beraters.

4. Spiel als Selbsterfahrung – Körper als Zeichensysteme – Soziales Lernen

Wer einen Satz sprechen, eine Szene gestalten, eine Rolle entwickeln will, lernt dabei immer auch sich selbst kennen. Wer eine Rolle erarbeitet, muß die zu entwickelnde Person historisch, sozial, geographisch etc. positionieren, muß ihr Worte und Gesten verleihen, sie kleiden und formen. Diese Auseinandersetzung mit der Rollenbiographie erfolgt immer vor der Folie der eigenen Biographie, den eigenen Wünschen, Ängsten und Hoffnungen. Insofern eignet dieser Arbeit ein therapeutischer Zug. In der Lerngruppe kommen bei ihren Mitgliedern vorhandene Probleme zwangsläufig eher zur Sprache, werden sichtbarer als im herkömmlichen Unterricht – vorhanden sind sie selbstverständlich auch dort, ihre Wahrnehmung aber kann leichter als nicht zur Sache gehörig verdrängt werden.

Dies bringt den Lehrer leicht in eine Situation, die er als potentielle Überforderung erfahren kann, aber vielleicht auch als Chance, zusammen mit den ihm anvertrauten Jugendlichen z.B. den folgenden Jandl-Text zu erproben: »My own song«. Er diente einer Gruppe von jungen Erwachsenen, angehenden Erzieherinnen und Erziehern, als Medium ihrer Selbstdarstellung.

Ernst Jandl My own song (mein eigenes lied)

ich will nicht sein
so wie ihr mich wollt
ich will nicht ihr sein
so wie ihr mich wollt
ich will nicht sein wie ihr
so wie ihr mich wollt
ich will nicht sein wie ihr seid
so wie ihr mich wollt
ich will nicht sein wie ihr sein wollt
so wie ihr mich wollt
nicht wie ihr mich wollt
wie ich sein will will ich sein
nicht wie ihr mich wollt
wie ich bin will ich sein
nicht wie ihr mich wollt
wie ich will ich sein
nicht wie ihr mich wollt
ich will ich sein
nicht wie ihr mich wollt will ich sein
ich will sein

Die Visualisierung im Spiel vollzieht sich ganz wesentlich durch die Spielenden selbst. Sie machen eine für sie oft gänzlich neue Erfahrung, daß ihr Gehen

und Handeln, ihre Körpersprache aus ihrer Innensicht ganz anders erfahren wird als von außen. Das heißt, daß sie das Auseinanderfallen von Intention und Wirkung an der eigenen Körpersemiotik erleben. Eine einfache Video-Aufzeichnung einer Spielhandlung kann eine wunderbare Hilfe sein, sich selbst von außen zu sehen, einen fremden Blick auf sich selbst einzunehmen – was alles immer auch soviel heißt, wie sich selbst einschätzen zu lernen.

Eine gymnasiale Oberstufen-Klasse hatte sich den zunächst befremdenden, aber sie neugierig machenden Text »Wolken« von Hugo Ball gewählt:

Hugo Ball Wolken

elomen elomen lefitalominai
wolminuscaio
baumbala bunga
acycam glastula feirofim flinsi

elominuscula plupubasch
rallalalaio

endremin saxassa flumen flobollola
feilobasch falljada follidi
flumbasch

cerobadadrada
gragula gligloda glodasch
gluglamen gloglada gleroda glandridi

elomen elomen lefitalominai
wolminuscaio
baumbala bunga
acycam glastala feirofim blisti
elominuscula plupusch
rallabataio

Die inszenierende Arbeit ist stets auf Zusammenarbeit aller angewiesen. Im Spiel ist der Ernst integriert. Die Konzentration des Spielleiters muß ebenso in jedem Moment zu spüren sein, wie die aller agierenden Personen. Das gilt auch für das technische Personal, wie die (kritischen) Zuschauer. Nur wenn diese Intensität des gemeinsamen Sachbezugs auf das eigene Produkt hin da ist, wird ein Text im Spiel lebendig. In diesem Sinne macht es letztlich auch keinen Unterschied, wer welche Rolle im Spiel übernimmt, die Requisite ist so wichtig wie der Hauptdarsteller, der Beleuchter so notwendig wie die Souffleuse.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß das Inszenieren, das heißt der produktiv-experimentelle Umgang mit einem Text, eine umfassende Lern- und Interpretationstechnik darstellt. Die stete, virtuell oder direkt erlebte Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich und seinen Gefühlen, Hoffnungen, Wünschen aber auch Ängsten erlaubt dem Jugendlichen 'sich einzubringen' und in einem sich wechselseitig ergänzenden, körperlichen wie intellektuellen Erkenntnisvorgang wichtige soziale Erfahrungen zu machen.

5. Gegentexte

Zum Abschluß ein Gegentext, der bei einem Filmprojekt gemeinsam mit dem Kölner Autor Jürgen Becker entstand. Anlaß für eine jugendliche Teilnehmerin war Beckers Gedicht »Junger Mann«:

Jürgen
Becker Junger Mann

jetzt bin ich beschäftigt mit nichts
wer kann das sagen wer darf sich ernennen zum Nichtsnutz
ein glücklicher Schläfer in der Geschäftszeit
zufrieden mit dem Verfall seiner Leistung
du willst es versuchen
nun gut mach keinen Fehler
keine Programme zum Nutzen der Schlamperei
sag nichts was erklärt
deine sorglosen Entwürfe im Staub
die Erfindung chaotischer Kringel
du bist sonst bald dran spinnst mit Gewinn
brauchst Datenbank fürs Durcheinander
Konferenzen mit deinesgleichen
Aufsteiger bist du wirst auch noch was

Einer der Gegenentwürfe, die bei dem Versuch diese Frage zu beantworten, entstanden, Utes Text, sei hier stellvertretend wiedergegeben:

Ute
Mackenberg Junge Frau

Bist den ganzen Tag beschäftigt mit nichts,
hörst du ihn sagen,
er nennt dich manchmal einen Nichtsnutz,
schläfst glücklich in seiner Geschäftszeit;
deine Leistung verfällt und sollst auch noch damit zufrieden sein.

Du wolltest es versuchen,
nun gut, und hast die Fehler gemacht,
keine Programme zum Nutzen,
mittags Haferbrei,
sagst nichts, was erklärt,
den Staub schlägst du in den Wind.

Sorglose Entwürfe, chaotische Kringel,
dein Kind ist jetzt dran, spielt und gewinnt,
keine Ordnung im Durcheinander,
Elternabend am Dienstag.

Aufsteiger ist er, und du,
du wirst auch noch was!

6. Bildungspolitische Konsequenzen

Es ist offensichtlich, daß Ansätze komplexen Lernens wie die in diesem Aufsatz vorgestellten kaum von den herkömmlichen Schulstrukturen unterstützt werden. Eher im Gegenteil. Zu fordern ist daher, daß Schulen stärker die Möglichkeit eingeräumt wird, sich über pädagogisch begründete Sonderprojekte ein individuelles Profil zu entwickeln und ihre Lehrer in eigener Verantwortung weiterzubilden.

Mit einem Wort: Die Schule braucht wieder 'Spiel-Räume'!

7. Weiterführende Literaturhinweise

Heinz Blumensath, Literarische Bildung und Poesie-Videos. Ein fächerübergreifendes Beispiel produktiver Rezeption, in: Ide. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule, 14. Jg., Heft 4/1990 (neue Folge), S. 104-119.

Christa Blumensath und Heinz Blumensath, Schüler inszenieren literarische Texte. Berlin 1989 (= Begleitmaterial zum Schulfernsehen, hrsg. von der Landesbildstelle Berlin).

Heinz Blumensath, Ein Text und seine Inszenierung. Themenheft: Praxis Deutsch Nr. 115, 1992.

Annegret Brunckkorst-Hasenclever, Sprache – Bilder – Spiel: Verstehen. Unterrichtsvorschlag für 'szenische Interpretation' in der Sekundarstufe I, in: Der Deutschunterricht 4, 1981, S. 105-110.

Dorothea Freudenreich und Fritz Sperth, Stundenblätter – Rollenspiele im Literaturunterricht, Sekundarstufe. Stuttgart 1990.

Petra Goldmann und Martin Sabrow, Poesie als Videoclip. Deutsche Gedichte – inszeniert und gefilmt, in: medien praxis 3, 1985, S. 15-19.

Reinhold Klinge, Szenisches Interpretieren, in: Der Deutschunterricht 4, 1980, S. 87-97.

Thomas Kopfermann, Produktives Verstehen von Literatur. Ein Kurs auf der Oberstufe. Stuttgart 1994.

Marcel Kunz, Spiel-Raum. Literaturunterricht und Theater. Überlegungen, Anregungen und Modelle. Zug 1989.

Hans Dieter Müller, Spielend interpretieren. Zum theaterspezifischen Umgang mit Texten, in: Diskussion Deutsch 52, 1980, S. 163-195.

Wolfgang Schwarz, Lyrik – Rhetorik – Theater, in: Der Deutschunterricht 1, 1979, S. 26-35.

Gerhard Voigt, In Sichtweite. Drehbücher zu Videofilmen zeigenössischer Gedichte, in: Praxis Deutsch 115, 1994, S. 63-69.

Ilona Wicke-Bölling, Lyrik – Interpretation durch Zeichnen. Eine Unterrichtsanregung, in: Praxis Deutsch 81, 1987, S. 40-42.

IV.
Fernsehen: Nudelalphabet des Alltags und der Schule

Doris Moser

"Das Publikum beklatscht ein Feuerwerk,
aber keinen Sonnenaufgang."
(Friedrich Hebbel)

Vom Fernsehen und vom Bücher Lesen.

Anmerkungen zum Verhältnis von Fernsehen und Literatur

Die gemeinsame Geschichte von Fernsehen und Literatur ist so alt wie das elektronische Laufbildmedium selbst. Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs begann der Aufstieg des Fernsehens. Am Anfang stand, wie zuvor in anderen, neu entwickelten Formen der Darstellung von Wirklichkeit, die Frage nach dem Selbstverständnis: Wozu und zu welchem Ende macht man Fernsehen?

Dem Beispiel der medialen Vorläufer Hörfunk, Film, Zeitung, Buch und Theater folgend, orientierte man sich an Bewährtem: an der Kultur und an einem Kulturbegriff, der die eigene Tätigkeit hinlänglich und fraglos zu legitimieren imstande sein mußte. In klassisch-herderscher Diktion oblag der Kultur und ihren künstlerischen Darstellungsformen die Ausbildung der Persönlichkeit und die Herausbildung und Veredelung des menschlichen Charakters. Was für Theater, Literatur und Film recht, konnte für das Fernsehen nur billig sein.

Ein derart homogen-elitärer, dezidiert bildungsbürgerlicher Kulturbegriff läßt sich aber kaum mit der Funktion eines Mediums vereinbaren, das sich zu einem Medium für eine heterogene Masse entwickelte. Mit der Emanzipation vor allem von seinem technisch verwandten Vorläufer, dem Hörfunk, befreite sich das Fernsehen zunehmend von seiner Wortlastigkeit – und damit von der Literatur im engeren Sinn. In der Frühzeit des Fernsehens waren dezidiert literarische Genres (Theaterstücke, Fernsehspiele) mit 70 bis 80 Prozentanteilen vertreten.

In den Programmintendanzen der heutigen Fernsehzentralen pflegt man einen breiteren Literaturbegriff, der neben der klassisch-elitären Variante noch die populärkulturelle Ausprägung berücksichtigt. Wenn Fernsehstationen Statistiken von Fernsehspielproduktionen veröffentlichen, so ist der Hauptanteil unter den Drehbüchern dem Bereich Trivial- oder Unterhaltungsliteratur zuzuordnen. Eine statistische Differenzierung zwischen ästhetisch anspruchsvoller Literatur und Trivialliteratur wird in diesem Bereich nicht vorgenommen. Differenziert wird zwischen Fernsehspielen und Fernsehfilmen einerseits und Sendungen oder Filmen über Literatur und Literaten andererseits, wobei letztere Kategorie dem Bereich der Literaturvermittlung zugerechnet werden kann.

Heute bestreiten Sendungen, die den Bereichen Information und Unterhaltung zugeordnet sind, den Hauptteil des Programms, und beide, Information und Unterhaltung, beinhalten Kultursendungen. Der Prozentsatz an Kultur im Fernsehen lag zu Beginn der achtziger Jahre für alle deutschsprachigen Kanäle gemeinsam bei insgesamt 3,5% Programmanteil.[2] Literatur ist nur ein – wenn auch nicht unwesentlicher – Teil davon. Literatur im weiteren Sinne bietet sich aber auch als Grundlage unterschiedlichster fernsehspezifischer Genres an, die in diese Zahl nicht enthalten sind – sei dies der anspruchsvolle gesellschaftskritische Fernsehfilm mit hohem inhaltlichem Niveau und mit großem gestalterischen Aufwand, oder die in Verarbeitung und Inhalt billige Vorabendserie.

Eines ist den literarischen Genres innerhalb des Fernsehens gemeinsam: sie sind nicht sich selbst verantwortlich wie gedruckte literarische Texte, sie haben den Ansprüchen des Mediums Fernsehen zu genügen. Bis heute hat der Versuch, Fernsehen aufgrund seiner Funktion einheitlich zu definieren und damit abzugrenzen gegenüber dem älteren Bruder Film einerseits, dem Hörfunk und den Printmedien andererseits, zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt – mit Ausnahme einer Erkenntnis: das Medium Fernsehen ist ein dynamisches, sich stetig veränderndes, allerdings nicht primär aufgrund der Experimentierfreude seiner Macher, sondern aufgrund der technischen und ökonomischen Spielregeln am freien Markt.

Für die Literaten[3] bedeutet dies, ihre Arbeit nach den Kategorien der Einordenbarkeit und Verwertbarkeit zu überprüfen und, sofern sie sich auf das Medium einlassen, die Subordination des eigenen Schaffens sowohl unter die Richtlinien von Unterhaltung und Information als auch unter die gestalterische Fremdbestimmung vor sich selbst zu legitimieren. Der Autor sieht sich durch die Arbeit für das Medium mit einem Rollenbild konfrontiert, das der nach wie vor herrschenden Vorstellung vom Autor als allmächtiger Schöpferinstanz wi-

---

[2] Albrecht Weber, Literatur: Lesen, Hören oder Sehen?, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes, März 1981 (Jg. 28), S. 11. Die Zahlen basieren auf den Jahresstatistiken der Sendeanstalten und beschränken sich auf die von den zuständigen Abteilungen produzierten bzw. eingekauften Sendungen. Der Literatur- oder Kulturbegriff wird nicht definiert, auch Sendungen mit literarischen Bezügen, die in Extrareihen gesendet werden, sind nicht berücksichtigt. Ein jährliches Update der Angaben erfolgt im »Internationalen Handbuch für Hörfunk und Fernsehen« (hg. vom Hans-Bredow-Institut). Es zeigt sich, daß sich der Anteil an Kulturprogrammen im wesentlichen nicht verändert hat. Der ORF liegt mit rund 11% an führender Stelle.

[3] Die Verwendung der maskulinen Form hier und in weiterer Folge bedeutet keineswegs den Ausschluß von Literatinnen, Autorinnen, Schriftstellerinnen, Journalistinnen! Meine herkömmliche Schreibweise ist lediglich als Zugeständnis an den Lesefluß zu verstehen. Die Tatsache, daß der Anteil von Männern im Literatur- und Fernsehbetrieb höher ist als derjenige der Frauen, mag das Ihre zu dieser Entscheidung beigetragen haben.

derspricht, jenem Autor, der mit mathematischer Überlegung oder in einem kreativen Furor den Schöpfungsakt vornimmt.

