Cinematographica diversa, marginalia et curiosa:
Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete

Heft 9, 2026

Filmbeschreibungen I:
Filme aus den Jahren zwischen 1951 und 1980

von Hans J. Wulff
in Zusammenarbeit mit Detlef Arlt, Heinz-Jürgen Köhler, Helmut Merschmann und Konrad Paul

Westerkappeln: DerWulff.de 2026
Alle Rechte vorbehalten
ISSN: 2699-2981
Kontakt: hwulff@uos.de

Inhalt

4 / Politik, Geschlecht und konservative Satire: Paul Martins *Die Frauen des Herrn S.* (1951) / Hans J. Wulff.
Zuerst in: *Filmblatt* 23,67-68, 2019, S. 3-15.

12 / *Momma Don't Allow*; Großbritannien 1956, Tony Richardson / Hans J. Wulff, Helmut Merschmann.
Zuerst in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5,4, 2011, S. 506-510.

16 /Coffee-to-Go und frische Croissants vor dem Schaufenster: *Breakfast at Tiffany's* (1961) / Hans J. Wulff.
Zuerst in: *Kulinaristik des Frühstücks. Ach'impap [...]. Analysen - Theorien - Perspektiven.* Hrsg. v. Alois Wierlacher. München: Iudicium 2018, S. 409-418.

23 / Die Ambivalenz der Frauenrollen in *Das süsse Leben des Grafen Bobby* (Österreich 1962, Géza von Cziffra) / Detlef Arlt, Hans J. Wulff.
Zuerst in: *Musik gehört dazu. Der deutsch-österreichische Schlagerfilm im Kontext seiner Zeit.* Hrsg. v. Michael Fischer u. Hans J. Wulff. Münster: Waxmann 2019, S. 129-136.

29 /Auszüge aus einer textsemiotischen Analyse [von Ingmar Bergmans *Das Schweigen*] / Hans J. Wulff.
Zuerst in: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 6, 1988, S. 49-67.

46 / Das skeptische Lachen. Überlegungen zur Dramaturgie der Lachanlässe in Milos Formans Der Feuerwehrball (1967) / Hans J. Wulff.

56 / Ein Brief zu *Ich war neunzehn* (1968, Konrad Wolf) / Hans J. Wulff.
Zuerst in: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 39, 1990, S. 133-145.

64 / *One Plus One / Sympathy for the Devil*; Großbritannien 1968, Jean-Luc Godard / Hans J. Wulff.
Zuerst in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5,1, 2010, S. 57-63.

70 / Nicht-identifizierter Fall 47: Körper, Krieg und Medizin in Dalton Trumbos J*ohnny Got His Gun* (1971) / Hans J. Wulff, Heinz-Jürgen Köhler.
Zuerst In: *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*. Hrsg. v. Marcus Stiglegger. St. Augustin: Gardez!-Vlg. 2002, S. 203-223

84 / Wohnungskriminalität. *Tote brauchen keine Wohnung* (1973) / Heinz-Jürgen Köhler, Hans J. Wulff.
Zuerst in: *Ermittlungen in Sachen TATORT. Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos.*. Hrsg. v. Eike Wenzel. Berlin: Bertz 2000, S. 133-136.

87 / Mehrfachkodierungen, Fragmentierungen oder multiple ästhetische Ordnungen? Überlegungen zur Bedeutungskonstitution in Pasolinis *Salò* (Italien 1975) / Konrad Paul, Hans J. Wulff.
Zuerst in: *Navigationen: Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaft* 14,1, 2014, S. 13-21.

99 / Ein poetisches Spiel: *Einschlafgeschichten*. (1976-77, Harun Farocki) / Hans J. Wulff.

Zuerst in: *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki.* Hrsg. v. Rolf Aurich & Ulrich Kriest. Konstanz: UVK Medien / Ölschläger 1998, S. 207-213.

103 / Von Rätseln, Labyrinthen und traumatischen Dingen. Raum und Realität in Stanley Kubricks *The Shining* (1980). / Hans J. Wulff.

Zuerst in: *Filmbeschreibungen*. Hrsg. v. Hans J. Wulff. Münster: MAkS Publikationen 1985, S. 11-35.

Politik, Geschlecht und konservative Satire: Paul Martins *Die Frauen des Herrn S.* (1951)

Filmographische Angaben:
Die Frauen des Herrn S. (BRD 1951, Paul Martin).
B: Gustav Kampendonk, Kurt Schwabach (Schlagertexte).
P: Fritz Kirchhoff, für Pontus-Film Fritz Kirchhoff (Hamburg).
K: Fritz Arno Wagner.
S: Rosemarie Weinert.
M: Lothar Olias. Auftritte: Sunshine Quartett; Tanz: D'A Lal.
Bauten: Fritz Maurischat, Paul Markwitz.
Drehort: Filmstudio Wiesbaden.
D: Sonja Ziemann (Euritrite), Paul Hörbiger (Sokrates), Loni Heuser (Xanthippe), Walter Giller (Platon), Oskar Sima (Perikles), Fita Benkhoff (Stabila), Rudolf Platte (Musarion), Heinz Engelmann (Philtas), Willi Rose (Orantes), Inge Stoldt (Asaria), Karin Himboldt (Frau Sinon), Nicolas Koline (Herr Sinon), Hubert von Meyerinck (Korinthischer General), Werner Finck (Kretischer General), Friedrich Domin (Mazedonischer General), Hans Stiebner (Persischer General), Ursula Herking (eine Sibylle), Ralf Wolter (Pachules), Madelon Truss (Aglaia), Josefine Bachert (Noschi), Ewald Wenck (ein Levantiner), Paul Westermeier (ein Seemann).
95min (2.607m). 35mm. SW. FSK 16.

Ein Film, den ich nicht kannte. Nicht einmal vom Titel her. Meine Freundin Anna Frank gab ein paar Stichworte. Meine Neugierde erwachte sprunghaft. Klar: über den Film will ich nachdenken. Ihn zunächst einmal sehen. Staunen. Die frühe Bundesrepublik ist anders, als ich mir das gedacht hatte. Ich beginne zu recherchieren. Ich stolpere über Gustav Kampendonck, den Verfasser des Drehbuchs, den ich als Autor der UFA-Komödie *Frauen sind doch die besseren Diplomaten* (1940) kannte [1]. Curt Goetz und Curth Flatow, die ich für zwei der wenigen wusste, die die gewisse Leichtigkeit für Komödien über die Nazizeit hinweggerettet hatte, bekamen einen Kollegen. Paul Martin, der Regisseur, ein Routinier und erfahrener Filmmann, der mir seit *Glückskinder* (1936), der einzigen deutschen Screwball-Comedy in Erinnerung geblieben ist und der zahllose Musik- und einige Heimatfilme der 1950er – darunter verborgene Schätze wie *Liebe, Tanz und tausend Schlager* (1955) – verantwortete. Lotar Olias, ein Komponist, der zahlreiche Erfolgsschlager erfand und vor allem als Hauskomponist Freddy Quinns bekannt wurde.

Die Schauspieler: erste Garde. Sonja Ziemann, ein BRD-Superstar der 1950er. Paul Hörbiger, den Goebbels 1944 auf die Liste der „Gottbegnadeten" gesetzt hatte (unersetzbaren Künstlern, die vom Front- und Arbeitsdienst befreit waren). Loni Heuser, ein Berliner Operettenstar der 1930er. Oskar Sima, seit den 1920ern der meistbeschäftigte Nebendarsteller des deutschen Films (mit mehr als 300 Filmrollen). Wie in vielen anderen Gewerken auch (etwa Fritz Kirchhoff als Produzent): Begonnen haben die Karrieren in der UFA-Zeit (und manchmal noch früher – die ersten Aufnahmen des Kameramanns Fritz Arno Wagner datierten 1913!); die Berührungen mancher Mitarbeiter der Films mit der Naziherrschaft lagen 1951 oft noch im Dunklen, was man dem Film nicht anmerkt.

Darunter einige Namen, die ich mit der Geschichte des Nachkriegskabaretts verband. Lotar Olias, der in Hamburg das Kabarett „Bonbonniere" gründete, für das er textete und komponierte. Rudolf Platte, der zusammen mit Werner Finck bereits in den späten 1920ern im Kabarett „Die Katakombe" aufgetreten war; und Finck selbst, ohne den die deutsche Geschichte von Sa-

tire und Kabarett nicht geschrieben werden kann und bereits 1946 im Münchner „Schmunzelkolleg“ auftrat. Nicht zu vergessen Ursula Herking, die 1956 zur ersten Generation der „Münchner Lach- und Schießgesellschaft“ gehörte, die einen für die Themen des Films signifikanten Gastauftritt hat. Wieviel Satire enthält *Die Frauen des Herrn S.*? Ist der Film überhaupt eine Satire?

Wie schwer sich die Filmaufsichtsbehörden der jungen BRD mit Filmen dieses Komödientyps getan haben, hat Olaf Möller im Presseheft der Zeughaus-Reihe dokumentiert (anlässlich einer Wiederaufführung des Films im Berliner Zeughaus, 9.11.2017) – und die FSK-Begründung der Ablehnung des Films für ihre Förderungen ist verräterisch, wie sehr das Publikum noch 1951 bevormundet wird, wie befangen die Zensoren waren und wie schwierig der Umgang mit Filmen ist, deren Wirkungsdramaturgie auf dem Lachenmachen aufruht; es heißt in der FSK-Begründung der Auflagen, die sie dem Film gemacht hatte:

> „Die humorvolle Parodie auf die moderne Politik könne zu leicht verkannt und dadurch das Publikum zur Lächerlichmachung der Besatzungsmächte und der jungen deutschen Demokratie aufgeputscht werden. Die deutschen Kinogänger seien noch nicht reif genug, über einen politisch angehauchten Film-Ulk harmlos zu lachen, wie es etwa die Engländer oder Franzosen [es] in einem solchen Fall könnten [2].

In der Beurteilung des „Interministeriellen Ausschusses“ wurde sogar vermutet, „der Film könne die Demokratie verächtlich machen“ [3].

Gibt es Anlass zu dieser so weit ausgreifenden Vermutung? Betrachten wir den Film etwas genauer. Er spielt im antiken Athen, nach einem großen Krieg (ca. um 400 v. Chr.). Die Athener haben den Krieg verloren, vier Mächte haben die Stadt besetzt. Schnell wird erkennbar, dass die historische Lage Athens eine Art „Modell“ der BRD der Zeit ist – die Makedonen stehen für die Amerikaner, die Kreter für die Briten, die am wenigsten zugänglichen Perser für die Russen und die Korinther für die Franzosen [4]. Die Analogie geht noch weiter, wenn die drei Alliierten den Athenern anbieten, ein Bündnis gegen die Perser zu schließen (1:14, 1:29) – eine Machtkonstellation, die 1951 in der Realität der BRD längst erreicht ist [5].

Herr S. – das ist der Philosoph Sokrates, hier gespielt von Paul Hörbiger; etwas vertrottelt, aber listig und intrigant, ein Wendehals und fähig zu politischer Ranküne [9]. Vor der athenischen Volksvertretung und den vier Besatzungsmächten beantragt er, dass es in Athen möglich sein solle, dass Männer mit zwei Frauen gleichzeitig verheiratet sein müssen. Vorgeblich geht es ihm darum, die vielen Kriegerwitwen zu versorgen und das zahlenmäßige Missverhältnis von Frauen und Männern in halbwegs geregelte Verhältnisse zu überführen. Doch der Vorschlag hat einen Hintersinn: Den Athenern schlägt Sokrates vor, die geplante Doppelehe würde zu mehr Kindern führen, dass folglich auch mehr zukünftige Soldaten für eine nationale Erhebung zur Welt kämen. Verborgen hinter dem allen hat er ein zusätzliches, privates Interesse daran, die schöne Sklavin Euritrite zu freien; er ist bereits verheiratet mit Xanthippe, einer ebenso zänkischen wie schnippischen und lustabgewandten Frau mittleren Alters. Natürlich ist die Xanthippe eine Rollenfigur, die aus der Komödiengeschichte bekannt ist – sie ist die Ehefrau des historischen Sokrates gewesen, wurde aber zum Inbegriff des zänkischen und unverträglichen Weibes [7]. Die beiden Rollen sind mit der damals am Beginn ihres Status als Publikumsschwarm der Zeit stehenden 25jährigen Sonja Ziemann als Sklavin Euritrite und der damals 43jährigen Loni Heuser glänzend besetzt – erste als sich übertrieben kokett gebende, der eigenen Attraktivität gewisse Euritrite und letztere im bereits in ihren Filmauftritten eingeführten Rollenfach der Tanten, Erbtanten, Ehedrachen und Xanthippen agierend. Eine Besetzung, die dem Figuren- und Schauspielerwissen der Zuschauer unmittelbar zuarbeitet.