Das Bild des Dichters als Fernsehautor ist das eines literarisch Werktätigen, der sich in die Maschinerie der Unterhaltung und Information einzuordnen hat. Daran ändert auch die in öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten gebräuchliche, um den Bereich der Bildung erweiterte Programmtriade nichts. Die Vorbedingungen sind freilich andere, bedenkt man, daß Bildung ein integraler Bestandteil ist im traditionellen Verständnis der gesellschaftlichen Funktion von Literatur. Sie habe der Herzens- und Geistesbildung zu dienen, oder, wie es der deutsche Schriftsteller Horst Krüger in Anlehnung an die Klassiker formuliert hat, Literatur sei die Entwicklung von Visionen, der Entwurf einer Utopie: "Die Funktion der Literatur, global gesehen, ist sicher die Humanisierung der Gesellschaft, die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts, wie Herder und Lessing es nannten."[4]

Fernsehen ist anders. Fernsehen spielt sich in Anstalten ab, die keine humanistische Bildungsanstalten sind, Fernsehen ist ein nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten geführtes Unternehmen, das eine kaum überschaubare Anzahl unterschiedlicher Produkte frei Haus liefert, die man allesamt auch 'Fernsehen' nennt.

Diesen Produkten ist eines gemeinsam: sie sind sensibel, das heißt, sie greifen in Bereiche ein, die nicht nur nach ökonomischen Prinzipien funktionieren, sondern auch nach psychophysischen, nach ästhetischen, nach ideologischen. "Fernsehen", schreibt Albrecht Weber, "ist der mächtigste Bewußtseinsproduzent, auch von Literaturbewußtsein."[5] Schriftsteller haben zwei Möglichkeiten: entweder sie bedienen sich dieses Produzenten und schreiben für das Fernsehen, oder sie verweigern die "Kolonisierung"[6] der Literatur durchs Fernsehen – wie der deutsche Dramatiker Heiner Müller die heikle Beziehung zwischen Fernsehen und Literatur charakterisiert.

Diese Verweigerung erfolgt auf zweierlei Art: *a priori*, aus der prinzipiellen Ablehnung des Mediums an sich, oder *a posteriori*, als Reaktion auf konkrete schriftstellerische Erfahrung mit dem Medium. Beide Haltungen beziehen sich auf den Bereich, in dem Autoren als Text produzierende Instanzen auftreten, sich also aktiv mit dem Prozeß des Fersehenmachens auseinandersetzen. Unabhängig davon ist die *journalistische Information über Literatur*. Die wenigsten

---

[4] Horst Krüger, Literatur und Fernsehen: Essay über die Angst des Schrifstellers vor dem Medium, in: BertelsmannBriefe 99 (Juli 1977), S. 62.

[5] Albrecht Weber, a.a.O., S. 12.

[6] Vgl. Heiner Müller, Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Frankfurt/Main 1986; zit. nach Manfred Durzak, Literatur auf dem Bildschirm. Tübingen 1989, S. 7.

zeitgenössischen Literaten wollen oder können sich eine mediale Verweigerung in diesem Bereich ökonomisch leisten.

Womit wir uns bei der Untersuchung der Rolle der Literatur im Fernsehen also zu beschäftigen haben, ist zweierlei: erstens die direkte (via Drehbuch) und indirekte (via Vorlage) literarische Produktion *für* das Medium und zweitens die Information *über* literarische Produktion durch das Medium. Die literarische Produktion für das Medium möchte ich im folgenden eingehender diskutieren, die mediale Information über Literatur nur kontrastiv streifen, da sie nur indirekt von der Literatur und den Autoren beeinflußt ist/werden kann.

Im ersten Fall ist Literatur Teil einer aktiv gestaltenden Position, im zweiten einer passiv gestalteten Funktion. Ein Autor, der ein Drehbuch für ein Fernsehspiel schreibt, greift ins Medium ein. Ein Autor, der zu seinem neuesten Werk befragt wird, läßt das Medium in seinen Lebens- und Arbeitsbereich eingreifen.

Bleiben wir fürs erste im Bereich literarischer Produktion, bei der Rolle des Schriftstellers als Literaturproduzent, der Literatur für ein anderes Medium als das Buch verfaßt, und bei den Folgen für das dichterische Selbstverständnis, das diese durch die Produktionsverhältnisse fremdbestimmte Arbeit zeitigt.

> Ich habe vor 18 Jahren darum gekämpft, in diesem Medium einen Platz für literarische Filme zu schaffen.
> Heute aber denke ich, man muß die Literatur vor diesem Medium retten. Wer soll die Geduld aufbringen, der poetisch erzählten Geschichte von Menschen zu folgen, wenn er eine Fernbedienung in der Hand hält und zwischen zehn und zwanzig Programmen wechseln kann? Ich will und kann keine Dramaturgie schaffen, die dieser Austauschbarkeit standhält.[7]

Peter Turrini hat für den ORF in den siebziger Jahren gemeinsam mit Co-Autor Willhelm Pevny und Regisseur Dieter Berner die »Alpensaga« geschaffen, eine sechsteilige Fernsehfilmserie, die die Geschichte des österreichischen Bauernstandes exemplarisch anhand einer Familiengeschichte aufarbeitet.

Der in der österreichischen Linken politisch aktive Turrini hatte seit der Uraufführung des Stückes »Rozznjogd« (1971) den Ruf eines Provokateurs. Mit entsprechender Vorsicht begegnete man in den oberen Etagen des ORF seinem Filmprojekt. Turrini selbst waren das Wesen des Mediums und seine politische Tiefenstruktur nicht fremd. Er wußte um den Bonus eines sogenannten 'guten' Sendeplatzes und um die disperse Reichweite des Fernsehens, die ungleich größer ist als diejenige des Theaters.

---

[7] Wolfgang Schuch, Klaus Siblewski (Hg.), Peter Turrini. Texte, Daten, Bilder. Frankfurt/Main 1991, S. 124.

> Es gehörte zu meinen großen Überzeugungen, die Kunst zu befreien und zu politisieren. Ich hatte, als wir mit der »Alpensaga« begonnen hatten, große Kämpfe mit den Programmverantwortlichen, die sagten: "Wir wollen euch in der Nacht bringen, um 23.50 Uhr." Und ich habe darum gekämpft, daß man die »Alpensaga« um 20.15 Uhr bringt, damit die Menschen sie auch sehen können.[8]

Rund 60 Millionen Menschen haben die jenseits aller Heimatfilmklischees, im Reich karger, naturalistischer Bilder angesiedelte »Alpensaga« bis heute weltweit gesehen – kein Theaterstück findet ein Publikum dieser Größenordnung in so kurzer Zeit. Peter Turrini, Co-Autor Wilhem Pevny und Regisseur Dieter Berner haben die Menschen tatsächlich erreicht, das zeigen nicht zuletzt die Proteste, die schon die erste Folge dieser Bauerngeschichte ausgelöst hat.

> Man müßte all die Meldungen über die drohende »Alpensaga« als Alptraum abtun, wenn man nun nicht schon geradezu daran gewöhnt wäre, das Schlimmste vom ORF zu befürchten. Was da angekündigt wird, darf aber einfach nicht wahr sein! Das können sich die Österreicher einfach nicht mehr gefallen lassen. Die Bauern warnen jedenfalls schon heute. Sie werden sich von Kommunisten und Kommunarden – auf Kosten der österreichischen Steuerzahler – nicht tatenlos provozieren lassen.[9]

Die Kritik aus den konservativen Kreisen der österreichischen Gesellschaft war insofern erfolgreich, als die bäuerliche Bevölkerung die Dreharbeiten im Mühlviertel boykottierte und die jüngste österreichische Geschichte in der Öffentlichkeit erstmals breit und unter ganz neuen Vorzeichen diskutiert wurde.

Dem habsburg-idyllischen Österreichverständnis der Österreicher, das mit dem Anschluß an Hitlerdeutschland einer völligen Amnesie anheimfällt und mit Kriegsende als Opferideologie wiedererwacht, wird in den sechs Folgen der »Alpensaga« ein nichts beschönigendes und in diesem Sinne realistisches Bild der Vergangenheit entgegengestellt.

> Österreich war im Jahre 1945 geschichtslos geworden, man muß es immer wiederholen. Und da wurde ein Stück Geschichte, ein Stück Verdrängung, auch Schuld, wieder hereingeholt, und es wurde nicht in einem kleinen Theater, nicht mit einer wissenschaftlichen Dissertation gesagt, sondern dort, wo wirklich Millionen vor dem Fernsehapparat saßen.[10]

---

[8] Peter Turrini in einer öffentlichen Diskussion im Anschluß an seine Lesung im Cafe Kral in St.Veit a.d. Glan, 1991. (Hörfunkmitschnitt ORF Kärnten)

[9] Der Österreichische Bauernbündler, 22. Jan. 1976, vor der Ausstrahlung der ersten Folge; zit. nach Schuch/Siblewski, a.a.O., S. 108.

[10] Peter Turrini, Aus einem Gespräch, 1988; zit. nach Schuch/Siblewski, S. 111.

Turrini, Pevny und Berner einerseits und das Medium Fernsehen andererseits haben einander benutzt. In den siebziger Jahren war diese symbiotische Konstellation lebensfähig. Die Fernsehanstalt hat eine Serie produziert, die auf Festivals gezeigt wurde, seitens der Kritik große Zustimmung erfahren hat und sich weiterverwerten ließ. Die Autoren haben ihre Mitteilung an möglichst viele Empfänger 'verschickt', gemäß einer Ansicht, die der deutsche Schriftsteller Max von der Grün 1982 wie folgt formuliert hat:

> Wenn ich für den Zeitgenossen schreibe, und das tut jeder Autor, dann muß ich ein Interesse daran haben, daß ich den Zeitgenossen erreiche. Ich kann das natürlich über das Buch, aber wir wissen, daß nur sieben Prozent der Bevölkerung lesen. Also muß ich, will ich konsequent sein, mich der modernen Medien bedienen, um das, was ich sagen will, an die Leute zu bringen, nicht an hunderttausend, sondern an Millionen.[11]

Diese ganz im Sinne massenmedialer Funktionalismen verstandene Position gründet auf dem Phänomen der Masse. Die Vorstellung, Millionen Menschen vom Schreibtisch aus zu erreichen und diese Millionen von Menschen nicht als Individuen nehmen zu müssen, sondern als gesellschaftliche Schicht, als Gruppe, diese Vorstellung ist so faszinierend wie erschreckend. Für Peter Turrini war die Unvorstellbarkeit der Masse ein Grund, die Fernseharbeit aufzugeben. In der Gleichzeitigkeit medialer Vermittlungen unterschiedlichster Ereignisse sieht er die größte Gefahr für das Erzählen und somit ein Argument gegen das Fernsehen.

> Als Konsequenz der Fernbedienung werden die Wirklichkeiten immer kürzer. [...] In diesem Medium ist Unglaubliches passiert. Wenn du zwischen Pizzawerbung, einer kroatischen Leiche und Fischstäbchen hin und her taumelst, ist das nichts als Betäubung. Wenn am Ende eines Fernsehabends all das übrig bleibt, alles gleich gültig nebeneinander steht, ist alles gleichgültig. Als Schriftsteller muß ich darüber nachdenken, was passiert mit meinem Werk. Ich sehe nur die Möglichkeit des Rückzugs. Man muß es aushalten können, die Medien sich selbst zu überlassen. Man muß auch die Menschen ihrer Dummheit überlassen können, weil man sich in dieser Auseinandersetzung aufreibt.[12]

Der Schriftsteller Peter Turrini gelangt nach jahrelanger und erfolgreicher Arbeit als Fernsehautor schließlich an jenen Punkt, den viele Schriftstellerkollegen Alfred Döblins rund siebzig Jahre lang nicht verlassen wollten. Sie verweigerten sich, freilich ohne je in die Niederungen medialer Lohn- oder Fron-

---

[11] Max von der Grün, Kunst, Künstler und Massenmedien; zitiert nach Durzak, a.a.O., S. 2.

[12] Peter Turrini, Gespräch, St.Veit 1991, a.a.O.

arbeit hinabzusteigen und für das Medium Fernsehen oder dessen Vorläufer, den Hörfunk, zu arbeiten. Alfred Döblin, ein Fürsprecher für Film und Rundfunk, beschreibt die vorherrschende Haltung unter den Schriftstellern seiner Zeit gegenüber den damals neuen Medien:

> Von den Autoren will noch immer ein mächtiger Teil, man möchte sagen unbesehen, nichts vom Rundfunk wissen, weil er den Rundfunk für etwas Vulgäres, für Unterhaltung und Belehrung plumper Art hält. Das ist die Auffassung: der Rundfunk verfügt über eine ungeheure Hörermasse; aber das hat gar keinen Wert, denn die Hörermasse ist absolut unreif für Literatur.[13]

Diese Haltung läßt sich auch auf das Fernsehen übertragen, wie das Beispiel Turrini gezeigt hat. Die Masse, so denken viele Schriftsteller, ist für die literarische Mitteilung nicht erreichbar, zumindest nicht via Hörfunk und Fernsehen. Literaturkonsum ist die Freizeitbeschäftigung geistiger Eliten. Fernsehen hingegen ist die Sache des Volkes, das Spiel, das ihm gelassen wird, um es bei Laune zu halten.

Es ist also kaum verwunderlich, daß für die sogenannte Masse Fernsehen nicht zur Kultur zählt. In einer Umfrage in Deutschland aus dem Jahr 1984 ordneten nur 10,6% der Befragten Fernsehen und Video der Kultur zu.[14] Der literarische Nationalheld Johann Wolfgang von Goethe rangiert unangefochten auf Platz eins der Kulturgüter. Seine literarischen Werke und diejenigen seiner Kollegen genießen allerdings keine große Popularität: rund 70% der Befragten kämen fast ohne Literatur durchs Leben, und fast 80% könnten ohne Theater leben. Das Bücherlesen rangiert auf Platz acht in der Bestenliste der Freizeitbeschäftigungen. Fernsehen nimmt den ersten Platz ein.

Solche Ergebnisse lassen darauf schließen, daß Kultur hier ausschließlich in dem bereits erwähnten engeren, elitären Sinn verstanden wird und daß die populären Erscheinungsformen von Kultur nicht als dieser zugehörig verstanden werden. Dem Schlager wurde von den Befragten ebenso die Kulturtauglichkeit abgesprochen wie dem Fernsehen. Ist etwas Kultur, so kann es nicht Fernsehen sein, ist es Fernsehen, so ist es nicht Kultur. Literatur hätte also im Medium Fernsehen nichts zu suchen, womit Peter Turrini recht gegeben wäre.

Die strenge Trennung von Hochkultur und Populärkultur ist zwar weit verbreitet, aber nicht zwingend. Dieses Problem tritt am Phänomen Fernsehen deutlich hervor, ist jedoch nicht in der Auseinandersetzung mit Fernsehen entstanden und daher an dieser Stelle kaum in der nötigen Ausführlichkeit zu diskutieren. Das Verständnis von Kultur mag die Interpretation, die Bewertung

---

[13] Zitiert nach Durzak, a.a.O., S. 4.

[14] Vgl. Durzak, a.a.O., S. 11 und »Stern« Nr. 21, 17.5.1984, S. 24-28.

des Fernsehens beeinflussen, am Fernsehkonsum ändert es nichts. Daher scheint mir etwa die Untersuchung des Verhältnisses von Lesen und Fernsehen für die Diskussion von Fernsehen und Literatur weit wesentlicher zu sein, als eine den Ansichten mehr als den Einsichten verpflichtete Kulturideologiediskussion.

Zurück zur Literatur und zum Lesen also. Wird das ungleich zeitaufwendigere Lesen letztendlich in einem medialen Modifikationsprozeß – oder wie von Medienkritikern eleganter formuliert – durch einen Paradigmenwechsel wegrationalisiert?