Kurioserweise verbirgt sich hinter dem Antrag Sokrates‘ ein sexuelles Interesse. Schon das Titellied „Du bist der Traum meiner schlaflosen Nächte“ legt die Spur aus, das eigentliche Thema des Films (das Genre der „erotischen Komödie“) wird musikalisch angekündigt. Und schon früh wird das Interessendoppel der Geschlechter klar ausgewiesen: Der Mehrfach-Ehen-Antrag wird vom ausschließlich männlichen Stadtparlament angenommen, mit einer einzigen Gegenstimme [8]. Sokrates ist aber ein intrigenreicher Strippenzieher, auch hier steckt einer seiner Tricks dahinter – weil nun jeder Athener den Ehefrauen gegenüber behaupten kann, er sei der Gegner des Antrags gewesen.

So weit, so erfolgreich Sokrates‘ Plan. Die Kernintrige der Komödie ist gesponnen. Doch nun überschlagen sich die Ereignisse. Nicht nur ist Euritrite dem Heiratswunsch Sokrates‘ keineswegs positiv eingestellt, sie hat mit Sokrates’ Schülern Platon (gespielt von dem jungen Walter Giller) und Pachulles (Ralf Wolter in seiner ersten Filmrolle) zwei weitere Verehrer; Platon ist ob der Ambitionen Sokrates‘ so verzweifelt, dass er schon die „platonische Liebe“ erfunden hat (1:08). Xanthippe unterbindet alle Versuche ihres Mannes, mit Euritrite in sexuelle Verbindung zu treten; und auch in anderen Ehen gehen alle Versuche schief, das Doppelehengesetz umzusetzen. Als schließlich der geheime Plan, der hinter dem Gesetz steckt, an die Besatzungsmächte verraten wird – ausgerechnet von Asaia, der Tochter Perikles‘, der deren Mann zur Zweitheirat zwingen will und ihn verbannt, als er sich weigert –, kommt es zu erneuter Abstimmung, das Gesetz wird zurückgezogen.

Eine Satire über die Anwesenheit der Besatzungsmächte – ein rhetorisches Register, das zu der scharfen Reaktion der filmpolitischen Behörden der Zeit beigetragen haben mag. Misstrauen gegen die Fähigkeit der BRD-Bevölkerung, mit dem Satirisieren umgehen zu können; zudem eine von der FSK explizit geäußerte Angst, die Sozialform „Demokratie“ verächtlich zu machen. Und vielleicht auch das Bemühen, das Wohlverhalten der Filmindustrie den Besatzern gegenüber zu demonstrieren.

Dabei ist *Die Frauen des Herrn S.* so etwas, das man als „milde Satire“ bezeichnen möchte. Die Kritik auf den Film – verirrt im Bildungsstoff: Der Stoff sei angelehnt an die antike Komödie *Lysistrata* von Aristophanes, die 411 v.Chr. uraufgeführt wurde, wie manchmal irreführenderweise behauptet wurde; auch der Verweis auf Kleists *Amphitryon* in der zeitgenössischen Kritik führt in die Irre [9]. Die Sexstreik-Komödie *Lysistrata* ist ein wirkungssicheres Stück, es lebt auf den Bühnen bis heute (und hatte gerade in den 1950ern große Prominenz). Allein die sexuelle Verweigerung der Frauen gegen den Willen der Männer, Krieg zu führen, liefert wohl ausreichend Pikanterie zum Erfreuen des Publikums – weil der Verweigerung das Begehren entgegenstehen muss und die Männer in einen inneren Widerstreit geraten. Die Frauen des Herrn S. handelt aber gar nicht vom Sex-Streik, wie man vermuten könnte, schon gar nicht von einer Auflehnung der Frauen gegen die Kriegstreiberei ihrer Männer, sondern von einer staatlich verordneten Veränderung der sexuellen Beziehungen.

Die Frauen Athens lehnen sich früh gegen das Gesetz auf. Bereits am Tag nach seiner Verabschiedung entdeckt Sokrates ein Graffito, in dem 1000 [Drachmen] demjenigen geboten werden, der den „Herrn S.“ identifiziert, der angeblich die Eingabe an das Parlament gemacht haben soll. Als einer fälschlicherweise als selbiger identifiziert wird – ein schwächlicher älterer Mann, der zwei junge Frauen gefreit hatte –, greift ihn eine ältere Matrone und legt ihn über das Knie. Alle anwesenden Frauen schlagen auf ihn ein. Enttäuschte Frauen fordern vor dem Parlament die Rücknahme des Gesetzes (Kommentar eines Senatoren: „Das haben wir von der Gleichberechtigung“, 1:16) – allerdings will die Mehrheit wissen, wer „Herr S.“ ist, nicht, dass das Ge-

setz zurückgenommen wird. Als Philtas *coram publico* „Liebe und Treue“ als untrennbares Ganzes und ein göttliches Gesetz ausruft, sind die anwesenden Frauen begeistert – „Das ist ein Mann! Den sollte man in Marmor hauen!“ ruft eine der Frauen (in Großaufnahme), so einem der impliziten Widersprüche des Films Ausdruck gebend, der einerseits die Unruhen sexuellen Begehrens thematisiert und gleichzeitig die Unantastbarkeit der Institution zweisamer Ehe.

Die Frauen des Herrn S. führt die Geschichte als Typenkomödie aus, greift auf die Rollenfächer der Boulevardkomödie und des Schwanks zurück. Der Film nutzt die Images der Schauspieler, besetzt ihren Rollenfächern entsprechend. Die Optionen des groben Komödienspiels werden ausgenutzt, manches wirkt überspielt, überdeutlich-komisch, manche Wortspiele rechnen mit dem sicheren Lacher (wenn etwa aus „Korinthern“ „Korinten“ werden) [10]. Als rechne der Film mit einem dressierten Publikum, setzt er auf die sicheren Strategien des Lachenmachens, macht sogar vor der Lächerlichkeit der Figuren nicht halt. Der immer-lächerliche Rudolf Platte spielt Musarion, der das Bordell „Haus der Freuden“ [11] betreibt und der Arbeitsgeber der Hetären der Stadt ist; er bekommt sogar einen kleinen Musikauftritt (einen der ganz wenigen, den er in seinen zahllosen Rollen hatte, der hier allerdings vermutlich von einem unbekannten Sänger synchronisiert wurde). Oskar Sima spielt den selbstverliebten und ebenso aufgeblasenen, aufschneiderischen wie unfähigen General Perikles, der trotz des verlorenen Krieges immer noch an seine Rolle als Präsident der Republik und seine Fähigkeit als begnadeter Heerführer glaubt; er ist es, der Sokrates ins Spiel bringt (0:18), letztlich, um seine eigene Macht zu sichern.

Das Spiel ist immer erkennbar als Spiel in künstlichen Kulissen. Insbesondere die Armseligkeit der Hintergrundmalereien, die sichtbar werden, wenn sich denn einmal der Blick ins Athener Umland öffnet, aber auch die offensichtlich an Konventionen der antikisierenden Szenenmalerei angelehnten Kompositionen der Bilder des Films halten das Wissen immer wach, dass die Handlung in einem Bühnen-Athen spielt und dass es keinen Anspruch auf Realismus erhebt. Ein reflexiver Impuls, der den ontologischen und semiotischen Status der Erzählung anzeigt, bleibt in allem lebendig. Auch der im Kino der 1950er unerwartbare Auftritt einer Oben-ohne-Tänzerin (0:35:55) wirkt wie ein Einbruch eines sexuellen Exotismus, der nicht dem Wissen um die Griechensphäre, sondern dem des orientalischen Harems assoziiert ist (der Kopfschmuck des minoischen Stiers, den die Tänzerin trägt, führt zu zusätzlicher Verwirrung).

So sehr *Die Frauen des Herrn S.* an Komödienpraxen des Provinztheaters erinnert, so interessant ist die Tatsache, dass er als musikalische Komödie, gar als Musical angelegt ist. Märsche sind den Besatzungsmächten vorbehalten, sie *sind* das Militär und geben militärische Rhythmen vor. Allerdings: als Karikaturen von Militärmusik. Gleich in der ersten Szene des Films spielen die vereinten Kapellen der Siegermächte „Süß und ehrenvoll, ist es, für das Vaterland zu leben“ [12] – er wirkt wie eine Parodie tatsächlicher Militärmärsche. Die Schmissigkeit des Marsches wird noch dadurch unterstrichen, dass Euritrite ihn vor sich hin pfeift, als sie Wasser von der Quelle holt. Als Defiliermarsch wird er übrigens später wieder aufgenommen (0:25:10), als würde er nun von einer Zirkuskapelle gespielt. Lächerlich auch: die Fanfarensignale beim Wachwechsel der Besatzungstruppen vor dem Parlament (0:25:30). Wie auch in anderen Erscheinungsweisen des Militärischen – von grotesken Uniformen bis hin zu den Soldaten, die das Parlament bewachen und kaum über die Funktion der Requisite hinauskommen – distanziert sich der Film scharf vom Soldatischen und den damit verbundenen Verhaltensweisen.

Die Athener dagegen sind dem Walzer und dem Chanson zugeneigt. Es werden Schlager gesungen ohne Ende; das seinerzeit bekannte Sunshine-Quartett bekommt gar zwei winzige Gast-

auftritte als Hintergrundchor. Eine Ausnahme ist eine Szene, in der die damals 50jährige Fita Benkhoff [13] – eine „vollreife Kirsche“, wie sie sich selbst im Film annonciert (0:41, 0:53) – auf einer Hochzeitsfeier das höchst frivole „Ich möchte mal...“ vorträgt, in dem sie ihre sexuellen Wünsche artikuliert (0:32). Sie spielt die Kammerzofe Stabila [!], die mehrfach als Inkarnation und Mediator sexueller Neugierde ausgewiesen ist. Einmal sucht sie eine orakelnde Hexe – die natürlich „Sibylle“ heißt, gespielt von Ursula Herking – auf (1:04), die „Wird‘s für mich im richt‘gen Leben, einmal noch ‘nen richt‘gen Mann noch geben“ anstimmt, kaum wird sie der Besucherin ansichtig. Das Lied ist getrieben von einem schnellen Swing-Klavier-Rhythmus, Text und Tonfall des Vortrags ähneln den frechen Couplets der 1920er und 1930er. Gegenfrage Stabilas, nun in einen Walzer übergehend: „Nein, ich mein‘, du alte Ziege, ob ich einen richtig kriege...“ Kurzes Zögern, Herking geht in den ursprünglichen treibenden Rhythmus zurück, direkt in die Kamera hinein agierend. Das Lied ist eine offene Aufforderung, den eigenen sexuellen Bedürfnissen zu folgen.

Das Spektrum der direkten und indirekten Hinweise auf den Umgang mit dem Sexuellen ist breit. Eine Szene, in der sich der fast unbekleidete Philtas (gespielt von Heinz Engelmann) vor seiner Ehefrau Asaria (Inge Stoldt) und Stabila zeigt, wird von dieser kommentiert, selbst Aphrodite könne sie um den so wohlgebauten Mann beneiden (1:02). Philtas ist ein Idealbild des männlichen Körpers, der von Frauen wahrgenommen wird – und seine sexuelle Ausstrahlung wird sehr wohl wahrgenommen, in einer der wenigen Blickmontagen, die dem Blick der Frauen folgen, auch formal ausgestellt [14]. Hier, wie auch in zahlreichen verbalen und musikalischen Äußerungen ist es die Sexualität der Frauen, die der Film befragt. Und die er schleichend der Unzuverlässigkeit der Männer im Umgang mit dem anderen Geschlecht gegenüberstellt.

Frauen also als Wesen, die der sexuellen Faszination des anderen Geschlechts bewusst sind. Aber sie sind in ihren Rollen als Ehefrauen gefangen, auf Werte wie „Treue“ verpflichtet. Von den Männern dagegen ist bekannt, dass sie regelmäßige Besucher in Musarions Bordell sind. Und Perikles hat sogar eine ganze Gruppe von Hetären (er bezeichnet sie als „Staatskünstlerinnen“) ins Hinterzimmer seines Büros geladen.

Wie in den Musikkomödien der 1950er üblich, endet der Film mit einem Fest, dem ein Umzug der Frauen vorangeht – mit einem Schild „Jedem die seine!“ voran (aber wir sehen auch ein Schild, das verkündet, dass Musarions Bordell wieder geöffnet ist). Die Musik des Festes ist ein Medley von anderen Melodien des Films, einmündend in ein *tutti* gesungenes „Wenn die Männer wüßten, wie die Frauen sind“. Die Gemeinschaft findet in gemeinsamem Tanz und Rausch wieder zusammen, nach dem unmittelbar vorhergehenden Beischlaf zwischen Euritrite und Platon. Das Doppelhochzeitgesetz war nur eine vorübergehende Irritation der kommunalen Ordnung, die sexuellen Begehrlichkeiten sind nun wieder domestiziert. Das Glück der Ordnung hat den Vorschein sexueller Libertinage (oder zumindest einer Vorform derselben) hinweggefegt, es ist wieder Ruhe im Leben eingekehrt.

Es sind mehrere Eigentümlichkeiten, die an *Die Frauen des Herrn S.* heute auffallen [15]:

(1) dramaturgische Eigenheiten: die *Volkstümlichkeit des komödiantischen Spiels*, die Nähe zum Volkstheater des Schwanks, der massive Einsatz von Musik (die ja andere Gratifikationen als die Nur-Komödie bietet), das frivole Umspielen des Hintergrundthemas „Sexualität“ und eine erstaunliche Offenheit der Kundgabe sexuellen Begehrens durch die Frauen (und zwar ausgerechnet durch diejenigen, die im Ensemble der Schönheitsideale der frühen 1950er nicht als „sexy“ galten);

(2) diskursive Kontexte: das Aufgreifen *zeitgenössischer Themen* wie des Besatzungsstatus der BRD, der demoskopischen Frauenmehrheit, aber auch des Umgang mit der Kriegs- und Militärgeschichte der BRD,

(3) Hintergrundthema: die so auffallende Rolle der Frauen in einem *Machtkampf der Geschlechter*, in der es nicht nur um die männlich-eigennützige Veränderung der Ordnung sexueller Beziehungen geht, sondern auch darum, dass die Frauen das männliche Bemühen um Zwangs-Liberalisierung zu Fall bringen.

Der Film benutzt die Anspielung auf das antike Drama *Lysistrata* [16] wie eine Maskierung, um das eigentliche Thema zu verbergen, und nimmt geradezu eine Inversion der antiken Komödie vor. Das eigentliche Thema von *Die Frauen des Hern S.* ist die Verhandlung der sexuellen Ordnung, nicht der Einsatz der sexuellen Bedürfnisse der Männer zu politischen Zwecken. Die politischen Anspielungen, die in der zeitgenössischen Zensurierung und Beurteilung eine so wichtige Rolle spielten, bilden nur einen oberflächlichen Bezug zur Zeitgeschichte (wobei deren Bedeutung für die Wahrnehmung der Zeit nicht in Abrede gestellt werden können). Die Karikaturisierung des Militärischen, die Verulkung des Politischen, die Teilung der sozialen Handlungswelt in das Männliche und das Weibliche, die explizite Benennung aktiver weiblicher Sexualität – Momente eines erkennbaren Zugangs zur Zeit-Satire.

Gleichwohl nimmt der Film ein *Tiefenthema* auf, das die populäre Kultur des Films die 1950er bis in die 1960er durchziehen wird: die Frage der Beziehungen der Geschlechter (und endet mit einer Restituierung der klassischen Ordnung von Monogamie und romantischer Liebe). Das hat vielleicht aber doch noch einen tieferen Grund: Wenn es richtig ist, dass die Werthorizonte der jungen BRD von den Frauen abgesteckt worden sind, weil die Männlichkeitswerte mit Naziherrschaft und Krieg ihre Geltung eingebüßt hatten [17], dann demonstriert der Film auch eine Station auf dem Wege zu einer viel grundlegenderen Veränderung der Geschlechterstereotypien und -images. Noch geht es in *Die Frauen des Hern S.* um die Alternative „Sex oder Ordnung“, nicht um politische Ziele wie Selbstbestimmung und Gleichberechtigung.

Anmerkungen

[1] Kampendonck verarbeitete den Stoff auch zu einem Filmroman: *Die Frauen des Herrn S. Ein heiterer Roman*. Dortmund: Ardey 1951, 158 S. (Der aktuelle Film-Roman.).

[2] Zit.n. Buchloh, Stephan: *„Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich. Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas*. Frankfurt/New York: Campus 2002, S. 259 (Campus Forschung. 838.).

[3] Zit.n. Loiperdinger, Martin: Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung. In: Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 479-498, hier S. 497.

[4] Das Thema der Besetzung Deutschlands und Österreichs ist im Film der Zeit mehrfach thematisiert worden. An bekanntesten sind die kurz nach dem Krieg entstandenen *The Third Man* (Großbritannien 1949, Carol Reed) und *Die Vier im Jeep* (Schweiz 1951, Leopold Lindtberg, Elizabeth Montagu). Weniger bekannt und weniger auf die Realität der Besatzung ausgerichtet sind der dramatische Liebesfilm *The Red Danube* (USA 1949, George Sidney).

[5] Man könnte auch die im Film erwähnte, real nicht existierende PTK – die „Partei der Kriegsverweigerer“ – als Rückbezug auf die frühe BRD benennen (0:15), als Repräsentanten des allerdings nur marginalen Pazifismus, der noch in den 1920ern eine gewichtige Rolle gespielt hatte und der erst in den Diskussionen um die Wiederbewaffnung der BRD neue Präsenz bekam. Auch eine kleine Diskussion um „Diktatur“ oder „Demokra-

tie“ (ebd.) nimmt Bezug auf das Aktuelle, nicht nur die historische Situation Athens im Film; verwiesen sei auch auf die fast groteske Abstimmung über das Doppel-Ehe-Gesetz (1:16), die in einer Schlägerei zwischen Männern und Frauen endet (Musarion: „ Das Doppel-Ehe-Gesetz wird debattiert!“). Perikles nennt sich selbst einen Pazifisten, der – wie Sokrates ergänzt – jeden verlorenen Krieg ablehne (0:19). Ähnlichen Status als Verweis auf die Ungeklärtheit des Status der BRD hat wohl auch das Warten auf Verhandlungen um einen Friedensvertrag (0:50).

[6] Vgl. zur Geschichte der Sokrates-Figur Peter Brown: The Comic Sokrates. In: *Socrates from antiquity to the enlightenment*. Ed. by Michael Trapp. Aldershot, Hampshire [...]: Ashgate 2007, S. 1-16, hier S. 2, Anm. 1.
[7] Vgl. dazu Wolfgang Strobl: Xanthippe. In: Peter von Möllendorff, Annette Simonis, Linda Simonis (Hrsg.): *Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik.* Stuttgart/ Weimar: Metzler 2013, Sp. 1035-1048 (Der Neue Pauly. Supplemente. 8.). Vgl. d.w. Michael Weithmann: *Xanthippe und Sokrates. Eros, Ehe, Sex und Gender im antiken Athen. Ein Beitrag zu höherem historischem Klatsch*. München: DTV 2003.

[8] Interessanterweise gibt es eine klare Gegenstimme; sie wird von einem weiblich wirkenden Athener geäußert; der junge Mann (möglicherweise von einer Frau gespielt) ist mit einer Großaufnahme eigens hervorgehoben (0:23:20). Die winzige Szene ist der einzige Hinweis auf Homosexualität in Athen. Erwähnt werden sollte auch Josefine Bachert, die die Sklavin Noschi spielt; sie ist die einzige Schwarze im Ensemble; ihr steht nur ein namenloser schwarzer Wächter Perikles‘ – halbnackt, mit einem riesigen Knüppel bewaffnet – zur Seite.

[9] Vgl. EM: Rez. In: *Die Zeit*, 33, 1951. Womöglich ist die musikalische Komödie *Amphitryon* von 1935 (Regie hatte damals Reinhold Schünzel) noch im Gedächtnis der Zuschauer lebendig – dann wäre der Hinweis eher als ein Verweis auf die Gattung als auf den Stoff auszulegen.

[10] Der Film verzichtet weitestgehend auf das satirische Mittel der Sprachspiele. Einer der wenigen Sprüche, die in Erinnerung bleiben, ist der Abschiedsgruß: „Empfiehl mich den Göttern! - Du mich auch!“

[11] Im Bordell herrscht zu Beginn des Films gerade Streik, „wegen Lohnerhöhung“ (0:16). Die Äußerung legt eine winzige Spur aus, die vom Status des Bordells in Athen Zeugnis ablegt: Es ist als Dienstleistungsfirma ausgelegt, die Hetären sind „Sexarbeiterinnen“, wie es im Feminismus später hieß, und arbeiten als Angestellte; das „Haus der Freuden“ ist voll kommerzialisiert und Teil der Warenzirkulation der Stadt. Es sei dahingestellt, ob es systemisch als eine Art Ausgleich für die sexuellen Frustrationen der Männer angesehen werden kann – immerhin wird „Treue“ und sexuelle Disziplin der Frauen als eine ihrer Charakterqualitäten benannt, so dass sie keine derartige Versorgung mit sexuellen Dienstleistungen benötigen.

[12] In Verkehrung des eigentlichen und zum Bildungsgut gehörenden „Dulce et decorum est pro patria mori“, das von Horaz stammte und das der Engländer Wilfred Owen im ersten Weltkrieg zum Gedicht ausarbeitete.

[13] Benkhoff – der *Spiegel* hatte sie nach ihrem Tod 1967 als „Xantippe mit Mutterherz und verschrobene Alte mit Seelentiefe“ bezeichnet (vgl. *Der Spiegel*, 45, 1967) – hatte sich als eine der wenigen Schauspielerinnen Mitte der 1950er aktiv gegen die Wiederbewaffnungspläne der BRD-Regierung gewehrt.

[14] Engelmann gab in den Rollen aus seiner UFA-Zeit (etwa in *U-Boote westwärts*, 1941, Günter Rittau) meist einem kantigen blonden Idealtypus deutscher Männlichkeit Ausdruck. Erstaunlich ist auch, dass die Sequenz mit einem Rückenbild Engelmanns eröffnet wird, die ihn im Stile von Skulpturen (auch: von nazistischen Männerbildern) dem Blick des Zuschauers und der beiden anwesenden Frauen präsentiert, sei nur am Rande festgehalten.

Ein Nebenthema des Films ist die Kleidung der Frauen, die mehrfach angesprochen und die mit der Darstellung eigener Attraktivität für den Blick von anderen (insbesondere von Männern) verbunden wird. Dass hier zugleich auf die nicht-antike Gegenwärtigkeit von Kleidungsmarkt und Preisen verwiesen wird (ein Kleid habe nur 35 Drachmen bei einem besonderen Händler gekostet!), ist eine der zahllosen satiresken Anspielungen am Rande der eigentlichen Geschichte.