Schon mit dem Aufkommen des Fernsehens in den fünfziger Jahren hatte sich die Kommunikationsforschung gefragt, ob es dem neuen Medium gelingen werde, Zeitschriften und Bücher vom Markt zu verdrängen. Empirische Untersuchungen ergaben, daß bis in die siebziger Jahre weder Zeitungs- noch Bücherkonsum rückläufig waren. Ein trügerisches Ergebnis, wie Elisabeth Noelle-Neumann zehn Jahre später gezeigt hat[15].

In die Interpretation der ersten Untersuchungsergebnisse wurden wesentliche gesellschaftliche Faktoren nicht miteinbezogen, die das Lesen normalerweise hätten begünstigen müssen: höhere Schulbildung, größerer Wohlstand und mehr Freizeit (immerhin eine Zuwachsrate von 60% zwischen Anfang der fünfziger Jahre und Ende der siebziger).[16] Man war überzeugt, daß eine der Grundregeln, die die Kommunikationsforschung der vierziger Jahre für die Wechselwirkung unterschiedlicher Medien aufgestellt hatte, auch für den Fernsehkonsum gelte. Die von Lazarsfeld beschriebene Regel besagt, daß Menschen, die ein Medium nutzen auch andere Medien mehr nutzen.[17] Dieser Grundsatz bezieht sich auf die Steigerung des Interesses an mehr Information durch Information, und er gelte – so dachte man anfangs jedenfalls – gleichermaßen für Zeitungen, Zeitschriften, Bücher und Fernsehen.

Aber man fand bald heraus, daß sich bei längerem Fernsehen die Zeit verkürzt, die für das Lesen von Büchern aufgewendet wird[18]. Das erklärt, warum der Bücherkonsum zwischen 1967 und 1984 praktisch stagnierte. (Bücherkonsum

---

[15] Vgl. Elisabeth Noelle-Neumann, Das Fernsehen und die Zukunft der Lesekultur, in: Werner D. Fröhlich, Rolf Zitzlsperger, Bodo Franzmann (Hgg.), Die verstellte Welt. Beiträge zur Medienökologie. Frankfurt/Main 1988, S. 222-254.

[16] Vgl. Elisabeth Noelle-Neumann, a.a.O., S. 223.

[17] Lazarsfeld (1944) zit. nach Elisabeth Noelle-Neumann, a.a.O., S. 223.

[18] Vgl. Elisabeth Noelle-Neumann, a.a.O., S. 225, wo auf eine Erhebung mit 17.000 Interviews – durchgeführt vom Allensbacher Institut für Demoskopie, 1981/82 – bezuggenommen wird.

ist hier als tatsächliches Lesen zu verstehen und nicht als Kaufen von Büchern.)

Neuere Studien aus den USA zeigen jetzt, daß auch der Zeitungskonsum rückläufig ist – vor allem unter der jüngeren Bevölkerung. Das Fernsehen hat die Lazarsfeldsche *more-and-more Regel* außer Kraft gesetzt. Sinkende Zeitungsauflagen bestätigen das. Die harsche Fernsehkritik eines Marshall MacLuhan[19] oder Neil Postman[20] scheint damit zumindest in Ansätzen auf empirisch verifizierbare Grundlagen gestellt zu sein. Seit es das Fernsehen gibt, lesen die Menschen weniger, und das hat weitreichende Folgen.

Die empirische Rezeptionsforschung hat, wie erwähnt, zuerst den Rückgang des Lesens bestätigt. Sie hat aber auch einen unterschiedlichen Grad an Informiertheit zwischen Fernsehkonsumenten und Zeitungslesern festgestellt. Menschen, die mehr Informationen über Politik via Fernsehen erhalten, interessieren sich mehr für Politik, aber ihr aktuelles politisches Wissen, also die abrufbare faktische Information, ist dadurch nicht gestiegen.[21] Elisabeth Noelle-Neumann kommt in Anbetracht dieser Ergebnisse zu dem Schluß: "[...] Mehr beteiligte Gefühle ohne Wissen, das bedeutet leichtere Manupulierbarkeit."[22]

Andere Forschungen zeigen, daß der Abstand zwischen Informierten und Nichtinformierten immer größer wird. Die Leser werden immer weniger, aber die Leser behalten Fernsehnachrichten besser im Gedächtnis als Nichtleser. Zeitungsleser argumentieren und diskutieren besser als Fernsehzuschauer, die kaum Zeitungen lesen, denn "man argumentiert nicht mit Bildern, sondern mit Worten, und im Umgang mit Worten ist der Leser erfahrener."[23]

Wort und Bild sind im Fernsehen eins – nicht so im menschlichen Gehirn. Die Gehirnforschung hat gezeigt, daß die linke Hemisphäre unseres Gehirns zuständig ist für analytische, abstrakte, logische Vorgänge – also auch die Sprache –, während die rechte, synthetische, emotionale Hälfte bildliches Material verarbeitet und zu einer Ganzheit verknüpft. Verbunden sind die beiden Hälften

---

[19] Vgl. Marshall MacLuhan, Die magischen Kanäle. Düsseldorf/Wien 1970.
Vgl. Ders., Wohin steuert die Welt? Massenmedien und Gesellschaftsstruktur. Wien 1978.

[20] Vgl. Neil Postman, Wir amüsieren und zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt/Main 1985.
Vgl. Ders., Das Technopol: Die Macht der Technologie und die Entmündigung der Gesellschaft. Frankfurt/Main 1992.

[21] Vgl. Elisabeth Noelle-Neumann, a.a.O., S. 228, nach einer Langzeitstudie des Allensbacher Archivs 1953-1979.

[22] Elisabeth Noelle-Neumann, a.a.O., S. 229.

[23] Elisabeth Noelle-Neumann, a.a.O., S. 231.

durch eine relativ schmale Brücke, über die 4 Mrd. Impulse/sec wandern.[24] Trainiert man demnach die rechte Hälfte täglich mehrere Stunden via Fernsehen, kann dies kaum ohne Folgen bleiben für die linke, die 'Lesehälfte', und für den Verbindungsfluß.

Eine empirisch belegte Folge ist der Verlust der Lesefähigkeit. Lesefähigkeit wird gemessen am Grad des Verstehens des Gelesenen. Die Ergebnisse einer deutschen Studie, die Ende der siebziger Jahre durchgeführt wurde, zeigen, daß die Fähigkeit von Schülern, Gelesenes zu verstehen, bei jenen beträchtlich beeinträchtigt ist, die viel fernsehen.[25]

Eine andere der empirisch verifizierten Folgen ist die unterschiedliche Einschätzung des Gesehenen durch schwache Leser und durch Vielleser. Für schwache Leser entsteht durch vermehrte Information über Politik via Fernsehen der Eindruck, Politik sei leichter als gedacht, unterhaltsam und lebendig, aber nicht verständlicher. Eifrige Leser schätzen Politik als schwieriger und bedeutsamer ein und halten sie für kein leichtes Geschäft. Den schwachen Lesern fehlt der Sinnzusammenhang hinter den Bildern, sie sehen Politik als Kasperltheater. Denen, die viel Informationen aus den Printmedien erhalten, wird Politik durch Fernsehen allerdings vertrauter.[26]

Fernsehen dramatisiert, pointiert, arbeitet mit Kürzeln, Verkürzungen, punktuellen Kenntnissen und vor allem mit Emotionalisierung. Die Entwicklung logisch verknüpfter Zusammenhänge ist seine Sache nicht – das leistet Sprache. Um dem Fernsehen nicht auf den Leim zu gehen, um Fernsehen und seine Mitteilungen entschlüsseln zu können, die Zusammenhänge zwischen Fakten und Argumenten nachvollziehen zu können, muß man die analytische Fähigkeit der linken Gehirnhälfte trainiert haben. Lesen unterstützt den Prozeß des Verstehens; Fernsehen muß man nicht verstehen, um unterhalten zu werden.

Bedeuten die Ergebnisse der Leseforschung nun, daß Peter Turrini recht hat, wenn er den Schutz der Literatur vor dem Fernsehen fordert? Die Literatur ist, indem sie sich fernsehtauglich macht, zur Drehvorlage wird oder Drehbuch ist, nicht mehr ihrer Natur gemäß sprachlich und operiert nicht mehr von der linken Gehirnhälfte aus, sondern von der rechten. Hat die aufs Fernsehen gekommene Literatur ihre Identität somit verloren und den Status eines Stoff-, eines Motiv-, eines Bilderlieferanten angenommen, oder hat Literatur eine komplexere Ebene erreicht, eine Ebene, auf der vom Rezipienten neben sprachlichen Zeichen auch Bildzeichen zu entschlüsseln sind, auf der eine Verdopp-

[24] Elisabeth Noelle-Neumann, a.a.O., S. 238.

[25] Elisabeth Noelle-Neumann, a.a.O., S. 243f.

[26] Elisabeth Noelle-Neumann, a.a.O., S. 242.

lung der Bilder stattfindet, weil der Rezipient die Bilder des Gestalters zu den Bildern im eigenen Kopf in Beziehung zu setzen hat? Oder ist dieser komplizierte Arbeitsschritt ausgeschaltet, und der Rezipient übernimmt die Bilder des Gestalters und erspart sich damit eine Anstrengung, denn "Sehen und Hören sind vorgängig dem Wort und der Schrift. Sie sind quantitativ dominant, und sie sind unmittelbar wirksam."[27] Es wird das eine wie auch das andere zutreffen und muß wohl am Einzelfall entschieden werden.

Folgt man den Ergebnissen der Leseforschung, läßt sich soviel sagen: die Leser unter den Zusehern werden die Verdoppelung der Bilder eher auf sich nehmen als die Nichtleser. Wer geschult ist an Literatur, wird ihrer medialen Umsetzung einen zusätzlichen Reiz abgewinnen. Der Literatur gerecht werden kann freilich nur Literatur. Wenn Fernsehmacher oder auch Autoren den Anspruch der adäquaten Umsetzung, des einem Text Gerechtwerdens, stellen, so überschätzen sie die ästhetischen, aber auch die rezeptiven Möglichkeiten, die das Fernsehen bieten kann.

> Die literarische Aussage bleibt immer dann auf der Strecke, wenn sie nicht in textadäquate Bilder umgesetzt wird, in Bilder, die das Wort auf die emotionale Ebene transponieren, ohne das Kognitive der literarischen Vorlage zu unterdrükken. Es geht darum, einen optischen Resonanzboden zu finden, auf dem sich die Textsequenzen wirkungsvoll abheben können.[28]

Der Anspruch textadäquater Umsetzung, den Franz Baumer stellt, ist nicht zu erfüllen. Fernsehformen der Literatur sind zuerst dem Medium Fernsehen verpflichtet. Trotzdem bieten sie die Möglichkeit, aus der Interaktion von literarischen Codes und Fernsehcodes etwas Neues zu entwickeln. Einzig darin liegt die innovative Kraft des Mediums. Der Schriftsteller hält einen Teil der Codes in seinen Händen. Diesen frei zu geben, sie selbst umzugestalten oder sie einem möglichen neuen Zusammenhang zu verweigern, ist letztlich seine Entscheidung.

Keinen oder einen sehr geringen Einfluß hat der Schriftsteller auf den zweiten Bereich von Literatur im Fernsehen, auf die Magazine, Dokumentationen und Berichte über Literatur. Hier ist die Person des Dichters im günstigsten Fall Objekt der Berichterstattung, im weniger günstigen Fall ein Vehikel für die Selbstdarstellung der Kritiker in literarischen Talkshows (»Literarisches Quartett« o.ä.)

---

[27] Franz Baumer, Didaktische und methodische Überlegungen zum Thema Literatur im Fernsehen aus der Sicht des Praktikers, in: Walter Seifert, Kunibert Baldauf (Hgg.), Literatur und Medien in Wissenschaft und Unterricht. Festschrift für Albrecht Weber zum 65. Geburtstag. Köln/Wien 1987, S. 288.

[28] Franz Baumer, a.a.O., S. 288.

Das Eigentliche, die Literatur, das Werk des Autors ist sekundär, denn Fernsehen, das emotionalste aller Medien, muß seinen Kunden die Möglichkeit emotionaler Beteiligung bieten, also Identifikationsflächen. Identifikation geschieht durch Personalisierung, und Personalisierung von Literatur funktioniert über die Person des Autors. Roland Barthes hat den Zusammenhang hergestellt:

> The image of literatur to be found in ordinary culture is tyrannically centered on the author, his person, his life, his tastes, his passions. [...] The explanation of a work is always sought in the man or woman who produced it, as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of the fiction, the voice of a single person, the author 'confiding' in us.[29]

Daß dem jeweiligen Werk damit nur selten ein interpretatorischer Dienst erwiesen wird, steht wohl außer Zweifel, vor allem wenn man bedenkt, daß die Rolle des Autors in der modernen Literatur eine kritische ist, bis hin zum Verschwinden des Autors hinter oder in seinem Text.

Für den einzelnen Autor, dessen Porträt in einer Magazinsendung ausgestrahlt wird, bedeutet dies aber zunächst einmal Öffentlichkeit. Fernsehsendungen haben referentiellen Charakter, sie verweisen "auf etwas primär Vorhandenes, das vom Medium nur übertragen wurde."[30] Die Vermittlerrolle des Fernsehens ist nicht zu unterschätzen. Eine Kultursendung wie das ZDF Magazin »aspekte«, das im Vergleich zum Unterhaltungsprogramm nur von einer Minderheit konsumiert wird, hat noch immer 2 bis 3 Millionen Zuseher. Diese massive Öffentlichkeit kann kein anderes Medium bieten. Die Frage ist, wem diese Öffentlichkeit geboten wird und was als Entscheidungsgrundlage dafür fungiert.

Die Kriterienn, nach denen die Literaturauswahl durch die Fernsehmacher erfolgt, sind überwiegend fremdbestimmt: Bestsellerlisten, runde Geburtstage bedeutender Autoren, literarische Veranstaltungen, die von den Feuilletons der

---

[29] Roland Barthes, The Death of the Author, in: Imgage, Music, Text. New York 1977, S. 143: "Das Bild von Literatur in der Alltagskultur ist tyrannisch festgemacht am Autor, seiner Person, seinem Leben, seinem Geschmack, seinen Leidenschaften. [...] Die Erklärung für ein Werk wird immer in dem Mann oder der Frau gesucht, die es geschaffen haben, als ob es letztendlich immer die Stimme einer einzelnen Person, des Autors sei, die sich uns anvertraut durch die mehr oder weniger transparente Allegorie der Fiktion." (Übersetzung d. Verf.)

[30] Michael E. Geisler, Das annektierte Raisonnement: Zur Funktion der Literaturberichterstattung im Fernsehen, in: Helmut Kreuzer, Heidemarie Schumacher (Hgg.), Magazine audiovisuell. Politische und Kulturmagazine im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland. Berlin 1988, S. 183.

großen Zeitungen vorgegebenen Literaturdebatten – das sind die Anlässe, um den einen Autor herauszuheben aus der Masse der Schreibenden. Gelegentlich widmet man sich einem Themenschwerpunkt, meist als Reaktion auf aktuelle Ereignisse (Frankfurter Buchmesse, Tag der Deutschen Einigung).

Selten wird das Medium von sich aus aktiv, greift in den literarischen Betrieb ein, wie beispielsweise durch die Verleihung eines Literaturpreises (ZDF, »aspekte«-Redaktion), Erstellung einer unabhängigen Bestenliste (SWF), Veranstaltung eines Literaturwettbewerbs (ORF, *Ingeborg Bachmann Preis*).

In diesen eigenständigen Initiativen interagieren die beiden Systeme Literatur und Fernsehen auf eine Art, die Aufgaben und Funktion des Massenmediums inhaltlich neu gewichtet. Eine solche Betätigung im Veranstaltungsbereich ist fast ausschließlich auf öffentlich-rechtliche Sendeanstalten beschränkt, die damit (1) im Sinne ihres Kulturauftrags handeln und (2) auch jener Literatur Aufmerksamkeit schenken, die noch nicht etabliert ist. Fernsehen betätigt sich so über seine Rolle als Literaturvermittler hinaus auch als Literaturförderer.