[15] Dass nebenher auch noch ein metatextuelles Spiel mit Bildungswissen – „Sokrates“, „antikes Athen“, „die Perser“ sind ebenso Anspielungsmar-

ken wie auch die paratextuelle Beziehung zum Lysistrata-Stoff und zur Komödie Aristophanes‘ – betrieben wird, stattet den Film mit gewissen Zusatzgratifikationen aus. Das Zwischengespräch über „Mäeutik“ (1:20) – ein Terminus aus der Dialogtheorie des historischen Sokrates – ist ein sinnloser Dialog-Dummy, hat mit der Dialogfunktion des Mäeutischen nichts zu tun.

[16] Das originale Stück von Aristophanes behandelt das Thema eines politisch-pazifistisch motivierten „Sex-Streiks“, das vielfach neu adaptiert wurde und insbesondere in den 1950ern eine ganze Reihe von Verfilmungen erfuhr; erwähnt seien insbesondere *Triumph der Liebe* (Österreich 1947, Alfred Stöger) sowie die frühen TV-Produktionen *Lysistrata* (DDR 1955, Max Friedmann), *Lysistrata oder der Bettstreik der Athenerinnen* (DDR 1959, Rudi Kurz, Hans-Jürgen Degenhardt), *Die Sendung der Lysistrata* (BRD 1961, Fritz Kortner), die Theaterverfilmung *Unternehmen Ölzweig* (DDR 1961, Joan Littlewood, Horst Schönemann) sowie *Lysistrate* (Finnland 1963, Carl Mesterton).

Neben weiteren Adaptionen des Stückes im engeren Sinne (*Lysistrati*, Griechenland 1972, George Zervoulakos, *Lysistrate*, Schweden 1982, Inger Åby, *Komediya o Lisistrate*, UdSSR/Großbritannien/Griechenland 1989, Valeri Rubinchik, *Lisístrata*, Spanien 2001, Francesco Bellmunt, oder *Lysistrata*, USA 2013, James Thomas) seinen einige Neukontextualisierungen des Streiks erwähnt wie der frühe *Politics* (USA 1931, Charles F. Riesner) – der Streik als Mittel zur Durchsetzung der Prohibitionsgesetze –, *Jessica* (Italien/Frankreich/USA 1962, Jean Negulesco, Oreste Palella) über eine gutaussehende amerikanische Hebamme, die unter den Männern eines sizilianischen Dorfes Verwirrung stiftet und gegen die die Frauen in Streik treten, *Flickorna* (Schweden 1968, Mai Zetterling) über drei Schauspielerinnen, die Parallelen des Stücks zu ihren eigenen Lebenswirklichkeiten entdecken, *A Miami Tail* (USA 2003, Melvin James), in dem Frauen mit einem Streik gegen die Gewalttätigkeit ihrer Männer protestieren (ähnlich ist auch *Chi-Raq*, USA 2015, Spike Lee, angelegt), die romantische Komödie *Manfast* (USA 2003, Tara Judelle) über vier Frauen, die 100 Tage ohne sexuellen Kontakt zu Männern aushalten wollen, sowie die TV-Produktionen *Lysistrate und die NATO* (DDR 1975, Henry Riedel) – der Streik als Protest gegen die Stationierung von Raketen auf einer griechischen Insel – und schließlich die Sat1-Produktion *Sexstreik!* (BRD 2010, Thomas Nennstiel) über den Protest gegen eine Müllverbrennungsanlage. Am Rande sei auch auf den Kurzfilm *Coon Town Suffragettes* (USA 1914) hingewiesen, die einzige mir bekannte Blackface-Adaption des antiken Stücks (über Frauen, die ihre Männer aus den Saloons zu holen versuchen).

Vgl. zum Motivkomplex Hilkovitz, Andrea: Beyond Sex Strikes: Women‘s Movements, Peace Building, and Negotiation in *Lysistrata* and *Pray the Devil Back to Hell*. In: *Journal for the Study of Peace and Conflict*, 2014, S. 124-134. - Sloan, Jane: Making the Scene Together: Mai Zetterling's *Flikorna/The Girls* (1968) and Aristophanes‘ *Lysistrata*. In: *Quarterly Review of Film and Video* 25,2, 2008, S. 97-106.

[17] Die These ist mehrfach vorgetragen worden; vgl. etwa Elizabeth Heineman: The Hour of the Woman: Memories of Germany's ‘Crisis Years’ and West German National Identity. In: *American Historical Review* 101, 1996, S. 354-395, sowie Robert G. Moeller: What Did You Do in the War, Mutti? Courageous Women, Compassionate Commanders, and Stories of the Second World War. In: *German History* 22,4, 2004, S. 563-594, v.a. S. 583ff.

Gleichwohl muss festgehalten werden, dass die Familienpolitik der BRD-Regierung das patriarchalistische Modell der Familie festschrieb (1957 traten die Familiengesetze in Kraft) und den „Schutz der Familie“ zu einem zentralen politischen Anliegen machte, sich auf den Art. 6 des Grundgesetzes der BRD berufend; die Beobachtung und Disziplinierung der Frauen wurde damit zum neu-alten Gegenstand der Geschlechterpolitik; vgl. dazu Robert G. Moeller: *Geschützte Mütter. Frauen und Familien in der westdeutschen Nachkriegspolitik*. München: DTV 1997, v.a. 288ff., sowie Moeller, Robert G.: Heimkehr ins Vaterland. Die Remaskulinisierung Westdeutschlands in den fünfziger Jahren. In: *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 60,2, 2001, S. 403-436.

Hans J. Wulff, in Zusammenarbeit mit Melmut Merschmann
MOMMA DON'T ALLOW (Großbritannien 1956, Karel Reisz & Tony Richardson)

Die Erkundung der sozialen Realität, die programmatisch angekündigte Sondierung des Banalen, Alltäglichen und Durchschnittlichen auf den Straßen, in den Wohnungen der Arbeiter und in den Jugendclubs, mit Laiendarstellern und nah am Leben wurde mit dokumentarischen Mitteln in den Kurzfilmen der englischen Free-Cinema-Bewegung angegangen. „Unsere moralischen, gesellschaftlichen und poetischen Ideale“, schrieb Lindsay Anderson, der große Programmatiker des Free Cinema, „müssen verteidigt werden, mit dem Verstand wie mit dem Herzen.“ Vom 5. bis 8. Februar 1956 fand das erste Free-Cinema-Programm am Londoner National Film Theatre statt. Es wurden drei Filme der Veranstalter gezeigt - O DREAMLAND (1953, Lindsay Anderson) über einen Jahrmarkt, MOMMA DON'T ALLOW (1956, Karel Reisz, Tony Richardson) über einen Jazz-Club und TOGETHER (1953, Lorenza Mazzetti) über zwei Taubstumme aus dem Londoner Eastend-Milieu. Das Publikum wurde mit einem Manifest begrüßt, das nochmals die Forderung der Free-Cinema-Regisseure nach einem poetischen Realismus unterstrich:

> These films were not made together; nor with the idea of showing them together. But when they came together, we felt they had an attitude in common. Implicit in this attitude is a belief in freedom, in the importance of people and in the significance of the everyday. As film-makers we believe that no film can be too personal. The image speaks.
>
> Sound amplifies and comments. Size is irrelevant.
>
> Perfection is not an aim. An attitude means a style. A style means an attitude (unterzeichnet von Mazzetti, Anderson, Reisz und Richardson).

In MOMMA DON'T ALLOW zeigen Reisz und Richardson den „Woodgreen Jazz Club“ in London und porträtieren fragmenthaft Ausschnitte aus dem Leben der ihn frequentierenden Jugendlichen. Der Film beginnt mit der Beschreibung des Arbeitsmilieus: eine junge Frau ist Putzfrau bei der Eisenbahn; ein Junge arbeitet als Schlachter, man sieht ihn ein Stück Fleisch zerteilen; ein anderer ist Zahnarzt, und eine andere junge Frau arbeitet bei ihm als Sprechstundenhilfe. Gegen Feierabend machen sich alle auf den Weg zum Club, wo sie ausgelassen tanzen, trinken und sich amüsieren. Als vier ältere und besser gekleidete Upper-Class-Jugendliche in den Club eintreten, mischen sie sich zwar unter die anderen Besucher des Clubs, bleiben aber - aufgrund ihres Äußeren und der erkennbar anderen Klassenzugehörigkeit - eine gegen die anderen abgeschlosse Gruppe: Zuerst neugierig beobachtet, sind sie schon bald wieder aus dem Zentrum des thematischen Interesses verloren. Aber sie bleiben auf der Bühne der Tanzenden - und sie sind für die „innere Botschaft“ des Films von großem Interesse.

Die Vorüberlegungen für die Free Cinema-Programme fanden als filmkritische Arbeiten in Englands beiden wichtigsten Filmzeitschriften statt. Richardson und Reisz, die beiden Regisseure des kleinen Films, waren Filmkritiker bei *Sequence* und nach deren Einstellung 1952 bei *Sight & Sound* tätig. Sie standen beide in der Tradition der 'neuen Filmkritik', die Film als Kunst begriff und sich gegen die traditionelle Filmkritik der willkürlichen und subjektiven Bewertung richtete, deren Kritiker zumeist aus den Literatur- und Theaterfeuilletons stammten. Doch erst in der Herbst-Ausgabe der *Sight & Sound* tauchte der das gesamte Free Cinema prägende Begriff des „*commitment*“ auf, dem Lindsay Anderson einen ganzen Artikel widmete, der bis heute als Manifest der Gruppe gilt und in dem zu einer ethischen und politischen Selbstverpflichtung der

Filmemacher aufgerufen wurde - es erging die Forderung an die Kritiker und Filmemacher, Stellung zu beziehen. „The cinema [...] is a vital and significant medium, and all of us who concern ourselves with it automatically take on an equivalent responsibility. And in so far as film criticism is being written here and now, and deals with an art intimately related to the society in which we live, it cannot escape its wider commitments“ (Anderson 1956, 68f).

Gerade wegen der Unklarheit, was unter *commitment* im einzelnen zu verstehen sei, ist die simplifizierende Darstellung eines spezifischen Klassenkonflikts in ihrem Kurzfilm Anderson und Reisz vielfach angelastet worden. Es wurde kritisiert, daß sie zu einfach eine Gegenposition zum Presseurteil über die „Teddy-Boys“ genannten proletarischen Jugendlichen entwarfen, die diese als gewalttätig und undiszipliniert darstellte. Bei Anderson und Reisz sind sie als ganz normale Jugendliche apostrophiert; damit nivellieren sie aber gleichzeitig die Bedeutung unterschiedlich signifikanter Jugendkulturen. Stilistisch ist der Film zwar konventionell dokumentarisch: es werden Personen typisiert in ihrem Alltag portraitiert; aber er ist auch auffallend ästhetisiert. An einen Musik-Clip erinnernd, kommt er ohne jeden Kommentar aus, es ist nur der Sound der „Chris Barber Jazz Band“ (die Jahre später auch für die musikalische Begleitung in Richardsons Adaption des John-Osborne-Stücks LOOK BACK IN ANGER, 1958, sorgte) zu vernehmen, deren impulsiver und schneller Rock‘n‘Roll, Bebop und Blues offensichtlich den Schnitt motiviert.

Der Film versucht zwar, weniger ein Thema zu dokumentieren als vielmehr eine Stimmung einzufangen. Doch folgt er dabei einem klaren Muster und einer Dramaturgie, die am Ende ein ideologisches Zentrum zeigen will:

- zeitlich, indem er zunächst einmal zeigt, was die Besucher des Clubs tagsüber machen, in kleinen Szenen, die überaus gestellt wirken, was aber ihre Realitätsnähe nur unterstreicht; erst nach diesen Vorszenen beginnen die Aufnahmen im Club;

- räumlich, indem dem Inneren des Clubs ein klares Außen zugeordnet ist, eine Gegenüberstellung, die klar als Grenze von Alltagswirklichkeiten markiert ist; draußen: das ist die Welt der Arbeit, der Normalität, die Welt außerhalb der Musik; hier entsteigen die bourgeoisen Gäste ihrem Auto, hier besteigen sie es wieder; nach draußen flüchtet eine junge Frau, die sich mißachtet fühlt;

- narrativ, indem minimale narrative Subgeschichten eingeflochten werden - etwa die des gerade erwähnten jungen Mädchens, das eifersüchtig dem Tanz ihres Freundes mit einer anderen zusieht, nach außen flieht, als er sie sehen kann, dort von ihm gefunden und getröstet wird und mit ihm zusammen in den Club zurückkehrt:

- von den Kameradistanzen her, die am Beginn recht weit sind und sich kontinuierlich näher an die Handelnden anschmiegen; in einem Furioso am Ende stehen fast nur noch Großaufnahmen nebeneinander, fangen die Selbstverlorenheit der Tanzenden ebenso ein wie den Blick der Zuschauer; beide sind in den Rhythmus der Montage, die wiederum den der Musik adaptiert, eingelassen;

- in der schleichenden thematischen Fokussierung einer Tänzerin, die am Ende ganz zum Zentrum der Bewegung wird, in welche die Tanzenden die Stücke der Band umsetzen; sie tritt eine Art „protagonale Zentralität“ ein, die nur in der rasenden Geschwindigkeit ihrer Drehungen begründet ist, in ihrer völligen Konzentration, zwischen Trance und Ekstase schwebend.

MOMMA DON‘T ALLOW ist auch ein Film, der am Beginn des sozialrealistischen und sich der Klassen-Konflikte und -Gegensätze bewußten englischen sozialrealistischen Kinos steht. Fest-

gemacht ist die Haltung hier natürlich an der Wahl des Sujets, in der es Reisz und Richardson angelegen war, die Freizeit von Arbeiterjugendlichen als „Symbol für Freiheit, Ausgelassenheit und Lebenslust“ (Anderson) zu zeigen. Aber es ist auch dem Kontrast der Körpermodi abzulesen, der im letzten Drittel des Films zu einem Seitenthema wird: Zwei Paare, die offensichtlich der Mittelschicht zugehören und deutlich älter sind als die meisten anderen Besucher, besuchen den Club. Der Tanzstil, den die jungen Leute hier pflegen, ist eine Mischung von Rock‘n‘Roll-Bewegungen (mit zahllosen, oft rasend schnell ausgeführten Drehungen der Tänzer) und einer ausgestellten Lässigkeit und Coolness vor allem der zuschauenden Nichttänzer. Viele schauen zu, bewundernd, halb-interessiert, selten in kleine Interaktionen mit den Nachbarn verstrickt. Ein narzißtisches Moment der Selbstdarstellung ist ebenso spürbar wie die Beobachtung der Selbstaufführungen der anderen. Der Club ist eine Alltags-Bühne, auf der alle Beteiligten ihre Rollen spielen - auch oder sogar gerade dann, wenn die Akteure nicht tanzen: Im Tanz bricht die Kontrolle des Theaterspiels zusammen. Paradoxerweise, möchte man hinzufügen, weil die Tanzbewegung selbst hochgradig ritualisiert ist; das Individuelle und das Kollektive überlagern und durchdringen sich hier, die zum Rollenspiel gehörende reflexive Distanz bricht zusammen.

Als sich die *middle-class*-Besucher unter die Tanzenden mischen, wird ihnen selbst deutlich spürbar gemacht, dass sie den Bewegungsmodus der Tänzer nicht aufnehmen können - sie ahmen ihn nur nach, signalisieren gleichzeitig, dass es nicht „ihr“ Stil ist. Ihre eigenen Tanzbewegungen sind voller Signale der Rollendistanz, zeigend, dass sie tanzen, sich und anderen aber auch zeigend, dass sie den Tanz nicht beherrschen, dass sie sich paradoxerweise zugleich eben darüber amüsieren. Sie bilden eine klar von den anderen Besuchern des Clubs abgegrenzte *in-group*.

Wahl und Beherrschung von Tanzstilen signalisieren die Zugehörigkeit zu Gruppen, soll das besagen; es sagt aber auch etwas aus über den Modus der eigenen Körperwahrnehmung, in diesem besonderen Fall über die Bereitschaft zu Ekstase, die Fähigkeit, sich auf eine so fremde Musik wie den Blues einzulassen. Während die Jugendlichen in MOMMA DON‘T ALLOW authentische Performer der Musik sind, bleiben die bürgerlichen Besucher dem Milieu und der Musik fremd. Der Modus des Tanzes erweist sich so als eine gemeinhin verborgene Strategie, Klassengegensätze auszudrücken, vielleicht sogar als Mittel, sich gegen die bürgerlichen Normen, gegen Tanzregeln und Körperkontrolle zu vereinen und zur Wehr zu setzen.

Filmographische Daten:
R/B: Karel Reisz & Tony Richardson
P: British Film Institute, Experimental Production Fund
K: Walter Lassally
S: John Fletcher
M: Chris Barber Jazz Band
T: John Fletcher
Schwarz-Weiß, 2.000ft / 610m, 22min.
V: British Film Institute (Deutsche Kinemathek)
DVD: Samstagnacht bis Sonntagmorgen (Arthaus Film), Best.-Nr. 3506073; ersch.: 24.6.2008.

Produktionsinformationen:
Der Film wurde vom *BFI Experimental Film Fund* finanziert. Gedreht wurde in dem von Art and Viv Sanders betriebenen *Wood Green Jazz Club* an den Fishmonger’s Arms im nördlichen London an neun Sonnabenden. Die 16mm-Handkamera führte Walter Lassally, der später als Photograph der Filme des *kitchen sink cinema* - der Spielfilme, die aus der Free-Cinema-Bewegung hervorgingen - bekannt wurde. Der Film kostete am Ende die äußerst bescheidene Summe von 425 Pfund. Der Arbeitstitel des Films war JAZZ; erst im November 1955 wurde der Titel geändert.

Literatur:
Anderson, Lindsay: Stand up! Stand up! In: *Sight and Sound* 26,2, Autumn 1956, pp. 63-69. Repr. in: Ryan, Paul (ed.) *Never Apologise: The Collected Writings of Lindsay Anderson*. London: Plexus

2004, pp. 218-232. Gekürzt auch in: *Universities and Left Review* 1,1, Spring 1957, pp. 44-48. Dt. als: Steht auf! Steht auf! In: *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. 2.* Hrsg. v. Theodor Kotulla. München: Piper 1964, pp. 209-227.

Literatur:

Rev. in: *Critics' Choice*, Dec. 1955, n.p.
Rev. in: *Amateur Cine World* 19,12, April 1956.
Lambert, Gavin: Free Cinema. In: *Sight and Sound* 25,4, April 1956, pp. 173-177. Über das erste Programm des „Free Cinema".
Rev. in: *Monthly Film Bulletin* 26,309, Oct. 1959, p. 141.
Riker, Tavis: Sharp Relief. In: *Shock Cinema* (New York) 19, 2001, p. 38.
Armstrong, Richard: Secret People. URL: http://home.comcast.net/~flickhead/MommaDontAllow.html.

Coffee-to-Go und frische Croissants vor dem Schaufenster: *Breakfast at Tiffany's* (1961)

Es gibt viele Darstellungen des Essens im modernen Film im Allgemeinen und auch zahlreiche Analysen, doch dem Frühstück im Besonderen hat sich der Film bislang noch kaum geöffnet und wenn, dann als Darstellung der Überlagerung der realen Welt der Speisen und Getränke durch eine Symbolwelt. Ein Beispiel hierfür ist der weltbekannte Film *Frühstück bei Tiffany (Breakfast at Tiffany's* 1961). Von nutritiven Funktionen des Frühstücks oder von seiner kommunikativen Qualität handelt der Film nicht. Die bittersüße Geschichte basiert auf einer zunächst in mehreren Folgen (1953-57), 1958 dann als Buch erschienenen Novelle von Truman Capote, die seitdem unzählige Neuauflagen und Übersetzungen erfahren hat – sicherlich in Verbindung mit der Popularität des Films, der durch diverse Kassetten-Editionen, DVDs und eine ungebrochene Präsenz in den Wiederholungszyklen des Fernsehens im populären Gedächtnis lebendig geblieben ist. Audrey Hepburn ist bis heute eine Ikone des amerikanischen Kinos wie auch der Modewelt. Und Blake Edwards' Film *Breakfast at Tiffany's* aus dem Jahre 1960 ist bis heute wohl die prägnanteste Rolle, die ihren langen Nachruhm begründete.

Der Film ist weltweit vermarktet worden, war ein Kassenerfolg und wurde zum Longseller. Der Titel wurde in vielen Sprachen der Welt zum bis heute verbreiteten Slogan. Der Film wurde schnell als literarische und filmische Spiegelung einer neuen, hedonistisch und konsumistisch orientierten urbanen Jugend angesehen, als amerikanische Variante der so viel pessimistischeren europäischen Filme über die *jeunesse dorée* der Zeit (bis heute am bekanntesten ist Federico Fellinis *La dolce Vita,* Italien 1959). In *Breakfast at Tiffany's* werden die Wunschwelten des amerikanischen Hochkapitalismus inszeniert und gleichzeitig zurückgenommen. Sicherlich den nachhaltigsten Eindruck machte – schon in der zeitgenössischen Kritik kann man dem nachspüren – der Sozialtypus der jungen Frau, die ebenso unbeschwert wie promisk, käuflich, dem Augenblick hingegeben, zwischen Extravaganz und Bürgerlichkeit schwankend, dem Rausch zugeneigt und sich keinem Mann unterwerfend war: Es verwundert nicht, dass bis heute die meisten Analysen des Films amerikanischer Herkunft sind, als sei die Figur der Holly Golighty (einschließlich des Endes des Films) ein Vorschein der tiefen Veränderungen, die die gesellschaftlichen Vorstellungen der Geschlechterrollen und sogar der Familie als sozialem Ideal in den US-1960ern verändern sollten.

§ 1

Die Filmstory beginnt morgens um fünf. Eine junge Frau im eleganten langen schwarzen Kleid, hochgesteckten Haaren, ein Perlencollier um den Hals, eine Sonnenbrille tragend, obwohl der Morgen noch kaum angebrochen ist, mustert die Auslagen von *Tiffany's*. *Tiffany's* ist eines der teuersten Schmuckgeschäfte der Welt, wir werden den Laden später noch von innen kennenlernen. Die junge Frau knabbert an einem Croissant und nippt an einem Kaffee im Plastikbecher. Wir sehen sie aus dem Inneren des Schaufensters *en face* – es ist Audrey Hepburn –, bevor sie sich abwendet und im gemessen-flanierenden Schritt in die Straßenschluchten New Yorks sich von der Kamera entfernt. Die von schluchzenden Geigen gespielte Melodie des den ganzen Film

durchziehenden, immer wieder variierten Liedes *Moonriver and Me* liegt unter der kleinen Szene.