Diese unterschiedlichen Zugänge, die reine Berichterstattung über Literarisches einerseits und die äußerst seltene, selbst gesetzte literarische Initiative andererseits, machen noch eines deutlich: Die Funktion des Fernsehens innerhalb des Literatursystems.

Fernsehen hat, in seiner Gesamtheit gesehen, die Funktion der kritischen Affirmation, der Rechtfertigung, der Interpretation und der Darstellung eines gegebenen gesellschaftlichen Konsensus.[31] Für die Literatur bedeutet dies nichts anderes, als daß Fernsehen nur Literatur vermittelt, die dem gesellschaftlich akzeptierten Begriff von Literatur, also dem bildungsbürgerlichen Kanon, entspricht. Michael Geisler verweist in diesem Zusammenhang mit einigem Recht auf eine Haltung, die mit den Begriffen "Hofberichterstattung, Elitismus, Nivellierung"[32] charakterisiert werden kann. Die oben angedeutete Fremdbestimmung der Inhalte, die ja durch Verlage, durch Werbung, durch Zeitschriften oder durch den Buchmarkt erfolgt, bestätigt dies. Neue, unkonventionelle, unangepaßte Literatur, die ein Risiko birgt, ist ausgeschlossen und kommt, wenn überhaupt, nur als Folie vor, um die literaturwerte Literatur hervorzuheben. Die Auswahl des Objekts Literatur ist aber auch dem Medium verpflichtet und muß journalistischen Kriterien genügen: Neuigkeitswert, allgemeines Interesse, Relevanz. Der Spielraum ist klein genug, für inhaltliche oder gestalterische Experimente ist kaum Platz. Die Berichterstattung über einen Autor ist meist von äußeren Anlässen initiiert, dem sogenannten Kalenderjournalismus aus Geburts-, Todes- und Gedenktagen, daher sind auch die Gestaltungsformen schematisiert.

---

[31] Vgl. John Fiske, John Hartley, Reading Television. London 1978, S. 88f.

[32] Vgl. Geisler, a.a.O., S. 177.

Ein typischer Beitrag in einem Literaturmagazin (etwa »aspekte« ZDF oder »apropos Literatur« ORF) über eine Neuerscheinung hat folgendes Format:

- Angabe des Inhalts oder der wichtigsten Themen
- Interview mit dem Autor (Statement)
- evtl. Textausschnitt, Lesung
- evtl. Interview mit einem Kritiker
- abschließender Kommentar des Berichterstatters

Ersetzt man die Inhaltsangabe eines Werkes durch die Würdigung des Gesamtwerkes, nimmt man anstelle eines aktuellen Interviews Archivmaterial, anstelle eines Kritikerkommentars Äußerungen lebender Autoren über den Kollegen, so hat man die Gedenksendung.[33] Auch formal gelungene Umsetzungen, die die filmischen Möglichkeiten des Fernsehens nutzen, gehen selten über das enge Strukturkorsett hinaus.

Neutral, objektiv, vermittelnd, personalisiert – der Literaturbericht unterscheidet sich formal kaum vom Politikbericht – und das ist beabsichtigt. Je 'besser' der Autor über den Bildschirm 'kommt', je plakativer er und seine Umgebung sich ins Bild setzen lassen, desto eher wird er zum Kreis der Gesendeten zählen. Die Berichterstatter mischen sich in den Literaturbetrieb durch die Auswahl der Autoren ein. Die Weiterverarbeitung des Rohmaterials Schriftsteller geschieht außerhalb des Literaturbetriebs und unterliegt den Mechanismen des Mediums.

Ein Literaturjournalist, der an sich den Anspruch stellt, das zu vermittelnde Sprachkunstwerk seinem Publikum in unberührtem Zustand zu übergeben, "ohne den Gegenstand seiner Vermittlungsbemühungen zu beschädigen"[34], muß scheitern. Die Transformation von Gestaltungen in einem Medium in ein anderes bedeutet zwangsläufig Veränderung, und jede Veränderung ist eine Beschädigung des Vorgefundenen. Die Erhaltung des unberührten Zustandes ist folglich eine Utopie. Der Versuch, diese Utopie in konkreten Sendungen oder Beiträgen zu realisieren, ist dem ohnehin problematischen Verhältnis von Literatur und Fernsehen nicht zuträglich. Literatur und Fernsehen schließen einander demnach aus, und die Möglichkeit einer kreativen Auseinandersetzung der beiden Medien miteinander ist hier – im Gegensatz zu den Literaturverfilmungen, Literaturfilmessays oder Fernsehspielen – selbst dem Anspruch nach nicht mehr gegeben.

Aber das ist nicht das Ende der Liaison von Fernsehen und Literatur. In den Infotainment-Zentralen geht man einen Schritt weiter und garniert das in Maga-

---

[33] Vgl. Geisler, a.a.O., S. 177ff.

[34] Alexander U. Mertens, Literatur im Fernsehen – geht das überhaupt?, in: ZDF (Hg.), 20 Jahre aspekte. Mainz 1986 (= ZDF-Schriftenreihe 33), S. 76.

zinen gepflegte, ernsthafte Bemühen um die Verbreitung von Literatur unter den Fernsehzuschauern mit saftiger Unterhaltung und ist beim »Literarischen Quartett«, einer sehr beliebten Kritikershow. Vor laufenden Kameras werden in Talkshow-Manier von vier Kritikern Bücher besprochen, wird eine fernsehgerecht pointierte, kürzelhafte Streitkultur gepflegt, die nicht die Literatur zum Inhalt hat, sondern die Kritiker. Die besprochene Literatur muß sich nicht bewähren – wohl aber ihre Richter. Trotzdem hat das Spektakel einen nicht zu unterschätzenden Werbeeffekt.

Wenn sich Autoren aus dem Fernsehen zurückziehen – Peter Turrini mag als ein Fallbeispiel gelten – ist Literatur reduziert auf den journalistischen Bereich. Zieht sich der Journalismus von der Berichterstattung über Literatur zurück, bleibt die Show als Inkarnation des zu sich selbst gekommenen Fernsehens.

Literatursshow und Literaturberichterstattung sind für die Autoren wie auch für die Literatur ein im ästhetisch-kreativen Sinne verlorenes Terrain. Aber die programmatische Dreieinigkeit aus Unterhaltung, Information und Bildung, unter deren Schutzmantel Literatur angeboten wird, stellt der Literatur Werbeflächen zur Verfügung und den Leserinnen und Lesern Informationen, die den Bücherkauf erleichtern sollen. Fernsehen bietet sich als Literaturservice an und ist als reichweitenstärkstes Medium neben dem Hörfunk darin durchaus erfolgreich. Anderes oder mehr zu fordern, mag tatsächlich vermessen, wenn nicht utopisch sein.

Christine und Hans Czuma

Wurlitzer-Nachmittage und Werbeblöcke als Repräsentation und Fiktion.

1. Vorrede

Ein Fernsehprogrammdirektor könnte zu seinem Team folgendes sagen:

> Ihr [...], die ihr mir so oft
> in Not und Trübsal beigestanden,
> sagt, was ihr wohl in deutschen Landen
> von unsrer Unternehmung hofft?
> Ich wünschte sehr, der Menge zu behagen,
> besonders weil sie lebt und leben läßt.
> Die Pfosten sind, die Bretter aufgeschlagen,
> und jedermann erwartet sich ein Fest.
> [...]
> Besonders aber laßt genug geschehn!
> Man kommt zu schaun, man will am liebsten sehn.
> Wird vieles vor den Augen abgesponnen,
> so daß die Menge staunend gaffen kann,
> da habt ihr in der Breite gleich gewonnen,
> ihr seid ein vielgeliebter Mann.
> Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen,
> ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.
> Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen;
> und jeder geht zufrieden aus dem Haus.
> Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!
> Solch ein Ragout, es muß euch glücken;
> leicht ist es vorgelegt, so leicht als ausgedacht.
> Was hilft's, wenn ihr ein Ganzes dargebracht?
> Das Publikum wird es euch doch zerpflücken.
>
> (Johann Wolfgang Goethe, in »Faust. Der Tragödie erster Teil. Vorspiel auf dem Theater«)

2. Das Vorabendprogramm

Von Montag bis Freitag läuft (für meinen Beobachtungszeitraum *Jänner bis September 1993* steht das jedenfalls fest) in ORF 1 zwischen 17.10 und 20.15 immer die gleiche Programmabfolge, die sich als eine Sendeeinheit auffassen

läßt. Sie beginnt um 17.10 mit dem Wurlitzer und endet um 20.15 mit Werbung. Damit ist sichergestellt, daß die Inhalte, die unser Aufsatztitel vorgibt (nämlich »Wurlitzer-Nachmittage und Werbeblöcke«), nicht willkürlich zusammengezwungen worden sind, sondern daß ihre Verbindung durch die Programmstruktur selber hergestellt wird. Daher ist es auch legitim, das Programm als die Sendeeinheit, die es bildet, zu deuten: mit Hilfe der Worte 'Repräsentation und Fiktion'.

Als erstes möchten wir die Programmabfolge der Sendeeinheit in Erinnerung rufen, damit der Zusammenhang zwischen Wurlitzer und Werbeblöcken und überhaupt die Gesamtstruktur des Programms sichtbar wird.

		ab 27.Sept.1993 (die Bedeutung des Programm schemas wird dadurch noch schärfer akzentuiert):	
17.10	Wurlitzer		
17.56	ORF heute		
18.00	Zeit im Bild		
18.05	Wir		
18.29	Werbung		
18.30	Unterhaltungsserie		
19.20	ORF heute		
19.22	Wissen aktuell		
19.25	Werbung		
19.30	Zeit im Bild	19.30	Zeit im Bild
19.52	Werbung	19.46/48	Vorschau Sport + Kultur
19.53	Wetter	19.47/49	Werbung
19.55	Werbung	19.48/50	Vorschau Abendprogramm
20.00	Sport	19.49/51	Wetter
20.06	Werbung	19.51/53	Werbung
20.14	Programmvorschau	20.00	Sport
20.15	Werbung	20.06	Werbung
		20.12	Kurznachrichten
		20.13	Programmvorschau
		20.14	Werbung

Die Sendeeinheit, die hier in Frage steht, ist programmtechnisch das ORF 1-Vorabendprogramm. Ihm geht das Kinder-Nachmittagsprogramm voraus, das mit der Mini-ZiB von 17.00 – 17.10 endet. Nach ihm beginnt um 20.15 das Hauptabendprogramm (in der öffentlichen Interpretation: für Erwachsene).

Daß dieses dreistündige Zwischenprogramm zwischen Kinder- und Erwachsenenprogramm mit seiner disparaten Programmabfolge, die zusammenhanglos scheint, tatsächlich ein gezieltes Programm ist, darauf ausgerichtet, von einer

völlig inhomogenen Benutzermenge konsumiert zu werden, sich also an Frau und Mann, Mädchen und Junge, alt und jung, alle Interessenrichtungen zu verkaufen, zeigt ein Blick auf die Benutzersituation des Programms.

3. Die Benutzersituation des Vorabendprogramms

Nach Auskunft des ORF stellt der Sender sich als die Benutzer des Vorabendprogramms von ORF 1 die "Familie" vor. Die Auskunft ist ergänzungsbedürftig. Denn nach ORF-Statistik (meinen Angaben liegt die Nutzungsstatistik des ORF von 1992 insgesamt zugrunde) sind von den 300.000 Benutzern des Wurlitzer, des ersten Programmteils des Vorabendprogramms, die Hauptbenutzer die 14–19jährigen und die über 60jährigen: und das sind nicht gerade typische Familienmitglieder; die Jüngeren sind (zum Teil) Familienflüchter mit Eigeninteressen und die Älteren (zum Teil) Alleinstehende. Das heißt real: Die Benutzer des Vorabendprogramms von ORF 1 sind 'alle', die ganze Bevölkerung, also alle Kategorien von Benutzern, die in den Nutzungsstatistiken des ORF unterschieden werden nach: Erwachsene – Kinder; Geschlecht: männlich – weiblich; Alter: 3 Jahre – 70 Jahre und älter; Beruf: Selbständige, freie Berufe, gewerbliche Berufe, Angestellte, Beamte, Arbeiter, Landwirte; Lebenssituationen von Frauen zwischen 18 und 60: Hausfrau mit und ohne Beruf, mit und ohne Kind; Schulbildung: Volks-, Haupt-, Berufs-, Fachschule, Matura, Universität.

Das entspricht der sozialstatistischen Situation zur Sendezeit des Vorabendprogramms von ORF 1: Ein beträchtlicher Teil der österreichischen Bevölkerung kommt nach der Arbeit oder sonstiger Nachmittagstätigkeit zwischen 17.00 und 20.00 nach Hause, der Fernseher wird angeschaltet oder man findet ihn schon angeschaltet vor, weil Kinder (statistisch: 3 – 11 Jahre) und ältere Menschen (über 60) den Fernseher schon vor 17.10 benützt haben.

Zwischen 17.00 und 20.00 stoßen auch die 20–60jährigen ÖsterreicherInnen zum Fernseher. An den Benutzerzahlen von ORF 1 zeigt sich das in der Weise, daß von den 300.000 Wurlitzerbenutzern (ab 17.10) die Benutzerzahl bis 19.30 kontinuierlich auf 900.000 Benutzer und bis 20.15 auf 1.100.000 Benutzer steigt.

Wenn man die Nutzungszahlen von ORF 1 und ORF 2 zusammenzählt, so sitzen zwischen 19.30 und 20.15, also in der Zeit, in der beide Sender dasselbe Programm ausstrahlen, 1.900.000 Erwachsene und 70.000 Kinder vor dem Bildschirm; das sind die Fernsehbenutzer, die »Zeit im Bild« und Werbeblöcke konsumieren.

In der Zeit des Vorabendprogramms (zwischen 17.10 und 20.15) spielt der Fernseher in Mehrpersonenhaushalten die Rolle eines 'Familienmitglieds', bei Alleinstehenden die eines 'Mitbewohners'; diese Funktion des Fernsehers ist

etwas salopper auch als 'Bügelbackground' oder 'Lagerfeuer' bezeichnet worden. Das bedeutet: Der Fernseher ist durchgehend eingeschaltet, das laufende Programm ist ständig präsent, die Programmbenutzer geben sich mit dem Programm ab, wenn etwas davon sie interessiert, dazwischen verrichten sie irgendwelche Tätigkeiten, aber sie können sich, da sie die Programmfolge ganz genau kennen, dem Fernseher jederzeit zuwenden. (Wenn wir von 'Benutzer' sprechen, so meinen wir nicht einen Menschen, der zufällig einmal den Fernseher einschaltet, sondern jemanden, der mit einer gewissen Häufigkeit und Regelmäßigkeit, etwa ab der durchschnittlichen statistischen Nutzungszeit von 2 Stunden täglich und daher auch mit einer gewissen Programmkenntnis ausgestattet, den Fernseher benutzt.) Die kontinuierlich zunehmenden Nutzungszahlen zeigen einfach durch ihre Tatsache, daß sich die Benutzer durch die unterschiedlichen Angebote des Vorabendprogramms von ORF 1 in ihrem Interesse und Geschmack angesprochen fühlen. Paradigmatisch und programmatisch für das ganze ORF 1-Vorabendprogramm heißt ein Programmtitel im mittleren Drittel der Sendefolge einfach »Wir« – ein 'Wir', das alle auch nur möglichen Programmbenutzer meint und einschließt.