Frühstück bei Tiffany eben, aber in einer klaren Umkehrung der Gewöhnlichkeiten des Alltagslebens. Es ist nicht die erste Mahlzeit des Tages, sondern wohl die letzte. Nicht Abschluss des Alltags, sondern Rückkehr in seine Gepflogenheiten und Routinen. Und zugleich die erste der Irritationen, die den ganzen Film weiter bestimmen werden. Es ist die Figur der Holly Golighty, die wir gerade gesehen haben, die das Zentrum der Geschichte sein wird und ein Faszinosum für die männlichen Figuren wie auch für den Zuschauer. Sie ist sehr jung (manche Kritiken nehmen sie als 18jährige – Hepburn war zur Drehzeit 31), wurde mit 14 in Texas verheiratet und ist kurz darauf ihrem Ehemann, einem Tierarzt, davongelaufen. Sie wohnt zusammen mit einer namenlosen Katze („Kater“) in einem Apartment, das zwar manchmal für ausgedehnte Parties genutzt wird, deren Unordnung aber in direktem Zusammenhang mit der Unorganisiertheit der jungen Frau ausgewiesen ist (mit beispielsweise einem Telefon im Koffer, damit es nicht so stört)

In New York führt Holly Golighty ein exzessives Leben voller Extreme. Sie macht die Nacht zum Tage, nimmt an Parties mit lauter Fremden teil – deren männliche Mitglieder zu einer gutverdienenden und wohlhabenden, gelegentlich sogar reichen Gesellschaft gehören, die hedonistisch orientiert und einer klar sexuell motivierten Bekanntschaft mit den anwesenden, fast ausnahmslos jungen Frauen nicht abgeneigt ist. Hier spielt Geld eine Rolle – für die Toilette ist Holly es gewohnt, 50 Dollar von den begleitenden Männern zu erhalten, ebenso wie für die Taxi-Fahrt. Eine Szene zeigt einen solchen spendablen Gönner, der darauf drängt, von ihr einen Gegenwert für die Kosten zu erhalten, die er für sie aufgebracht hat; Holly muss durch das Fenster fliehen. Eine Form der Upper-Class-Prostitution [2]? Auch der neue Nachbar im Apartment-Haus ist in einer Beziehung zu einer reichen Architektin gefangen, die ihm für die Liebesnacht 300 Dollar zusteckt. Er heißt Paul Varjak (gespielt von George Peppard), ist Schriftsteller, der aber nach seiner ersten Sammlung von Geschichten nicht mehr schreiben kann – er wird es wieder aufnehmen, als er Holly als faszinierendes Studienobjekt wahrzunehmen lernt, am Ende wird er sich in Holly verliebt haben und sie wird zu ihm finden. Das Bittersüße steht am Ende, weil hier zwei Arme zusammenfinden, die sich beide auf Grund ihrer sexuellen Attraktivität haben aushalten lassen. In einem Film, in dem es immer auch um den Preis von Dingen ebenso wie von sozialen Zuwendungen geht

Der erste Teil des Films charakterisiert seine Heldin als *party girl*, ein Sozialtypus, der seit den 1920ern als urbane Lebensform junger Frauen immer wieder vorgeführt worden ist. Es ist das Zusammentreten von Sexappeal, Charme, Ausstrahlung und Auftreten, in *Breakfast at Tiffany's* verbunden mit luxuriöser Kleidung, die sie dazu befähigen, an den Festen der Reichen, Einflussreichen und Berühmten teilzunehmen [3]. Der Film weist deutlich auf die Filme der 1920er zurück. Eine Szene zitiert sogar eine berühmte Szene aus dem Finale (*Lullaby of Broadway*) von *Gold Diggers of 1935* (USA 1935, Busby Berkeley): eine junge Frau, die am frühen Morgen nach Hause kommt und dort die Milchflasche und die Tageszeitung vorfindet. Das *party girl* ist eine rein urbane Existenzform, ganz dem Vergnügen gewidmet, durch keine Routinisierungen des Alltags eingeengt. Die Welt der Waren und Dienstleistungen scheint in *Breakfast at Tiffany's* rund um die Uhr zur Verfügung zu stehen – deshalb kann man morgens schon zu Beginn der Dämmerung Kaffee und frische Backwaren kaufen oder mitten in der Nacht Getränke und Essens-Nachschub für eine Party organisieren. Es ist nicht nur eine urbane Welt, sondern auch eine des Reichtums. Ob diejenigen, die an der Party-Realität teilnehmen wollen, ohne selbst bezahlendes Publikum (also Käufer) zu sein, die Party und sich selbst zur Ware machen

müssen – die Frage der Prostitution der beiden Hauptfiguren deutet in eine ähnliche Richtung –, dass sie letztlich sexuelle Dienstleister in der Welt der Genüsse sind: Diese Frage beantwortet der Film nicht

Zur urbanen Kultur New Yorker Prägung gehört nicht nur die unübersehbare Vielfalt der Warenangebote, sondern auch die Assimilierung internationaler Alltagsdinge und -vollzüge. Zurück zur initialen Frühstücksszene, die nicht der amerikanischen Kultur entstammt, sondern dem italienischen und der französischen Tagesablauf zugehört. Das Croissant plus der Kaffee, eingenommen nicht im privaten Heim, sondern in der Öffentlichkeit: Das ist in scharfem Kontrast zu den sozialen Ritualen, die in der amerikanischen Kultur gemeinhin mit dem Frühstück als Ort und manchmal gar Fest sozialer oder gar familialer Gemeinschaft assoziiert sind; es ersetzt jenes durch eine individualisierte Selbstbegegnung und eine Neuorientierung des Ichs im öffentlichen Raum und hier in der öffentlichen Welt der Waren. In *Breakfast at Tiffany's* tritt noch hinzu, dass dieses Frühstück selbst Prestigewerte trägt, vielleicht sogar zu den Statussymboliken rechnet. Holly Golightys flaneurhaftes Verhalten trägt deutlich demonstrative Züge. Die Frage bleibt, wen sie damit adressiert – sich selbst oder die anderen

Der Film enthält noch eine zweite Frühstücksszene (1:04): Varjak, der seit langem endlich wieder eine Geschichte an ein New Yorker Magazin verkauft hat, weckt seine Nachbarin, um sich mit ihr zu versöhnen. Der kleine Streit von vorher ist beigelegt, Holly macht sich einen Schnellkaffee, trinkt ihn gleich aus dem Glas, in dem das Pulver verkauft wird. Sie ist schnell munter, schlägt vor, eine Flasche Sekt zu öffnen. Varjak spielt mit, er habe schon oft Sekt zum Frühstück getrunken, aber noch nie davor! Auch wenn Varjak flunkert, so ist doch klar, dass er versteht, dass das Sektfrühstück als ein ebenso hedonistisches wie bohemienhaftes Ritual gilt, das wiederum der Lebenswelt Ausdruck gibt, der sich Golighty zugehörig fühlt. Das Symbolische überlagert auch in dieser Szene die Funktionen des Frühstücks – gegessen hat Golighty noch nichts, als schon das Vergnügen des kommenden Tages verabredet ist

In manchen Teilen wie auch in diese Szene trägt der Film satirische Züge. Mickey Rooney spielt den Photographen „Mr. Yunioshi", die Karikatur eines Japaners, der durch die permanente Lärm-Belästigung durch die Parties bei seiner Mietnachbarin und durch deren Angewohnheit, ihn aus dem Bett zu pingeln, wenn sie nach Hause kommt, kaum ein normales bürgerliches Leben führen kann. Auch die Party-Szene [4] trägt Züge der Satire – kulminierend in Aufnahmen einer jungen Frau, die vor dem Spiegel mit sich selbst lacht oder weint. Amerikanische Kultur wird auf „Freiheitsstatue, Schnellrestaurant, Party und amerikanisches Heim" reduziert, wie ein brasilianischer Reicher kund tut (und man könnte noch die Strip-Tease-Show hinzufügen, die der Film auch registriert – die allerdings hier ihrer sexuellen Untertöne beraubt wird). Selbst die Sachkultur der Zeit wird der Lächerlichkeit preisgegeben: etwa in Form eines elektrisch bewegbaren Bettes, in dem ein Agent telefoniert (mit einer Sprechanlage!) oder eines silbernen Telefonwählers, den Tiffany's für 6,75$ (incl. Luxussteuer!) feilbietet.

§ 2

Erlebnishunger, konsumistische Einstellung, Sorglosigkeit, Leichtsinn, Unfähigkeit, ihren Alltag zu bewältigen – auf den ersten Blick ist Holly Golighty eine Inkarnation des dem momentanen Genuss hingegebenen Unbürgerlichen. Einer ihrer Gönner hält sie für „verrückt". Und doch erfasst das nicht den Kern der Figur. Der Hang zum Genuss ist begleitet von der Angst, sich sozial

zu binden. Zwar macht Holly mehrfach deutlich, dass sie auf der Suche nach einem Millionär ist, den sie heiraten will (und sich damit saniert), doch handelt es sich hier um ein reines Zweckbündnis. Einzig zu ihrem Bruder hat sie eine tiefe Bindung (so dass sie die Nachricht zu entwurzeln scheint, die sie per Telegramm erfährt, dass er bei einem Unfall ums Leben kam). Anderen gegenüber macht sie sich selbst zum Geheimnis, mag sich nicht ausfragen lassen. Allerdings gestattet der Film immer wieder einen Blick auf ihre Wünsche und ihre Phantasien materiellen Wohlstands oder gar Luxus‘.

Der satirisierende Impuls vieler Details richtet sich auf eine Utopie amerikanischen Lebens in der kapitalistischen Welt der Frühsechziger. So faszinierend die Selbstbestimmung ist, mit der Holly Golighty ihr Leben lebt, so wird doch manchmal eine tiefe Melancholie greifbar, die die Figur auch auszeichnet. Hier spielt der Song *Moonriver and Me* eine Schlüsselrolle, der das einzige musikalische Leitmotiv des Films ist, das nicht nur die Emotionalität und Stimmung des Films dominiert, gelegentlich Antizipationen auf dramatische Wendungen ermöglicht, sondern die einer tiefen Sehnsucht Golightys Ausdruck verleiht [5] ebenso wie des Zurücktretens des Realitätsprinzips im Verhalten der jungen Frau. Sie intoniert in einer ganz ungewöhnlichen Intensität das Lied selbst (0:40), auf der Feuertreppe sitzend, selbstvergessen auf der Gitarre spielend. *Moonriver* wird schnell zur Metapher für einen Schwebezustand außerhalb der Klarheit des Tageslichts. Und im Umkehrschluss erscheint Holly Golighty als pure Inkarnation von Wunsch-Phantasien und -Energien, als Figur am Rande der sozialen Welt.

Die Sorglosigkeit ihres Lebens ist durch verspielte Naivität noch erweitert. Noch während des erwähnten zweiten Frühstücks schlägt Holly Varjak vor, jeder solle etwas zum ersten Mal in seinem Leben tun. Zuallererst will Holly etwas bei Tiffany‘s kaufen (und kurioserweise lassen die beiden einen Ring gravieren, den Varjak als Zugabe in einer Bonbon-Tüte bekommen hatte); sodann lernt Golighty eine riesige öffentliche Bibliothek von innen kennen; und als Varjak in einem Kaufhaus etwas stehlen soll, stibitzen die beiden eine Hunde- und eine Katzenmaske, mit denen man das Gesicht verbergen kann – fröhlich wie zwei Kinder laufen die beiden über die Straße vor dem Kaufhaus.

Erst gegen Ende des Films, als sich die Ereignisse zuspitzen und alle Optionen Golightys, ihr Leben wie gewohnt fortzusetzen, zu zerschlagen scheinen, bringt der Schriftsteller das Modell der Kindhaftigkeit ins Spiel: Sie sei ein Kind, das Angst habe, die Dinge so zu nehmen, wie sie sind. Es ist ausgerechnet die namenlose Katze, die Golighty in einem Anfall von Verzweiflung kurz zuvor mitten in der Stadt ausgesetzt hat, die sie in strömendem Regen wiederfindet und ans Herz drückt, als nehme die Objektbindung wieder die Leitfunktion ein, die eine Neufundierung der Identität Golightys ermöglichen könnte. Der Film nimmt den leichten Weg, endet mit einem Trivial-Stereotyp – die innige Umarmung des Paares signalisiert das „Sie-haben-sich-doch-noch-gefunden!“ der Hollywood Standard-Strategien des Happy-Ends [6].

Ausgerechnet der billige Ring aus der Bonbontüte – ein Objekt aus der Welt der Kindheit, weit entfernt von der Sphäre des Luxus und der Brillanten, obwohl es eine Prägung von Tiffany‘s trägt – leitet das Finale ein.