4. Das Vorabendprogramm als Werberahmenprogramm

Wir werden das Vorabendprogramm grundsätzlich als Werbeprogramm besprechen, in dem das Medium Fernsehen für sich selbst wirbt. Wir hätten mit dem Programm auch so umgehen können, daß die einzelnen Programmangebote analysiert worden wären, bis am Ende die Schlußfolgerung unausweichlich würde: "Ach so, aha, das ganze ist ja ein Werbeprogramm". Diese Vorgangsweise schien uns etwas umständlich, so daß wir einen direkteren Ansatz wählten, für dessen Wahl den Ausschlag gab, daß das Vorabendprogramm in der 'Programmphilosophie' des Senders selbst als 'Werberahmenprogramm' verstanden wird. Das heißt: Der Werbesinn dieses Programms ist von seiten des Senders ein von vornherein geplanter, und daher kann er auch von Anfang an thematisiert werden.

Vorabendprogramm als 'Werberahmenprogramm' bedeutet: Das Vorabendprogramm muß so gestaltet sein, daß es in seinem redaktionellen Programmangebot der Produktwerbung einen ihr konformen Rahmen gibt, damit die Werbung in Inhalt und Wirkung optimal zur Geltung kommt. Der eigentliche Inhalt des Programms ist die Produktwerbung, das Programm muß als Rahmen den Inhalt herausstellen, ihn in seiner Wahrnehmung und Wirkung unterstützen – und um das zu können, muß der Programmrahmen seinem Werbeinhalt selber, das heißt in seiner eigenen Konstitution entsprechen. Dieses Entsprechungsoder Konsonanzverhältnis von Programm und Werbung darf nicht in dem äußerlichen Sinn mißverstanden werden, als wäre die Werbung nur wie ein Bildinhalt

drinnen in einem Bildrahmen, der seinen Bildinhalt umgibt, als wären also die Werbeblöcke der Innen-Inhalt des Programms und das Programm als passender Rahmen getrennt davon außen rum. Sondern: Das Entsprechungsverhältnis des Programms zur Werbung bedeutet für die innere Konstitution des Programms, daß dessen eigene Machart der Machart von Werbung entspricht, daß Programm und Werbung – strukturell gesehen – homogen sind, daß das Programm selber den Sinn von Werbung realisiert, selber Werbung ist, weil sich bei einem jeweiligen Eigensinn von Programm und Werbung immer noch ein störender Widerspruch zwischen Programm und Produktwerbung auftäte. Konsequent bedeutet das ein Verhältnis von Programm und Werbung, in dem das Programm nicht mehr nur für ein Fremdes, ein von ihm Verschiedenes, ein anderes Werbung ist, sondern – wenn es denn in seiner eigenen Konstitution Werbung sein muß, damit die Konsonanz von Programm und Werbung stimmt – für sich selbst Werbung ist: für sich selbst als Medium und als erste Ware, die es ist, innerhalb der dann (reibungs- und verlustlos) auch für andere Waren/Produkte wirkungsvoll geworben wird und werden kann. Fernsehprogramm muß in sich selber, und das heißt: für sich selbst Werbung sein, um für andere Produkte Werbung sein zu können. In der Besprechung des Programms wird das sichtbar werden.

5. Zum Begriff 'Werbung'

Zuvor ist es nötig, etwas über Werbung zu sagen, wenn schon ein solches Intimverhältnis zwischen Programm und Werbung besteht.

Werbung ist eine gestaltete Zeichenoberfläche, das heißt die Oberfläche eines Mediums, die aus einer Konfiguration von Zeichen besteht (in bezug auf Werbung also z. B. eine gestaltete Plakatoberfläche, Bildschirmoberfläche, Warenoberfläche); diese Medienoberfläche ist auf Benutzer, das heißt auf die Wahrnehmung von Benutzern bezogen hergestellt (das ist ja der innere Sinn von Medien und Zeichen); von diesem Bezug her wird die Medienoberfläche einfach Benutzeroberfläche genannt.

Werbung ist eine Benutzeroberfläche,

- die eine Ware vorstellt,
- die die Bedürfnisse der Benutzer interpretiert,
- die Bedürfnisbefriedigung in Aussicht stellt, wenn die Ware konsumiert wird,
- die an den Benutzer appelliert, die Ware zu kaufen.

Die 'Kunst' der Werbung besteht darin, die Zeichen auf der Medienoberfläche so zu setzen (aufgrund von Kenntnissen über den Benutzer), daß in den Be-

nutzern die Mitteilung der Werbung tatsächlich ankommt:

- Warenkenntnis,
- Bedürfnisinterpretation,
- Befriedigungsversprechen,
- Kaufappell

Im allgemeinen bedient sich Werbung eines Mediums, um für ein vom Medium verschiedenes Produkt zu werben (der Fernsehwerbespot z.B. wirbt für Pampers; viele Waren sind davon betroffen, sich ihre Werbeoberfläche in einem fremden Medium schaffen zu müssen).

In einem anderen Fall von Werbung ist das Produkt, für das die Werbung wirbt, das Medium der Werbung selber. Das Medium der Werbung wird dann selber zur Ware, die vom Benutzer des Mediums gekauft werden soll.

Das heißt in bezug auf unser Thema: Das Fernsehprogramm ist die Ware, um deren Kauf durch den Fernsehbenutzer es dem Fernsehprogramm selber geht; daher macht es sich zur Werbung für sich, indem es seine Medienoberfläche als Werbung gestaltet. Dadurch macht das Fernsehprogramm sich zugleich zu einem konformen Umfeld bzw. Rahmen für die Ausstrahlung der Produktwerbung.

Warum dieses Entsprechungsverhältnis von Programm und Werbung so wichtig ist, bis dahin, daß das Programm selber zur Werbung wird, wissen wir alle:

- weil Fernsehen von den Werbeeinnahmen der Produktwerbung lebt.
- weil die Werbeeinnahmen von den Einschaltquoten des bestimmten Programms abhängen, in dem die Produktwerbung läuft.
- weil die Einschaltquoten des bestimmten Programms davon abhängen, ob die Fernsehbenutzer das Programm selber als Ware kaufen.
- Das tun die Benutzer, wenn die Ware 'Programm' bei ihnen 'einschlägt'.
- Das tut die Ware 'Programm', wenn sie als Werbung 'stimmt'.

Das Vorabendprogramm von ORF 1 ist in seinem Programmangebot und seiner Montagestruktur nach ein Beispiel für dieses doppelte Entsprechungsverhältnis von Programm und Werbung.

6. Das Vorabendprogramm als Bedürfnisinterpretation

Nach allem bisher Gesagten geht es in der Besprechung des Programms um die Frage: Wie verfährt das Medium Fernsehen in der redaktionellen Gestaltung (heute sagt man: im Design) seines Programms, also im Design seiner Medien-

oberfläche, die eigentlich seine Waren- und Benutzeroberfläche ist, um sich als Werbung (für sich) zur Geltung zu bringen?

Als Elemente der Werbung wurden genannt: Warenkenntnis (die ist hier vorausgesetzt, weil sie im Benutzen der Ware Fernsehen besteht; dieses Element ist also geklärt), Bedürfnisinterpretation, Befriedigungsversprechen, Kaufappell. Wird Fernsehprogramm als Werbung gestaltet, so modifiziert sich die Art, wie diese Elemente aufscheinen.

Erstes, zentrales Element bleibt die Interpretation der Benutzerbedürfnisse.

- *Objekt-Waren-bezogen* muß durch sie das oberste Interesse jeder Werbung erreicht werden: Die Benutzer in eine Art Abhängigkeitsverhältnis von der Ware, um die es geht, zu manövrieren, so daß beim Benutzer folgende Reaktion hervorgerufen wird: "*Dieses* Produkt brauche und will ich für mich!" Im Fall des Fernsehprogramms fällt die Bedürfnisinterpretation, die durch die Gestaltung des Programms selbst erfolgt, mit der Bedürfnisbefriedigung-ja-oder-nein durch den aktuellen Konsum eben dieses selben Fernsehprogramms zusammen (Nichtbefriedigung würde den Abbruch des Konsums dieses Programms nach sich ziehen).

- *Subjekt-Benutzer-bezogen* erfolgt die Interpretation der Benutzerbedürfnisse in der Programmwahrnehmung des Benutzers: Erfolgt diese verbunden mit einer Befriedigungserfahrung, so erfährt der Benutzer darin intuitiv Antworten auf in seiner Benutzererwartung implizit gestellte Fragen wie: "Wer bin ich *jetzt*? Was heißt 'ich' jetzt? Wie verstehe 'ich' 'mich' jetzt? Was will ich jetzt?"

In diesem Punkt besteht strukturell eine Ähnlichkeit oder Analogie zwischen dem Fernsehprogramm als Werbung und der Literatur/Kunst: Ob durch die vom Medium angebotene Bedürfnisinterpretation des Benutzers eine Übereinstimmung mit dem Bedürfnis(bewußtsein) des Benutzers hergestellt wird, wird vom Benutzer in dem Moment überprüft, in dem der Benutzer die Interpretation seines Bedürfnisses durch das Medium in der Nutzung des Mediums erfährt.

Dieser Zusammenfall von Bedürfnisinterpretation des Benutzers und Bedürfnisbefriedigung-ja-oder-nein im Erleben das Programmbenutzers hat zur Folge, daß der Kaufappell in bezug auf einen künftigen Konsum des Programms bereits positiv oder negativ beantwortet ist.

Das bedeutet für die Besprechung des Vorabendprogramms als Werberahmenprogramms, daß (nur noch) die Frage zu behandeln ist: Welche Interpretationen der Benutzerbedürfnisse hat das Programm in sein Design eingebaut?

(Die Frage nach den Werbungselementen Befriedigungsversprechen und Kaufappell ist durch die Identität von Ware, Werbung und Warenkonsum hinfällig.) Denn sein Design und seine Werbebedeutung bezieht das Programm aus der von ihm zu leistenden Aufgabe, die Bedürfnisse der Benutzer so zu interpretieren, daß diese Interpretation bei den Benutzern ankommt und die Benutzer mit dem Kauf des Programms reagieren. Dieser Punkt ist noch etwas genauer auszuführen.

Fernsehen ist ein *Massen*medium. Daher muß es in ein Programm, das als Werbung gestaltet ist (für ein völlig inhomogenes Benutzerpublikum, das nur in statistischen Kategorien erfaßbar ist, *und* für Benutzer, von denen jeder einzelne in sich selber inhomogen ist, zusammengesetzt aus einer unbekannten Menge unkoordinierter situativ erregbarer Ansprechpunkte), mehrere verschiedene Bedürfnisinterpretationen zugleich hineinkomponieren, die in der Lage sind, die in diesem inhomogenen Benutzerpublikum vorhandenen verschiedenen Bedürfnisse anzusprechen bzw. die bislang unterdeterminierte Bedürfnislage von Benutzern zu determinieren, um sie auf diese Weise zu konditionieren, ihre bevorstehende freie Zeit mit Fernsehen zu verbringen: sie nach einem wahrgenommenen eigenen Bedürfnis dahingehend zu beeinflussen, daß sie ein bestimmtes Programm anschauen oder ein anderes anwählen. Da das Vorabendprogramm als Nummernprogramm gemacht ist, kommt es dieser Situation des Benutzerpublikums entgegen: Denn die einzelnen Programmbenutzer können entsprechend ihrer (in Programmnummern interpretierten) Bedürfnislage aus diesen Nummern wählen, was sie benutzen wollen. (Siehe aus Anlaß dieses Abschnitts die vorangestellte "Vorrede".)

Die aus der Notwendigkeit der Interpretation inhomogener Bedürfnislagen des Benutzerpublikums sich ergebende innere Nummernstruktur des Programms wird heute durch die technische Möglichkeit des *Zappens* ergänzt: Der Benutzer hüpft per Fernbedienung solange zwischen den vielen Kanälen hin und her, bis ihm aus einem quasi ins Gesicht hüpft, was ihn jetzt, in diesem Moment befriedigt. Oder anders: Der immer schon inhomogenen Bedürfnislage des Benutzers und dessen Verlangen nach momentaner Bedürfnisbefriedigung entspricht die inzwischen entwickelte Technik des privaten Verfügenkönnens über eine Vielzahl von Kabel- und Satelittenprogrammen und die damit entstandene Möglichkeit des Zappens. Und dabei ist von den zukünftigen technischen Möglichkeiten eines interaktiven Fernsehens, bei dem die Benutzer z.B. den Fortgang und Ausgang einer Filmhandlung nach eigenem Geschmack und Belieben bestimmen werden können, und von dem dann technisch verwirklichbaren Benutzerideal der medial vermittelten vollkommenen Selbstbefriedigung, in dessen Verwirklichung auch das Medium sein eigenes Ideal verwirklicht hätte, noch gar nicht die Rede gewesen.

Wenn man sagt: Das Vorabendprogramm ist ein Nummernprogramm, so heißt das: Als Sende*einheit* ist das Vorabendprogramm nur *äußerlich* zusammengehalten durch seine Position im Tagesablauf, die durch die soziale Situation des Benutzerpublikums bedingt ist. Tatsächlich zerfällt das Vorabendprogramm in die Nummern seiner einzelnen Programmteile und diese wieder in die Nummern ihrer einzelnen Unterteilungen. *Nummern* sind alle diese Unterteilungen dadurch, daß sie jeweils verschiedene Benutzerinteressen bedienen, aber bei aller Verschiedenheit zu einem gemeinsamen Kontext gehören. *Welche* Benutzerbedürfnisse die verschiedenen Programmnummern zu interpretieren und zu befriedigen trachten, ist codiert enthalten im Design (in der Konfiguration der Signifikanten) des audio-visuellen Materials auf der Benutzeroberfläche des Programms.

Wirklich und wirksam werden die konkreten Bedürfnisinterpretationen, wenn der Programmbenutzer in seinem Konsum des Programms dessen Code entschlüsselt und dabei erfährt, ob die von ihm verstandenen Bedeutungen imstande sind, seine Bedürfnisse befriedigend zu interpretieren oder nicht.

In unserer Besprechung des Programms müssen wir auch den im Oberflächendesign verwendeten Code entschlüsseln; dabei wird ersichtlich werden, welche Interpretationen der Benutzerbedürfnisse die Programmersteller in das strategisch konstruierte Design der Benutzeroberfläche gezielt eingebaut haben; vom Benutzer läßt sich erfahren, wie die Programmersteller ihn berechnend sehen und einschätzen (und zu beeinflussen und in den Griff zu bekommen suchen); über den Benutzer kommt daher nicht *direkt* etwas heraus (da müßte man empirische Benutzerforschung betreiben, z.B. jene, die vorher schon die Programmacher angestellt haben, um auf ihrer Basis das Programm wirkungsvoll zu konstruieren), sondern *indirekt* durch seinen Kauf/Konsum des Programms, was soviel besagt, als daß die in die Benutzeroberfläche des Programms eingebauten Interpretationen der Benutzerbedürfnisse im Benutzer auf psychische Strukturen stoßen, die sich tatsächlich in dem vom Programm intendierten bzw. unterstellten Sinn interpretieren lassen. Der empirisch-analytische Kreis ist geschlossen.

7. Der Wurlitzer

Der Wurlitzer ist die erste Nummer des Vorabendprogramms von ORF 1, 17.10 – 17.56, Montag bis Freitag, also fünfmal wöchentlich; seit seinem Start vor fünfeinhalb Jahren, 1988, wurde er bis heute (Anfang Nov.1993) ungefähr 1400mal ausgestrahlt.

1992 haben im statistischen Jahresdurchschnitt 300.000 BenutzerInnen jede Sendung des Wurlitzer konsumiert.

Der »Kinderwurlitzer«, der jeden Samstag von 16.00 – 17.00 in ORF 1 gesendet wird (die Sonntage sind Wurlitzer-frei), ist Teil des Samstag-Nachmittagsprogramms für Kinder; daher habe ich den Kinderwurlitzer in meiner Wurlitzer-Besprechung nicht berücksichtigt: Er gehört einer ganz anderen Programm- und Benutzersparte an und wirft andere Kontext(wenn schon nicht Sinn-)probleme auf.

Der Aufbau des Wurlitzer ist immer der gleiche, mit kleinen Variationen in der Reihenfolge der einzelnen gleichbleibenden Elemente. Jedenfalls war das von Montag, 11.Jänner 1993 bis Montag, 25.Jänner 1993 der Fall.

- Das zentrale Element, weswegen der Wurlitzer "Wurlitzer" heißt, ist der *telefonische Benutzerwunsch* einer Musiknummer: Der Anrufer wird mit dem/der ModeratorIn der Sendung verbunden, der/die ModeratorIn betätigt zur Erfüllung des Wunsches auf einem Wurlitzergehäuse, das aber nur als Attrappe fungiert, bestimmte Tasten, die ihm/ihr vom Regieraum vorgegeben werden, und aus einem Zentralspeicher wird das Video der gewünschten Musiknummer in den Sender eingespeist. Jeder Musikwunsch ist mit Grüßen der Anrufer an liebe Mitmenschen verbunden. Bevor der jeweilige Anrufer zum/r ModeratorIn der Sendung durchgeschaltet wird, hat der Regieraum mit ihm/ihr gesprochen, um die Wunschnummer zu erfahren, um festzustellen, ob sie vorhanden ist, und um die Nummer auf eine bestimmte Taste zu legen, mit der sie abgerufen werden kann. Der/Die ModeratorInnen wechseln jeden Tag. Sie sind selber Prominente des Fernsehens und der Szene (z.B. Vera Russwurm, Nora Frey, Patrick Lindner u.a.m.) und geben allein schon durch ihre Präsenz dem Wurlitzer die Prägung, auf den Benutzer Eindruck zu machen und bei ihm anzukommen.

  Zwischen die einzelnen Wunschmusiknummern, die im Wurlitzer abgespielt werden (es sind 6 – 10, meistens 7), sind verschiedene immer wiederkehrende Sendungselemente zwischengeschaltet, und zwar:

- ein *Gewinnspiel*: meistens geht es darum, etwas richtig zu erkennen und die Lösung zu telefonieren, zu faxen oder schriftlich per Post zu schicken;
- ein *Gespräch des/der ModeratorIn* mit Bekannten und weniger Bekannten aus der Musik- und Showszene, der gesamten Unterhaltunsbranche (Kabarett, Oper, Theater, Film, Kunst, Sport, eventuell sogar Politik): Menschen, die durch irgendein Angebot sich öffentlich zur Geltung bringen und verkaufen;
- *Gratulationen* zu vor allem höheren Geburtstagen und Hochzeitsjubiläen, mit Fotos der betreffenden Personen;
- das *Überraschungsticket*, bei dem Eintrittskarten für Veranstaltungen in Wien gewonnen werden können;

- ein *Fax-Musikwunsch*;
- ein *aktueller Belang*, wie z.B. die »Aktion Nachbar in Not«, die vom Wurlitzer unterstützt wird.

Im Nummernprogramm des Vorabendprogramms ist der Wurlitzer selber ein Nummernprogramm; seine Medien-Waren-Werbungs-Benutzeroberfläche ist konstruiert und redigiert nach dem Programmimperativ, sich als Ware möglichst gut zu verkaufen; das heißt praktisch: ein Programm zu gestalten, das beim Benutzerpublikum gut ankommt, was dann der Fall ist, wenn es die Bedürfnislage der Benutzer richtig interpretiert.

Die Besprechungsfrage ist also: Welche Elemente stecken im Wurlitzer, von denen der Wurlitzer meint, daß sie bei den Benutzern gut ankommen, daß sie daher den Wurlitzer zu einer gut verkaufbaren Ware machen? Die zweite Frage kann nur im Sinn einer Vermutung behandelt werden: Welche (maßgeblichen, bedeutungsgebenden) Bedürfnisinterpretationen drücken sich in diesen publikums-, daher kaufwirksamen Elementen aus?

Man kann annehmen, daß vom Wurlitzer generell Unterhaltung erwartet wird. Doch ist das wirklich alles, was der Wurlitzer anbietet? Außerdem ist Unterhaltung ein weiter Begriff. Daher möchte ich den Wurlitzer im einzelnen besprechen.

- Die *erste Bedeutung* des Wurlitzer steckt im Titel »Wurlitzer« selbst drin und wird jedesmal von dem/der ModeratorIn wiederholt: Du (Benutzer) machst das Programm selber – wir (Medium, ModeratorIn) stehen dir zu Diensten.
  Die darin (vermeintlich) enthaltenen *Bedürfnisinterpretationen*, die beim Benutzer in dieser Bedeutung ankommen sollen, sind: Unterhaltung, Beteiligung, Selbstverwirklichung, Aktivität.
  Reflexion: Tatsächlich werden nur in den Nummern »Musikwünsche« und »Gratulationen«, also nur in bezug auf etwa 50% der Dauer der Wurlitzersendung, Wunschäußerungen von wenigen einzelnen Benutzern entgegengenommen – aber die Bedeutung 'Programmselbermachen' wird auf die ganze Programmdauer ausgedehnt, zur *allgemeinen* Bedeutung des Wurlitzer erklärt, um die Benutzer bei der Stange zu halten. Schon dies ist eine Benutzertäuschung, die in der Illusion des Programmselbermachens liegt. (Das Wort 'Täuschung' hat hier keine negative, nicht einmal kritische, schon gar nicht moralische Bedeutung, sondern es ist rein deskriptiv-analytisch verwendet: im Sinn der Diskrepanz zwischen der Ansage eines Vorhabens und der Ausführung der Ansage. Dasselbe gilt für das Wort 'Illusion'.) Denn 1. ist der Programmtext zur Gänze fertiggeschrieben, weil es völlig egal ist, welche Musiknummer gewünscht wird: die Musiknummern stehen schon alle im Text; das einzige, was fehlt, ist, daß der/die Modera-

torIn auf den Auslöserknopf drückt – und das tut er/sie anläßlich/bei Gelegenheit eines Benutzeranrufs: wobei die Wunschäußerung des Benutzers egal ist, weil es egal ist, welche Musiknummer gewünscht wird; denn es ist schon vorher entschieden, daß jede gewünschte Nummer gespielt wird, weil jede Nummer für irgendwen von den 300.000 Benutzern gleich passend ist; und hinter dem Auslöserknopf steht aktuell der gesamte Musiknummernspeicher des Senders. Das heißt: die Stelle, an der die Musiknummer gespielt wird, ist längst vor jeder Wunschäußerung mit irgendeiner/ jeder beliebigen Nummer ausgefüllt, der Speicher muß nur durch Knopfdruck an irgendeiner Stelle, die genauso gut wie jede andere Stelle ist, angezapft werden, damit er hergeben kann, was er drinnen hat. Das Programm des Wurlitzer ist nicht einmal ein Lückentext, in den der Benutzer hineinschreibt, was vorher nicht drinsteht. Der Benutzer sagt dem/der ModeratorIn nur, daß er/sie jetzt den Deckel vom Teller lupfen kann, aber die Speise ist schon auf dem Teller. Bevor ein Wunsch geäußert wird, ist er schon erfüllt, weil es gleichgültig ist, welcher Wunsch geäußert wird – und das hängt mit dem 2. Punkt zusammen: Daß ja immer nur jeweils *ein* Benutzer seinen Wunsch äußert und nur für diesen *einen* Benutzer von 300.000 der Wunsch erfüllt wird, so daß nur einer *für sich* das Programm macht – für alle 299.999 Benutzer, die zuschauen, wie einer den Knopf drücken läßt, *wird* das Programm von dem *einen* gemacht, und er macht es nicht in ihrem Namen, sondern nur für sich – außer man sagt: *ein* Konsument steht für *alle* Konsumenten (was insoweit stimmt, als alle aktuellen Benutzer sich in der Selbigkeit der Ware und deren Kaufs treffen und in dieser Selbigkeit von Ware und Kauf sich selber nivellieren und identisch gesetzt werden können.

– Eine mit dem Programmachen gleichrangige *zweite Bedeutung* des Wurlitzer heißt: 'kommunikative' Beteiligung. Wer sich am Wurlitzer beteiligen will, muß telefonieren, faxen oder per Post schreiben.
Mit dem 'Wurlitzer telefonieren' heißt dabei nicht einfach: zum Hörer greifen, Nummer wählen und es paßt schon, sondern: oft und lange am Telefon hängen, bis man drankommt; oft bis meist umsonst anrufen; Anrufe oft wiederholen, ohne sich abschrecken, enttäuschen zu lassen; unter Umständen sich das einiges Geld kosten lassen.
Vermutliche *Bedürfnisinterpretationen*: Unterhaltung, Beteiligung, Kommunikation, Aktivität.
Reflexion: Beteiligung am Wurlitzer bedeutet Beteiligung an medialer Kommunikation. Mit dem Wurlitzer in medialen Kontakt zu treten, ist erfordert bei den Teilnummern des Wurlitzer: Musikwünsche, Gewinnspiel, Gratulationen, Überraschungsticket; alle diese Nummern sind verbunden mit der stereotypen verbalen und eingeblendeten Wiederholung der Kontakt-Telefon-Nr. des Wurlitzer. Darin drückt sich eine weiterreichende

Vorstellung aus als bloß die, den Wurlitzer anzurufen, nämlich: Im Wurlitzer-Benutzer eine automatische Rückkoppelung von Wunscherfüllung und medialer Kommunikation zu etablieren, ein selbstverständliches Abhängigkeitsverhalten. Darin ist der Wurlitzer Mitläufer des weltweit laufenden Prozesses der systematischen Bindung von Bedürfnisbefriedigung an Medienkommunikation. Das Rezept lautet: Jeder Erfolg an irgendeiner Front der Medienkommunikation ist ein Erfolg für deren System. Medienkommunikation heißt: Der menschliche Kommunikationspartner wird durch ein elektronisches Medium ersetzt. Der Wurlitzer nährt die Illusion, daß die Kommunikation mit ihm eine persönliche sei; aber Regieraum und ModeratorIn sind keine persönlichen Gesprächspartner, sondern Teile der elektronischen Maschinerie: Die kümmerlichen Redefetzen und -floskeln könnte ein Computerprogramm ebenso liefern. Der Wurlitzer wird zum Instrument der Täuschung.

- Im Titel »Wurlitzer« steckt eine gegenständliche *dritte Bedeutung*: Der Wunsch nach einer Musiknummer, hier konkret als Videoclip.
  Vermutliche *Bedürfnisinterpretationen*: Unterhaltung, Abwechslung, audiovisueller Musikgenuß.
  Reflexion: Wurlitzer bedeutet Konsum von Videoclips. Aber ein Videoclip ist nicht irgendeine Musiknummer: Videoclip ist Promotion.Videoclip verbindet in sich zwei auf die Bearbeitung von Emotionen orientierte Medien: Musik und Bild – und beides in äußerster Bewegung: in schnellen Bildern und Bildassoziationen, in Geschwindigkeit und Beliebigkeit – die Hauptsache, die Bewegung wirkt. Videoclip propagiert eine Welt, in der jeder Kontext möglich ist, in der *jederzeit* etwas speziell für mich dabei sein kann, daher *immer* etwas dabei ist. Videoclip, jedenfalls kommerzieller, ist Inszenierung audiovisueller Wahrnehmung als deren Verenden.
  Daß die Hauptbenutzer des Wurlitzer 14–19jährige *und* Über-60jährige sind, zeigt sich darin, daß der Wurlitzer ein gemäßigtes Gepräge hat: Operetten-, Volksmusik (á la Musikantenstadl) und Rocknummern treten gemischt auf.

- In einer *vierten Bedeutung* nimmt der Wurlitzer die Bedeutung von Information im Gespräch von dem/der ModeratorIn mit Persönlichkeiten der Unterhaltungsindustrie an.
  Vermutliche *Bedürfnisinterpretationen*: Unterhaltung, Beteiligung, Aktualität.
  Reflexion: In dem Interview, das mit geschauspielertem persönlichen 'touch' vorgeblich persönliche Dinge zur Sprache bringt, werden Protagonisten und Produzenten der Unterhaltungsindustrie vorgestellt, für die und deren Produkte offen geworben wird. Die angebliche Information ist Promotion; das scheinbar Persönliche betrifft nicht die Person, sondern ihr

Image. Der Wurlitzer gibt sich Ansehen durch das Ansehen der geladenen Gäste.

- Als *fünfte Bedeutung* kommt dem Wurlitzer zu: Gewinnchancenangebot. Vermutliche *Bedürfnisinterpretation*: Unterhaltung, Beteiligung, Konsumgier.
  Reflexion: Das Gewinnchancenangebot des Wurlitzer ist wie dasjenige für ein Waschmittel, nur eben des Wurlitzer für sich selbst als Gegenstand: Da lohnt es sich, beim Gewinnspiel und beim Überraschungsticket mitzumachen – in medialer Kommunikation, als Antwort auf die stereotype Wiederholung der Kontakt-Nr. des Wurlitzer. Nebenbei wird die Gewinn-Schallplatte und die Wiener Gewinn-Veranstaltung empfohlen.

- Schließlich kann dem Wurlitzer noch eine *sechste Bedeutung* zugeordnet werden, und zwar diejenige eines aktuellen, z.B. sozialen Anliegens. Vermutliche *Bedürfnisinterpretation*: Mitleid, (karitative) Anteilnahme.
  Reflexion: Wie glaubhaft ist das Vorbringen eines sozialen Anliegens, wenn es zum Aufpolieren des eigenen Image instrumentalisiert wird?

Resümee: Der Wurlitzer ist ein redaktionelles Fernsehprogramm bestehend aus 12 – 15 Nummern. Die Bedeutungen in der 1. Ebene der Benutzeroberfläche dieser Nummern sind der Schein, die Illusion, die Maske der Bedeutungen in der 2. Ebene:

Programmselbermachen	für	Knopfdruckauslösen
kommunikative Beteiligung	für	Fixierung auf den medialen Verbund
Musikerleben	für	audiovisuelle Verseuchung
Information	für	Promotion
Gewinnchancen	für	Produktwerbung für sich selbst
soziales Anliegen	für	Imagepflege

Das in die 1. Ebene der Bedeutungen der Benutzeroberfläche eingebaute Angebot vermuteter Bedürfnisinterpretationen enthält
- Werte des Gemeinschaftlichen: Beteiligung, Kommunikation, Aktualität;
- Werte des Individuellen: Selbstverwirklichung, Aktivität;
- Werte des Lustgewinns: Unterhaltung,Abwechslung, Musikgenuß;
- Werte des Ideellen: Mitleid.

Durch die Bedeutungen der 2. Ebene werden diese Bedürfnisinterpretationen zu entfremdenden Beeinflussungen, Manipulationen umgepolt zu: Anpassung, Identifikation mit Leitbildern, Verstellen eigener Ichfindung, Verstellen von selbständigem Denken und Fühlen, Selbstbeschwichtigung.

Dieses Bild der gezielt produzierten Zweideutigkeit bis Gegensätzlichkeit

von Bedeutungen und (darin eingeschlossenen latenten) Bedürfnisinterpretationen im Wurlitzer als Fernsehprogramm spiegelt den Warencharakter des Fernsehens wieder.

Ware wird durch ein ganzes Ensemble von Merkmalen bezeichnet. Unter diesen Merkmalen heißt Werbung jenes Merkmal von Ware, durch das Ware sich als Tauschware deklariert. Durch Werbung verschafft (Tausch-)Ware sich die Gestalt ihrer Benutzeroberfläche, die bewirkt, daß sie von Benutzern gekauft wird. Die Benutzeroberfläche des Mediums Fernsehen (als eines redaktionellen Programms) mit der oben beschriebenen Differenz von zweideutigen bis gegensätzlichen Bedeutungen und Bedürfnisinterpretationen, die nicht auf anderes, sondern auf sich selbst (als Ware) verweist, ist (Werk der) Werbung. Damit haben wir an einem konkreten Exempel durchexerziert, was in bezug auf die Ware Fernsehen (als redaktionelles Programm) Warenästhetik bedeutet. Die Warenästhetik des Mediums Fernsehen heißt Werbung.