§ 3

Am Ende eines Films, in dem die Käuflichkeit von Menschen und Objekten ein so dominantes Thema gewesen ist, muss ein solcher Schluss im Muster des Happy-End aber enttäuschen – weil

er die Geltung des Ideals der romantischen Liebe ebenso re-etabliert wie das Zurücktreten der Faszination der Welt von Luxus und Konsum, von Exzess und Rausch gegenüber einem kleinen „Glück-zu-zweit“. Das Ende irritiert am Ende eines Films, der die Faszination der Luxusobjekte nicht nur in jener wunderbar entspannten Anfangsszene zum Thema gemacht hatte, sondern auch in der Erscheinung seiner Hauptdarstellerin, deren Auftritte sich wie zu einer Kette von *model appearances* aufreihen: als Blicke auf einen Mannequinkörper, der mit den feinsten Schöpfungen der zeitgenössischen Modeindustrie angetan ist. Auch der Zuschauer ist fasziniert von der Welt der schönen Objekte, zu der die Figur der Holly Golighty selbst gehört [7]. Das Ende reißt eine Spannung auf zwischen Faszination und Resignation, die Welt der Freuden des Konsumierens (einschließlich der vor allem den Frauen abverlangten Promiskuität) und die der romantischen Liebe (einschließlich der Eindämmung von oder gar des Verzichts auf Konsum und Exzess) treten gegeneinander an. Der Konflikt der Wertewelten wird nicht aufgelöst, sondern in der Schwebe belassen.

Anfang und Ende des Films bilden einen Rahmen der Geschichte, die genau dieses Doppel einander inkompatibler Realitätsentwürfe markiert: Der so schwebend leichten, mit der Sehnsuchtsmusik des *Moonriver* unterlegten Begegnung der Protagonistin mit der Objektwelt ihrer Wünsche steht der Schluss im strömenden Regen, außerhalb der Glitzerwelt, mitten in den schmutzigen und heruntergekommenen Vierteln, in denen die Arbeiter hausieren und die kleinen Firmen sind. Und erneut ertönt *Moonriver* (nun in einer Fassung für Chor), der nun eine ganz andere Welt der Wünsche konnotiert.

Zum Abschluss unserer Überlegungen ist nun die Frage aufzuwerfen und zu beantworten, warum sich der Film der Metapher des Frühstücks bedient und keinen Blick auf einen Frühstückstisch und seine Umgebungen wirft: Die Essenshandlungen der Hauptfigur beschränken sich im Sinne des italienischen Bar-Frühstücks auf ein Croissant und die Tasse Kaffee. Imaginiert wird die romantische Vision und Suche eines neuen Lebens im Rückgriff auf die ‚Knospe des Tages’ (Novalis), weil das Frühstück ein Schwebezustand zwischen Nacht und Tag, Schlafen und Wachen, Privatem und Öffentlichem ist und im Blick auf den permanenten Lebensprozess als Übergangs- oder Transformationssituation verstanden und erfahren werden kann. Die Formen dieses Übergangs hat man in der Ethnologie als ‚rites de passage’ beschrieben [8]. Der Konflikt der Wertewelten und das beschriebene Doppel einander inkompatibler Realitätsentwürfe bleibt unaufgelöst, kennt keine Riten, die von der Imagination der Wunschwelt in die Alltagskompetenz führen. Ohne derartige Riten aber lässt das Leben den Menschen erbarmungslos im strömenden Regen stehen. So gesehen kann der Film auch *ex negativo* als Apotheose des Frühstücks als einer lebensertüchtigenden Sozialsituation gelesen werden.

Anmerkungen

[*] Filmographische Angaben:
Breakfast at Tiffany‘s (Frühstück bei Tiffany);
USA 1961, Blake Edwards.
115 min. Farbe, 1,78:1. UA: 5.10.1961. Dt. UA: 12.1.1962.
Darsteller: Audrey Hepburn (Holly Golightly), George Peppard (Paul Varjak), Patricia Neal (2-E), Mickey Rooney (Mr. Yunioshi), Buddy Ebsen (Doc Golightly), Martin Balsam (O.J. Berman).
B: George Axelrod.
K: Franz Planer.
M: Henry Mancini.
S: Howard A. Smith.
[**] Der Artikel verdankt Alois Wierlacher zentrale Hinweise.

[1] Vgl. in Auswahl: Gerhard Neumann: Tania Blixen: Babettes Gastmahl. In. Alois Wierlacher, Gerhard Neumann & Hans Jürgen Teuteberg (Hrsg.): *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*.

Berlin: Akademie-Verlag 1993, S. 289-318; ders. Filmische Darstellungen des Essens. In: ebd., S. 343-366; auch In: Alois Wierlacher & Regina Bendix (Hrsg.): *Kulinaristik. Forschung-Lehre-Praxis*. Berlin […]: Lit Verlag 2008, S. 298-319; Anton Escher: *Ist man, was man isst? Essrituale im Film*. München: text + kritik 2009**;** Daniel Kofahl (Hrsg.). *Kulinarisches Kino. Interdisziplinäre Perspektiven auf Essen und Trinken im Film*. Bielefeld: Transcript 2013.

[2] Vgl. dazu Robinson, Janet: „Cha ching! Getting Paid in *Breakfast at Tiffany's* and *Showtime's Gigolos*“ (in: *Selling Sex on Screen. From Weimar Cinema to Zombie Porn*. Ed. by Karen A. Ritzenhoff & Catriona McAvoy. Lanham, Maryl. [...]: Rowman & Littlefield 2015, S. 131-152), hier S. 133ff, die das Problem diskutiert. *Breakfast at Tiffany's* lässt die Frage, ob Golighty ihr Einkommen tatsächlich mit sexuellen Dienstleistungen verdient oder ob sie mit der eigenen sexuellen Ausstrahlung in der Begegnung mit Mitgliedern der Reichenschicht nur spielt, offen. Heather Addison nimmt in einem kurzen Text zum Film die Widersprüchlichkeit der Figur als deren Charakterisierung – „sexual yet innocent; bold yet timid; self-assured yet lost; loving yet distant; wild yet caged“ (in: *The Enyclopedia of Novels into Film.* Ed. by John C. Tibbetts & James M. Welsh. New York: Facts on File 1998, S. 45-47, hier S. 47).

[3] Nicht erst seit *Funny Face* (*Ein süßer Fratz*, USA 1957, Stanley Donen), in dem sie ein Mannequin spielt, ist die Assoziation von (Haute-)Couture-Mode und Audrey Hepburn Teil ihres Images. Vgl. den Fotoband Keogh, Pamela Clarke: *Audreystyle* (New York [...]: HarperCollins 1999) als Material für die These.

Es sei auch vermerkt, dass *Breakfast at Tiffany's* den Beginn einer ganzen Kette von Mode-Kreationen gewesen ist, die den Erfolg des Films in Textilform fortsetzte. Selbst die blaue Schlafmaske, die Golighty im Film trägt, wurde zum Konsumartikel (und wird bis heute angeboten).

Mehrfach ist die Figur der Holly Golighty als Inkarnation der Aschenputtel-Figur interpretiert worden. Eine These Guy Debords nutzend nimmt Dina Smith die Party als Ort einer symbolischen Umwandlung des „‚useful' girl turning into an ‚exchangeable' woman by ‚putting on' the right clothes“ (Smith, Dina: Traveling with Holly Golightly: *Breakfast at Tiffany's* as Cinderella Mythology. In: *Reconstruction* 9,2, 2009, URL: http://www.reconstruction.eserver.org/Issues/ 092 /dsmith.shtml). Die Faszination der Hollywood-Filme an Party-Szenen hänge damit zusammen, dass sie der Ort sei, an dem die Kapitalisierung der sozialen Beziehungen in Extremform sichtbar werde. Cornut-Gentille D'Arcy, Chantal: „Who's Afraid of the Femme Fatale in *Breakfast at Tiffany's*? Exposure and Implications of a Myth“ (in: *Gender, I-Deology: Essays on Theory, Fiction, and Film*. Ed. by Chantal Cornut-Gentille D'Arcy & José Angel García Landa. Amsterdam: Rodopi 1996, S. 371-385 [Postmodern Studies. 16.]) interpretiert die Figur der Holly Golighty in den Charakteristiken der *femme fatale*, kommt aber zu dem gleichen Schluss, dass der Film am Ende von der Re-Domestifikation der Frau handele.

[4] „Audrey Hepburn acted in a series of films (from *Sabrina* [1954] to *My Fair Lady* [1964]) that used party scenes as narrative climaxes. These scenes, of course, attend to their star's glamour, illustrating her spectacular, magical relationship to the greater Hollywood spectacle“ (aus Smith, Traveling [Anm. 3]).

[5] Vgl. Payri, Blas: „*Moon River and Me*. The Film-Song as Leitmotiv in *Breakfast at Tiffany's*“ (in: *The Soundtrack* 4,2, 2011, S. 137-152). Allerdings belegt der Text des Liedes auch eine radikale Wunschzuwendung bei gleichzeitiger Realitätsabwehr Golightys: Moonriver, wider than a mile, / I'm crossing you in style, one day. / Oh dream maker, you heart breaker, / wherever you're going, I'm going your way. // Two drifters, off to see the world. / There's such a lot of world, to see. / We're after the same, rainbow's end. / It's just around the bend, / my huckleberry friend, / moonriver and me. Vgl. darüber hinaus Smith, Jeff: *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music* (New York: Columbia University Press 1998, S. 69-99) sowie die Darstellung von Claudia Bullerjahn (in: *Klassiker der Filmmusik*. Stuttgart. Reclam 2009, S. 152-154). Zur den Vorüberlegungen zum zentralen Lied und zur Entstehungsgeschichte von *Moon River* vgl. Wasson, Sam: *Fifth Avenue, 5 A.M. Audrey Hepburn, Breakfast at Tiffany's, and the dawn of the modern woman.* New York: HarperStudio 2010 , bes. S. 122-132.

In der initialen – instrumentalen – Fassung des Liedes wird noch ein weiterer tiefensemantischer Kontrast zwischen Stadt und Land, Urbanität und Ruralität artikuliert, der viel später erst mit der Figur des Ex-Ehemanns Golightys auch in der Geschichte thematisiert wird: „Wenn wir die Melodie zum ersten Mal hören, wird sie von einer Mund-

harmonika gespielt, begleitet von einer einfachen Rhythmusgitarre: beides nicht eben urbane Instrumente, und zusammen eher die Evokation einer pastoralen Szene, für die es in den Bildern einstweilen keinen Rückhalt gibt“ (so bei Heldt, Guido: Die Lieder von gestern – Filmmusik und das implizite Imperfekt. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 1, 2008, S. 10-25, hier S. 20); vgl. darüber hinaus ibid., 20-22, zu einer narrativen Analyse der Einsätze der Musik. Das Lied entstand 1961; es wurde von Johnny Mercer getextet und von Henry Mancini komponiert. Bei den Oscar-Verleihungen gingen der Oscar für die „Beste Musik: Drama“ und derjenige für den „Besten Filmsong“ an Henri Mancini. Der Song wurde in mehreren Ländern zum Chart-Hit.

[6] Für den Film wurde ein zweites, bittersüßes Finale gedreht, in dem Golighty und Varjak die Katze wiederfinden, danach aber getrennt den Schauplatz verlassen.

[7] Vgl. dazu Studlar, Gaylyn: „Chi-Chi Cinderella: Audrey Hepburn as Couture Countermodel“ (in: *Hollywood Goes Shopping*. Ed. by David Desser and Garth S. Jowett. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, S. 159-178); Studlars These ist, dass Hepburn im kollektiven Wissen nicht nur als *fashion model*, sondern sogar als *fashion commodity* gewusst sei, also selbst schon in eine Warenform überführt sei. Die Golighty-Figur ist auch als Manifestation eines Ausbruchs aus den Rollenzwängen der domestizierten Frau der 1950er interpretiert worden, weshalb sich das Ende als Domestizierung der Figur verstehen ließe. Vgl. dazu aber Lehman, Peter / Luhr, William: „I Love New York!“ *Breakfast at Tiffany's*“ (in: *City That Never Sleeps: New York and the Filmic Imagination*. Ed. by Murray Pomerance. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2007, S. 23-31), die den Schluss als Rettung (*salvation*) des finalen Paares aus den Entfremdungen und Vereinsamungen sowie der Gesichtslosigkeit der Masse (*crowd*) interpretieren, die ihr voriges Leben bestimmt hatte (S. 31). Ich werde der Frage, welche Bedeutungsoptionen der Schluss hat, hier nicht weiter nachgehen. Festgehalten werden sollte aber, dass die Vereinigung der beiden in einer namenlosen Straße weit entfernt von den Konsum- und Unterhaltungszentren der Stadt stattfindet und dass der Film die beiden mit Rückfahrt und Aufschwenk in der Weite des Bildes zurücklässt.