Eine Medienoberfläche so zu gestalten, daß die Konfiguration der Zeichen (mindestens) zwei differente Bedeutungen und Bedürfnisinterpretationen enthält – das leistet Werbung, und (so ließe sich ergänzen) in struktureller Analogie ebenso das Oberflächendesign von Literatur bzw. Kunst.

In der Komposition des Vorabendprogramms folgen nach dem Wurlitzer vier Programmnummern, in bezug auf die noch geklärt werden muß, wie sie in den Werberahmen des Vorabendprogramms und zueinander passen: »Wir«, eine (von mehreren alternierend eingesetzten) Unterhaltungsserien, »Zeit im Bild« und die Produktwerbung.

Die Lösung liegt darin, daß wir die Konformität von Werberahmen und Programmnummern wie beim Wurlitzer sowohl durch die jeweilige gegenständliche Eigenart der einzelnen Nummern als auch durch die Komposition der Programmnummern zur Sendeeinheit des Vorabendprogramms, also durch die Erläuterung ihrer Position als Kontext füreinander, erklären werden.

8. Andere Programmnummern

Zunächst geht es um die innere Eignung der noch nicht besprochenen Programmnummern zur Kontextbildung mit den anderen Nummern in ihrem gemeinsamen Werberahmen.

8.1. »Wir«: Sendezeit 18.05 – 18.29
Es handelt sich hierbei um eine Service-Sendung, die in 6 Teilsparten ausgestrahlt wird, die wiederum jeden Tag wechseln:
- »Wir-Vital«: Gesundheitsberatung

- »Wir-Markt«: Konsumentenberatung
- »Wir-Bürgerservice«: Bürgerberatung
- »Wir-Sprechstunde«: Krankheitsberatung
- »Wir-Aktiv«: Freizeitberatung.

In jeder Sendung erfolgt in bezug auf jeden Teilbereich der jeweils gesendeten Sparte die Aufforderung, zu telefonieren, wenn man Fragen und Probleme hat, und ebensooft erfolgt die verbale und eingeblendete Angabe der Service-Telefon-Nr. von »Wir« (oder gegebenenfalls anderer Stellen).

Worin besteht das Service der Sendung?
Das ergibt sich aus ihrem *Schema*:

a.Thema: Ein/e freundlich-vertrauenerweckende/r ModeratorIn nennt ein Thema und das Problem, das mit dem Thema verbunden ist (und ohne welches das Thema gar nicht zum Thema würde); pro Sendung werden 1–3 Themen behandelt.

b. Beratung erster Teil: Der/Die ModeratorIn informiert über den problematisierten Sachverhalt (oder läßt ihn von kundigen Auskunftspersonen darstellen).

c. Beratung zweiter Teil: Der/Die ModeratorIn nennt Produkte, Maßnahmen, Institutionen, Personen usw. zur Lösung des Problems und gibt gegebenenfalls Empfehlungen.

Ein Beispiel zur Veranschaulichung des Schemas:

> Thema: Wirbelsäulenprobleme; Problematisierung: es gibt die übliche orthopädische Behandlung, aber auch eine alternative Manualbehandlung, von der man im allgemeinen nichts weiß.
> Beratung 1: Ausführliche Information vor allem über die alternative Manualbehandlung.
> Beratung 2: Wer führt die Manualbehandlung wo durch, und wie wird sie mit Krankenkassen verrechnet.
> *Bedeutung* der Sendung:
> auf der 1. Ebene: Information, Beratung;
> auf der 2. Ebene: Werbung für Produkte und für sich selbst (als Fixierung auf den medialen Verbund).
> Vermutliche *Bedürfnisinterpretation*:
> auf der 1. Ebene: Sicherheit, Gesundheit, Integrität, persönliches Wohlbefinden, Beteiligung;
> auf der 2. Ebene: Erzeugung von Unsicherheit, Angst, Abhängigkeit von der Sendung (mit paranoider Komponente und Selbstbestätigung) als Verhaltenssteuerung.

Resümee:
Die Sendung berührt alltägliche und zugleich vitale Interessen der Benutzer, daher ist ihre Werbewirkung besonders groß. Ihr Nummernprogramm setzt den Wurlitzer mit anderen Inhalten aber denselben Methoden fort: Information und Beratung können ebenso Werbefunktion haben wie Unterhaltung.

8.2. »Unterhaltungsserie«: Sendezeit 18.30 – 19.20

Von Anfang Jänner bis Ende September 1993 liefen folgende Unterhaltungsserien:
- »Unser Lehrer, Dr. Specht«: Jänner;
- »Der Bergdoktor«: Februar;
- »Baywatch – Die Rettungsschwinner von Malibu«: März, April, Mai;
- »Mit Leib und Seele«: Juni;
- »Chefarzt Trapper John«: Juni;
- »Immer wenn sie Krimis schrieb«: Juli;
- »Der Doktor und das liebe Vieh«: August;
- »Zwei Münchner in Hamburg«: September;
- »Vater braucht eine Frau«: September, Oktober.

Das *Schema* der Serien:
- Ausführliche Darstellung der unterschiedlichen sog. persönlichen Bedürfnisse der Protagonisten.
- Konflikte, oft mit kriminalistischem Einschlag, aufgrund differierender persönlicher Bedürfnisse.
- Konfliktlösung durch einen
  - immer aufgeschlossenen Typ,
    der (wie die meisten) konservativ ist oder
    (zumindest scheinbar) einmal eher fortschrittlich sich gibt
    (z.B. Dr. Specht),
  - immer autoritären Typ (bzw. einmal eine Frau, einmal ein Ehepaar).
- Immer bedeuten eine Familie oder die Mitglieder einer familienähnlich aufgebauten Gruppe den höchsten Wert.
- Immer sind Konsumobjekte (des gehobenen Standards: Haus, Wohnungseinrichtung, Auto, Kleidung, Beruf usw.) selbstverständliche Objekte des Habens und der Begierde.

Bedeutung:
- Alle Probleme und Konflikte werden personalisiert; das tritt besonders stark hervor, weil alle Serien in 'Systemen' spielen, deren Verhältnisse, Werte, Spielregeln nicht angetastet werden:
  - System Medizin/Arzt: 3 Serien! (»Der Bergdoktor«, »Chefarzt Trapper John«, »Der Doktor und das liebe Vieh«)

- System Schule/Lehrer: 2 Serien! (»Unser Lehrer, Dr. Specht«; »Vater braucht eine Frau«)
- System Kirche/Pfarrer: 1 Serie (»Mit Leib und Seele«)
- System Freizeit/Ferien (gekoppelt mit Abenteuer): 1 Serie (»Baywatch-Malibu« – für alle, die im März/April ihren Urlaub noch nicht gebucht haben...!)
- System bürgerliche Gesellschaft: 1 Serie (»Immer wenn sie Krimis schrieb«)

- System Wirtschaft/Bank: 1 Serie. (Zwei Münchner in Hamburg)
- Alle Probleme und Konflikte sind unvermeidlich, ergeben sich aus der 'Natur' des Menschen und seiner Bedürfnisse.
- Alle Probleme und Konflikte werden von einem Konfliktlöser, von einer einzelnen Person und durch deren Autorität gelöst.

Vermutliche *Bedürfnisinterpretation*:
auf der 1. Ebene: Unterhaltung, Spannung, Neugier, Beteiligung, Harmonie, Sicherheit.
auf der 2. Ebene: Identifikation, Anpassung, Autorität, Verantwortung abschieben, Konfliktvermeidung, Nichtveränderung, Werte des Bestehenden, Entpolitisierung.
Resümee:
Die Unterhaltungsserie ist der Inbegriff dessen, worum es der Werbung geht...

8.3. »Werbespots«, »Werbeblöcke«

Werbung verheißt: Der Konsum der Ware zähmt die Unruhe stiftenden Begierden des feuchten Kinderpopos, bringt die lärmenden Bedürfnisse nach Videoclips zum Schweigen, versöhnt, was gegensätzlich war wie Schmutz und Wäsche, Mundgeruch und Kuß, befriedet Kind, Mittagstisch, Waschmaschine und Familienwelt – und zu dieser befreienden, problemlösenden Tat wird der Medienbenutzer fähig, wenn er sich von der Werbung zum Konsumenten machen läßt.

Darum ziehen Werbung, »Wurlitzer«, »Wir« und Unterhaltungsserie am selben Strick – und den Fernsehbenutzer ins Reich der Werbung.
Was hat in diesem Kontext »Zeit im Bild« zu suchen?

8.4. »Zeit im Bild«

»Zeit im Bild« ist jenes Nummernprogramm, das zwar aufgrund der unvermeidbaren filmischen Machart und der inhaltlichen Selektionskriterien seiner Nummern nichts anderes als Fiktion und Unterhaltungsprogramm ist, aber aufgrund seiner Bezeichnung und Einschätzung als 'Realitätsabbild' und Information für den Benutzer, der sich davon täuschen läßt, die geeignete

Kontrastfolie abgibt, von der sich die Welt der Werbung als umso befriedigender und wirksamer abhebt.

Aufgrund der Funktion als Kontrastfolie, die auf der Täuschung von Benutzern beruht (die sich der Illusion von Information und 'Realität' hingeben) und ihrerseits wieder die Benutzer ans Programm/ans Medium bindet, weil diese Täuschung nur im Fernsehen zu bekommen ist, wird »Zeit im Bild« als Teil des Werberahmenprogramms gebraucht; aus diesem *inhaltlichen* Grund (und nicht bloß wegen der hohen Einschaltquoten um 19.30 Uhr) haben Fernsehprogrammacher die Nummern der sog. Nachrichtensendung in Nummern und Blöcke von Werbespots eingebettet.

Ein Wort zu den kleinen, noch nicht erwähnten Programmnummern.
- Daß »ORF heute« als Information Eigenwerbung und Bindung ans Pogramm/ans Medium bedeutet,
- daß »Wissen aktuell« als Information der Image-Werbung des Programms, der Stützung eines werbewirksamen Vorurteils und als Kontrastfolie dient,
- daß »Wetter« und »Sport« als Information Unterhaltung sind –

brauche ich nicht weiter auszuführen.

9. Dramaturgie

Wir haben überlegt, ob die Montage der Nummern des Vorabendprogramms (in dem gemeinsamen Kontext einer Sendeeinheit und des Werberahmens) einen Plan, eine *Dramaturgie* erkennen läßt.
Ein Ergebnis würden wir so formulieren: Das Vorabendprogramm folgt einer Kontrastdramaturgie als Gefühlsdramaturgie.

Die Kontrastdramaturgie von Unterhaltung und Information:
Erster Nummernblock:
- Es beginnt mit einem ersten Höhepunkt, der redaktionell inszenierten Unterhaltung des »Wurlitzer«.
- Abschwung und zugleich Anlauf und Vorlauf zum zweiten Höhepunkt: die Information in »ORF heute« und »Zeit im Bild«.
- Zweiter Höhepunkt: die redaktionell inszenierte Information/Beratung von »Wir«.

Wiederholung dieses Kontrastschemas im zweiten Nummernblock, aber in einer deutlichen, spiralartigen Steigerung:

Zweiter Nummernblock:
- Kurzer Abschwung und zugleich Vorbereitung zum dritten Höhepunkt: der kurze Werbungs-Einschub.

- Dritter (gesteigerter) Höhepunkt: die verdichtete, erzählende, filmische Unterhaltung in der Unterhaltungsserie.
- Abschwung und Vorbereitung auf den stärksten Kontrast: das Zwischenspiel von Information in »ORF heute« und »Wissen aktuell«, und von Produktwerbung.
- Vierter (gesteigerter) Höhepunkt und Kontrast: die Information von »Zeit im Bild«.
- Ausklang im Wechselspiel von Produktwerbung und Information (»Wetter«, »Sport«).

Im Sinn von Kontrastdramaturgie gedeutet ist das Vorabendprogramm als Kontrast von Unterhaltung und Information dramaturgisch konstruiert. Dieser Kontrast spielt sich auf der 1. Ebene der Bedeutung des Oberflächendesigns des Vorabendprogramms ab.

Daß im Vorabendprogramm Information immer Unterhaltung ist und alles im Rahmen von Werbung läuft, hat seinen Bedeutungsort auf der 2. Ebene der Bedeutung des Mediendesigns. Die Kontrastdramaturgie gehört so zum Bereich der Illusionsbildung des Vorabendprogramms: Ist sie Kontrastdramaturgie auf der 1. Ebene der Bedeutung, so entpuppt sie sich in der 2. Ebene der Bedeutung als Gefühlsdramaturgie.

10. Das Vorabendprogramm als Repräsentation und Fiktion

In dieser Deutung des Vorabendprogramms als Repräsentation und Fiktion sprechen wir in verallgemeinerter Form, das heißt als 'System' und 'Theorie' aus, was in der Analyse des Vorabendprogramms als dessen Programmstruktur sichtbar geworden ist.

1.Das Vorabendprogramm deuten wir als Repräsentation des Systems 'Fernsehen', das sich als Medium, als Datenfluß, der in die Gesellschaftskonstruktion und in die Wahrnehmungsstruktur der Benutzer als Interface und Matrix des Weltbezugs (bzw. der Weltkonstitution) eingebaut ist, reproduziert, und zwar über jeweilige konkrete Programme, die unter dem Imperativ des Mediums erstellt sind, den Datenfluß zu optimieren, das heißt die Benutzeroberfläche des Mediums so zu gestalten, daß sie als Ware von den Benutzern in möglichst hohem Ausmaß gekauft wird. Das zu erzielende Resultat wird zur Grundlage der Gestaltung der Benutzeroberfläche und macht sie zur Werbeoberfläche oder Werbemaske. Für das Medium Fernsehen sind nicht irgendwelche besondere Programme als solche (aufgrund ihrer etwaigen 'inneren' Bedeutung oder 'Güte') oder deren Mitteilungen an Adressaten bedeutsam und interessant; vielmehr ist einzig die ununterbrochene Weiterführung des medialen Datenflusses als solchen entscheidend. Jedes einzelne gelungene, das heißt massen-

haft konsumierte Programm eines Senders dient der Reproduktion des Mediums, des Mediensystems überhaupt.

2. Das Vorabendprogramm deuten wir als Repräsentation des Fernsehbenutzers in zwei Momenten seines Umgangs mit dem Fernsehprogramm:
- *vor* dem aktuellen Benutzen des Programms und
- *im* aktuellen Benutzen des Fernsehprogramms.

Vor dem aktuellen Benutzen des Programms, das heißt in der Situation der Wahl eines Fernsehprogramms hat der Benutzer generelle Erwartungen bzw. eine diffuse Erwartungslage (in bezug auf das Fernsehen als Handlung und als Programm), deren Auf-etwas-aus-sein in der konkreten Ausgangssituation des Benutzers durch Erinnerungen, durch Bilder von Bedürfnisbefriedigungen bei früherem Fernsehkonsum bestimmt wird; von daher wählt der Benutzer zunächst einmal ein Fernsehprogramm, von dem er aus Erfahrung weiß, daß es seiner Erwartungslage am ehesten entspricht. In diesem Sinn repräsentieren alle Fernsehprogramme zusammen, das gesamte Medien-System, die Erwartungslagen der Benutzer.

Im aktuellen Benutzen eines konkreten Fernsehprogramms, im jeweils aktuellen Moment der Rezeption eines Programms, kann man sich das 'Bewußtsein' des Benutzers als eine jeweils momenthafte Leerstelle vorstellen, in der der Benutzer nicht bewußt weiß, wer er ist, was er fühlt, was seine Bedürfnisse sind: eine momenthafte Leere der Bedeutung, die nach Deutung, nach Füllung verlangt. In diese innere Leerstellen-Situation des Benutzers dringt die zunächst gewählte konkrete audiovisuelle Botschaft ein und wird vom Benutzer in dem Sinn verstanden, in dem die (der Leere vorausgeschalteten) Entschlüsselungskompetenzen und die Erwartungslage des Benutzers die Botschaft interpretieren; in diesem Interpretationsvorgang wird die aktuelle Wahrnehmung des Fernsehprogramms vom Benutzer nach dem abgetastet, was sie 'mir' (das heißt dem jeweils einzelnen Benutzer in diesem Moment) bringt:[1] ob sie 'meine' diffuse Globalerwartung erfüllt, indem 'ich' Befriedigung erfahre (also 'mein' bis dahin unterdeterminiertes Bedürfnis erfolgreich interpretiert wurde), ob sie 'mich' langweilt, erregt, neugierig macht, in Spannung versetzt usw. – je nach Erwartung und sonstigen Dispositionen 'meiner' Ausgangslage werden die durch die Rezeption des Programms in 'mir' entstandenen Bedeutungen als befriedigend akzeptiert oder abgelehnt: und damit nehme 'ich' in diesem (nachträglichen, zweiten) Moment des Ja oder Nein 'meiner' Bedürfnisbefriedigung (das heißt der gelungenen oder nicht gelungenen Bedürfnis-

[1] Die Apostrophe, die im folgenden Absatz verwendet worden sind, sollen das Rollenhafte der einzelnen Individuen in dem hier besprochenen Zusammenhang andeuten.

interpretation durch das Programm) wahr, wer 'ich' bin: Was *'ich' jetzt* heißt, wie 'ich' 'mich' verstehe, was 'ich' fühle, wer 'ich' bin. Wenn 'ich' nun bei dem konkreten Programm *bleibe* (das heißt nicht ab– oder umschalte), gehöre 'ich' zu den Benutzern des Programms (die das Programm statistisch gesehen tatsächlich hat), repräsentiert also das Programm 'mich' *als* faktischen Benutzer (im Moment meiner Programmnutzung) – samt allen anderen faktischen Benutzern im jeweils aktuellen Moment des Fernsehkonsums.

Was in der aktuellen Wahrnehmung der individuellen Programmbenutzer faktisch geschieht, darüber lassen sich keine konkreten Aussagen machen. Das System 'weiß', daß der Benutzer das System in einer inneren Gefühlssituation des Entbehrens und Begehrens benutzt. Des Entbehrens: insoweit, als der Benutzer unter einem Mangel an Bedürfnisinterpretation leidet; des Begehrens insoweit, als der Benutzer nach konkreter Bedürfnisbefriedigungserfahrung verlangt. Aber niemand kann sagen, welches Angebot aus dem Kiosk des Programms vom einzelnen Benutzer so angeeignet wird, daß er in dieser Aneignung die innere Mangelsituation (deretwegen er fernsieht) als aufgehoben, die Integration des Wahrgenommenen in sein inneres 'Programm' als gelungen und befriedigend erlebt. Jedenfalls ist eine lineare Entsprechung zwischen dem Oberflächendesign des Programmangebots (in der Zeicheninterpretation des Mediums) und dessen Aneignung durch den Benutzer (in der Zeicheninterpretation des Benutzers) auszuschließen. Die Medienmacher versuchen, mit Hilfe theoretischer Modelle die Benutzerwahrnehmung zu kategorisieren (z. B. Grundbedürfnisse, Lifstyle, psychoanalytisches Schichten-Filter-Schema) und zusammen mit Daten empirischer Benutzerforschung den Medienbenutzer berechenbar zu machen, um von daher die Benutzeroberfläche des Mediums so zu gestalten, daß sie vom Medienbenutzer gekauft wird. 'Repräsentation' bedeutet dann: Der Programmbenutzer bezieht sich in seiner Programmerwartung und -wahl und seiner Programmnutzung auf das Programmangebot, aber in einer vom Programm her nicht gegenständlich identifizierbaren Weise. Von Bedeutung ist nicht irgendein bestimmtes konkretes Programmangebot (das heißt Oberflächendesign) eines bestimmten Senders, sondern die Tatsache, daß die Benutzeroberfläche des Mediums Fernsehen *überhaupt* jene Elemente beinhaltet, die eine Benutzererwartung und -wahl und eine faktische Nutzung repräsentieren. Das ist dann der Fall, wenn das Medium Fernsehen sich als Ware optimal zur Geltung bringt.

3. Das Vorabendprogramm deuten wir als Fiktion und meinen damit das Oberflächendesign, in dem das Medium Fernsehen seine Benutzeroberfläche auf die Weise konkreter Programme, z.B. des besprochenen Vorabendprogramms, gestaltet. Anhand des besprochenen Vorabendprogramms lassen sich einige der Regeln zeigen, nach denen das Fernsehen die medial unabdingbare Selektion und Montage künstlich erzeugten visuellen und akustischen Materials organisiert, um ein Sendeangebot zu produzieren, durch das das Medium seine Re-

produktion bewerkstelligt, indem das Oberflächendesign des Programmangebots vom Benutzer als Interpretation seiner (nach Interpretation verlangenden) Wahrnehmungs- und Lebenssituation akzeptiert und gekauft wird.

Das Fiktionale des Fernsehangebots ist als solches nicht in Opposition zu einer 'wahren', 'eigentlichen', 'objektiven' Realitätswahrnehmung konstituiert, da die 'Realität' der bestehenden Mediengesellschaft und alltäglichen Wahrnehmung des Medienbenutzers bereits entsprechend der Matrix insbesonders der elektronischen Massenmedien geformt ist und da im übrigen jede Art der Realitätswahrnehmung auf Voraussetzungen und Einstellungen beruht, die das Wahrgenommene zu der Fiktion machen, die ihnen entspricht. Unsere Welt *ist* unsere Erfindung. 'Wirklichkeit' ist die Realisierung des Fiktiven selbst.

In ihrer Konsequenz sagt diese Deutung: Nicht so sehr das Medium bzw. Medien-System (existierend in seinen Programmen) ist die Botschaft, sondern der (das Medien-System in dessen Programmen kaufende) Benutzer, oder allgemeiner: der in dieser Medien-System-Welt lebende Mensch ist die Botschaft des Medien-Systems – er ist der Austragungsort des Waren-Konkurrenzkampfes, in dem es um die Bedürfnisinterpretation und -befriedigung (früher hätte man wohl 'Seele' gesagt) des Menschen geht. Wir in der Medien-System-Welt lebende Menschen entkommen dem System nicht. Was wir in dieser Situation tun können, ist: 'weiche' Medien (= Spielarten des Systems), die in ihrem Design eine größere Nähe zu kommunikativen 'Gebrauchswert'-Bedürfnissen der Benutzer anbieten, gegen Medien mit 'hartem' 'Tauschwert'-Design (das auf ein jeweiliges Mehr von Unterhaltung, Emotionalität, Nichtreflexivität, Manipulation, Verdummung setzt) ausspielen, oder allgemeiner: Uns gegenüber dem Medien-System, weil und insofern es sich als nivellierendes Waren-Tausch-System produziert, nicht konform, sondern (dialektisch, ästhetisch) subversiv verhalten.

Die Autoren

Friedbert Aspetsberger ist Professor für Neuere Deutsche Literatur am Institut für Germanistik der Universität Klagenfurt.

Heinz Blumensath ist wissenschaftlicher Direktor am Pädagogischen Zentrum Berlin und Gestalter von vielen literarischen TV-Beiträgen.

Christine Czuma ist Mittelschulprofessorin in Salzburg.

Hans Czuma ist Universitätsdozent für Philosophie an der Universität Innsbruck.

Gustav Ernst ist Schriftsteller, Drehbuchautor und Mit-Herausgeber der Zeitschrift »Wespennest«.

Knut Hickethier ist Professor am Literaturwissenschaftlichen Seminar der Universität Hamburg.

Peter Jobst ist AHS-Professor und als freier Mitarbeiter von "Kino Salzburg" Initiator/Organisator filmbezogener Veranstaltungen.

Doris Moser ist Vertratsassistentin am Institut für Germanistik der Universität Klagenfurt und freie Mitarbeiterin beim ORF.

Arno Rußegger ist Universitätsassistent am Institut für Germanistik der Universität Klagenfurt.

Gottfried Schlemmer ist Geschäftsführer von "Synema. Gesellschaft für Film und Medien" (Wien) und Lehrbeauftragter für Filmgeschichte und Filmtheorie in Wien und Linz.

Markus Vorauer ist AHS-Professor und Lektor an der Universität Linz.

Die Zeitschrift für den Deutschunterricht

ide Informationen zur Deutschdidaktik

■ ide ist

die Zeitschrift für den Deutschunterricht.
ide hält den Dialog zwischen DeutschlehrerInnen in der Praxis und didaktischer Forschung aufrecht.
Publiziert wird von DidaktikerInnen aus Forschung und Lehre und von LehrerInnen in der Praxis: Information und Diskussion über Grundsätzliches und Aktuelles der Deutschdidaktik.

■ ide ist

das Podium für den aktuellen Erfahrungsaustausch zwischen DeutschlehrerInnen in der Praxis.
ide öffnet Klassenzimmer und Konferenzzimmer: Information und Kommunikation über Praxis und Projekte, über Erfahrungen von Kolleginnen und Kollegen.

ide bringt viermal jährlich:

- ein ausführlich und vielseitig behandeltes **THEMA** – auf praxisbezogene Aktualität wird besonderer Wert gelegt: theoretische Grundlagen, Erfahrungsberichte aus der Praxis, methodische Hilfen, Materialien und, als besonderer Service, die vertiefende Bibliographie zum Thema.
- das informative **MAGAZIN** mit vielen praktischen Tips, Hinweisen auf Termine, Seminare, Tagungen und Rezensionen
- den Serviceteil – **BAZAR** – mit Kurzvorstellungen neuer Materialien (auch graue Literatur).

Themenhefte 1995/96

- ☐ **1/95 Szenisches Lernen**
- ☐ **2/95 Klassiker Österreich Miniaturen**
- ☐ **3/95 »Nützliche Grammatik«**
- ☐ **4/95 Radio hören – Radio machen** mit Diskette
- ☐ **1/96 Offenes Lernen**
- ☐ **2/96 Sprache und Sexualität**
- ☐ **3/96 Literatur der nationalen Minderheiten in Österreich**
- ☐ **4/96 Schreiben: vom Erzählen zum Argumentieren**

ide – Informationen zur Deutschdidaktik
Abonnement (ein Jahr, vier Nummern): öS 380,-/DM 59,- /sfr 51,-(inkl. Porto)
Einzelhefte: öS 148,-/DM 23,- /sfr 18,- (zuzügl. Porto)
Information und Bestellung: STUDIENVerlag, Postfach 104, A-6011 Innsbruck

STUDIENVerlag Innsbruck-Wien

ide Ideen für den Deutschunterricht

ide - extra

GRENZÜBERSCHREITUNGEN : Ergebnisse der 3. Tagung »Deutschdidaktik in Österrreich«: Krise des Bildungswesens? - Deutsch in Schule und Ausbildung - Vom Buch zu den Neuen Medien - Grenzen überschreiten - Pädagogik und Politik

Band 1 der Reihe "ide-extra" -192 Seiten, öS 248,-/DM 38,-/sfr 34,-; ISBN 3-901160-45-0

DEUTSCHUNTERRICHT : ein Panorama reflektierter Praxis-Erfahrungen, bereichert um theoretische Überlegungen zum Schulunterricht und zur Lehrerrolle, zur Sprach und Literaturdidaktik.

Band 2 der Reihe "ide-extra" – 252 Seiten, öS 288,-/DM 46,-/sfr 40,-; ISBN 3-7065-1102-9

lieferbare ide-Einzelhefte:

GUTES DEUTSCH : angemessenes Schreiben - das richtige Wort - die Entwicklung der Schreibfähigkeit - praktische Stillehre : **FACHSPRACHE** : technisierte und internationalisierte Kommunikation - fachsprachliche Vorbereitung im Unterricht : **FRAU UND SCHULE** : Feminismus und Bildung - Schule und Sexismus - Frauenliteratur - Frau und Sprache: **COMICS** : Überblick über eine Gattung im Aufwind - Einsatzmöglichkeiten im Unterricht : **LIEBE** : Thema Liebe in der Jugendliteratur - Liebe und Schule - Projektberichte - Aufklärung und Sexualität - Beziehung LehrerIn/SchülerIn: **GEWALT** : auffällige SchülerInnen - Rechtsrock - Jugendliteratur - Gewalt als Unterrichtsthema : **COMPUTER** : Computereinsatz im Deutschunterricht - Möglichkeiten und Grenzen : **KULTURPROJEKTE** : Schreibwerkstatt - Gestaltpädagogik - Kreativwochen - Literaturunterricht : **NOTEN** : Leistungsbeurteilung contra pädagogischer Fortschritt - Beurteilungsstrategien von Deutschlehrerinnen - Noten im Projektunterricht: **LITERATUR :** aus Lateinamerika : **LITERATUR** : aus Mitteleuropa : Kroatien, Serbien, Ungarn, Italien, Tschechien : **SPRACHKRITIK : SZENISCHES LERNEN : NÜTZLICHE GRAMMATIK : RADIO HÖREN – RADIO MACHEN**

ide Einzelhefte haben ca. 140 Seiten, kosten öS 148,-/DM 23,-/sfr 18,-; Bände der Reihe "ide-extra" und ide-Einzelhefte können beim Verlag bestellt werden:

per Fax: 0512/567066
per Brief: StudienVerlag, Postfach 104, 6011 Innsbruck

STUDIENVerlag Innsbruck-Wien

NACHSCHLAGEWERK

für kulturpolitische Daten und Fakten

Ein Handbuch der österreichischen Kulturpolitik: Rahmenbedingungen und Evaluierung der wichtigsten kulturpolitischen Maßnahmen

Erstmalig für Osterreich wird mit diesem Bericht ein umfassender und fundierter Überblick über die Entwicklung der österreichischen Kulturpolitik der letzten zweieinhalb Jahrzehnte gegeben.

■ **Die Rahmenbedingungen der Kulturpolitik:**

- **die** verfassungsrechtlichen Grundlagen,
- die Entwicklung der politischen Diskussion zu Fragen der Kulturpolitik,
- der Aufbau und die Entscheidungsfindung der Kunst- und Kulturverwaltungen der einzelnen Gebietskörperschaften
- die öffentlichen Kunst- und Kulturförderungen.

■ **Evaluierung der wichtigsten kulturpolitischen Maßnahmen** im Bereich künstlerischer Produktion, Demokratisierung, Dezentralisierung, Effizienz oder Partizipation.

Grafiken und ein umfangreicher Tabellenteil präsentieren in Zeitreihen die verfügbaren Daten zu allen Aspekten der Kunst- und Kulturförderung der einzelnen Gebietskörperschaften und geben einen Überblick über die Teilnahme der österreichischen Bevölkerung am kulturellen Leben.

Kulturpolitik in Österreich ist ein ergiebiges **Nachschlagewerk,** in dem sich der Leser rasch einen Überblick über **kulturpolitische Daten und Fakten** verschaffen kann. Er richtet sich in erster Linie an ein kulturpolitisch interessiertes Fachpublikum, an KünstlerInnen und Kulturschaffende, JournalistInnen, KulturpolitikerInnen und -beamte, VertreterInnen kunst- und kulturwissenschaftlicher Disziplinen, an Studierende mit kunst- und kulturwissenschaftlichem Interesse sowie an MitarbeiterInnen kultureller Institutionen und Einrichtungen.

Michael Wimmer
Kulturpolitik in Österreich: Darstellung und Analyse 1970 - 1990
480 Seiten, zahlreiche Tabellen;
öS 448,-/DM 72,-/sfr 63,-;
ISBN 3-7065-1106-1

STUDIENVerlag Innsbruck-Wien