[8] Vgl. Arnold van Gennep: *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption.* Paris: Nourry 1909; Arnold van Gennep: *Übergangsriten*. Aus d. Franz. von Klaus Schomburg. Mit einem Nachw. v. Sylvia M. Schomburg-Scherff. 3. Auflage Frankfurt: Campus 2005.

Detlef Arlt / Hans J. Wulff:
Die Ambivalenz der Frauenrollen in DAS SÜSSE LEBEN DES GRAFEN BOBBY (1962)

In den beiden ersten Filmen der Graf-Bobby-Trilogie verschlägt es den Grafen und seinen Adlatus Baron Mucki – gespielt von Peter Alexander und Gunther Philipp – in Gruppen junger Frauen. Der Graf verkleidet sich als ältere Dame, erlangt so fast intimen Zugang zu den Räumen, die ausschließlich den Frauen vorbehalten sind. Allerdings verliebt er sich in beiden Fällen in eine der Frauen, wechselt Kleidung und Identität, was regelmäßig zu Verwirrungen, Engpässen, Verwechslungen und ähnlichem führt – was ebenso regelmäßig sich in Slapstickiaden niederschlägt. Der erprobte Komödienrahmen ist aufgespannt. Um ihn soll es hier auch nicht gehen, sondern das wechselseitige Spiel der Interpretationen des Männlichen und des Weiblichen, das durch die Rockrolle Alexanders schon im Ansatz des Spiels anvisiert ist.

Von eigenem Interesse ist DAS SÜSSE LEBEN DES GRAFEN BOBBY (1962), weil hier die jungen Frauen in ein Komplott geraten, das ihre Jugendlichkeit und sexuelle Attraktivität in eine Warenform transformiert. Im Film ist immer wieder von den „Mädchen“ die Rede – mit Ausnahme der verunfallten „Madame“ Patzinger, für die Graf Bobby in der Maske des „Fräulein Babette Bobbinsky“ einspringt und eine Art Anstandsdame spielen soll. Wie sich herausstellt, ist dies aber nur eine Maske, die den Schein bürgerlichen Anstands aufrecht erhalten soll und keinesfalls eine Schutz- und Aufsichtsfunktion meint.

Doch zunächst die Geschichte: Bobby und Mucki, wie immer knapp bei Kasse, haben das Detektivbüro „Pfiff & Greif“ gegründet, um endlich zu Geld zu gelangen. Sie sind fast bankrott, als sie von dem Staatssekretär Benevenuto Sokrates Socre (Oskar Sima) einen lukrativen Auftrag erhalten: Sie sollen eine Bande von Mädchenhändlern überführen, die sein Land mit ihren Mädchen überschwemmten. Graf Bobby verkleidet sich als Frau, um *undercover* ermitteln zu können, und wird tatsächlich im Kostüm einer jüngferlichen älteren Dame als Begleitung für einige junge Mädchen engagiert: Bobby und Mucki sind in einem Nachtlokal namens „Moulin Rouge“ auf die Spuren der Mädchenhändler gestoßen. Bobby bewirbt sich in Frauenkleidern erfolgreich als Pianistin und Reisebegleiterin.

Die Reise führt sie in das Land „Maritima“, wo sie gemeinsam auf der „Dolce Vita“, einem schwimmenden Nachtlokal mit Spielcasino, arbeiten. Gerade angekommen, trifft sich Fräulein Bobbinsky als Chefin der Mädchengruppe mit dem Marquese Pepperoni (Gerhard Frickhöffer) und seinem Adlatus Pietro Krokowitsch (Rolf Olsen) – und versichert zu deren Zufriedenheit, dass sie sicher mit ihren zwei Schrankkoffern durch den Zoll gelangt seien. Es gelingt Bobby zudem, seinen Freund Mucki als „verarmten aristokratischen Cousin“ als Croupier auf die „Dolce Vita“ zu vermitteln. Eines der sechs Mädchen (Vera Burger / Ingeborg Schöner) fehlt noch; Bobby – nun wieder in Männerkleidern – trifft sie zufällig an Deck; sie wird in seine Kabine gelegt, weil alle anderen Zimmer voll sind. Bobby gibt sich als Freund Babettes aus, um nicht entdeckt zu werden. Am nächsten Morgen fährt die Gruppe zur „Dolce Vita“ hinaus. Sie dürfen den Gäste-Swimmingpool benutzen, wenn sie – so Krokowitsch – ihre knappsten Bikinis tragen. Zur gleichen Zeit feiert der exaltierte und offenbar betrunkene Amerikaner Johnny H. Clayton (Bill Ramsay) wie jeden Tag seinen Geburtstag; er singt dazu *Das Leben ist doll, doll, doll*.

Nun beginnen die Verwicklungen. Bobby verliebt sich in Vera; er wird mit dem Tode bedroht; Johnny H. Clayton heißt in Wirklichkeit Rocco Ricardi und ist verdeckter amerikanischer

Ermittler. In den Koffern der Mädchen wird Rauschgift geschmuggelt. Ein wilder slapstickhafter Ringkampf mit den Gangstern und der ganzen Mannschaft des Schiffes beendet die Geschichte – die Polizei braucht die Verbrecher nur noch zu verhaften.

Der Film greift tief in die Motivgeschichte zurück. Schon der „Mädchenhandel" ist seit ca. 1860 ein etablierter kriminologischer Tatbestand, wurde aber von Beginn an auch dramatisiert. Die sogenannte *White Slavery* war eine international und interkontinental ausgerichtete Verschleppung weißer Frauen in die Kolonialgebiete [1]. Sie wurden vor allem unter Inaussichtstellung eines Arbeitsplatzes bei einer Revuetruppe oder Musikkapelle oder anderer falscher Versprechungen angelockt, dann aber in den vorderen Orient verschleppt; tatsächlich wurden sie aber zu Sexarbeiterinnen in den Bordellen, manchmal auch (vor allem in den Dramatisierungen) in den Harem reicher Araber verkauft [2]. Allerdings – das Motiv wird nur als Verdacht gegen die Betreiber der „Dolce Vita" angesprochen, setzt die Detektivgeschichte in Gang. Tatsächlich geht es aber um Rauschgifthandel (wie schon in MÄDCHEN FÜR DIE MAMBO-BAR, BRD 1959, Wolfgang Glück). Die Tänzerinnen sollen tatsächlich tanzen, aber auch die sexuelle Aufladung der Amüsierwelt auf dem Schiff erhöhen. (Wenn es hier auch um Prostitution gehen sollte, spart der Film jeden Hinweis darauf aus.)

Allerdings ist der dramatische Einstieg über das Stichwort „Mädchenhandel" ein klarer Hinweis, dass die „Mädchen" mit ihrer Sexualität aufgeladen werden. Sie werden zudem kommodifiziert, zur „Handelsware" deklariert. Der Selbstentwurf der jungen Frauen, mit dem Kontrakt auf dem Schiff den Einstieg in eine Laufbahn als Tänzerin zu erlangen [3], wird durch ihre Klassifikation als „Ware" klar konterkariert. Die Vorstellung sexueller Verfügbarkeit resp. sexueller Ausbeutung sind deutlich konnotiert. Bereits Socres Auftrag an die beiden Detektive eingangs des Films, „Callgirls und Abenteurerinnen der Liebe" von „Maritima" fernzuhalten, impliziert eine unbürgerliche Sphäre promisker oder kommerzialisierter Sexualität. Vor allem die Verbrecher taxieren die Tänzerinnen nach äußerlichen Reizen. Ein kleiner Dialog macht zudem die Verbindungen zur Variété-Tradition der Exposition weiblicher Körperlichkeit deutlich: Socre: „Die Tillergirls [4] sind das nicht, aber die Beine sind ganz hübsch!" Pepperoni (einer seiner Schergen): „Die Gesichter sind auch nicht schlecht!"

Die Mädchen werden als „Nachtclub-Tänzerinnen" engagiert. Auch dieses ist im Kontext der Zeit als Hinweis auf den Strip-Tease lesbar, zudem als Indikation eines anrüchigen und unseriösen Unterhaltungs-Milieus. Die Körperlichkeit der jungen Frauen ist gleich nach ihrer Ankunft mit Krokowitschs Aufforderung, möglichst knappe Bikinis anzuziehen, wenn sie im Swimming-Pool schwimmen wollen, klar als Attraktion angesprochen: Sie sollen den männlichen Mitreisenden (bzw. Gästen) einen möglichst detaillierten Anblick der spärlich bekleideten Frauenkörper anbieten. Sie werden zum Bestandteil einer auch voyeuristisch durchformten Freizeitwirklichkeit. Auch das gelegentliche Hineinstoßen der Mädchen in den Pool, das eigentlich der Entblößung der verhüllten Frauenkörper zielt, dient der Befriedigung voyeuristischer männlicher Lust. Wie bedeutsam bereits Abbildungen des weiblichen Körpers in einer männlich dominierten Handlungswelt sind, ist schon bei der Einreise nach „Maritima" thematisch: Die Zöllner werden mit „Sexyphotos" von den Koffern der jungen Frauen abgelenkt – eine „großartige Idee", wie der Film selbst akzentuiert.

Von den Tänzerinnen klar abgesetzt ist die Figur der Vera. Obwohl sie die gleiche Arbeit als Tänzerin macht [5], verschweigt der Film die „unseriöse" Seite ihres Tuns auf dem Schiff – Vera ist die Inkarnation des „anständigen Mädchens", der moralisch aufrichtigen Frau. Der Kontrast ist bis in Details hinein inszeniert: Wenn die anderen Mädchen in ihren knappen Bikinis auf

den Barhockern sitzen, hat Vera einen züchtigen Bademantel an. Wenn Bobby sie versehentlich im zweiten Bett in seinem Zimmer antrifft, reagiert sie empört und schnippisch auf seine überhebliche Kontaktaufnahme; selbst als sie Sympathien zu dem Fremden aufnimmt, bittet sie ihn zu gehen: „Was soll Fräulein Bobbinsky denken, wenn sie plötzlich nach Hause kommt!“ Als der Graf kurz darauf ein zweites Mal in ihr Zimmer eindringt, reagiert sie vollends empört: „Das ist aber ein starkes Stück!“ Sie ist zugleich erschreckt darüber, dass Bobby sie unvollständig bekleidet – sie trägt ein Negligé – sieht. Sie lässt sich mit dem nun erklingenden *Ay Vera* zwar besänftigen, wechselt ebenso ironische wie hingebungsvolle Blicke mit dem Sänger, erhebt sich sogar und macht mit ihm zusammen einige Tanzschritte – als er sie jedoch am Ende seines Vortrags zu küssen versucht, stößt sie ihn gespielt-empört auf den Balkon zurück und schließt die Tür hinter ihm. Dass Mucki während des Liedes, das ihre Aufmerksamkeit ganz in Anspruch genommen hatte, die Kleidung des Fräulein Bobbinsky aus dem Zimmer geholt hatte, ist ihr entgangen. Die kleine Szene erzählt von der beginnenden Liebesgeschichte zwischen Bobby und Vera und führt gleichzeitig die Verkleidungsgeschichte fort, eine Doppelfunktion, die viele der Musikszenen erfüllen.

Veras Tugendhaftigkeit bleibt bis zum Ende des Films erhalten. Zum ersten Kuss kommt es erst im letzten Viertel des Films. Das Paar geht Arm in Arm ab; aber anders als in anderen Filmen der Zeit bleibt der Verlauf der Nacht nicht offen, sondern es wird ausdrücklich gezeigt, dass Vera brav in ihr Etagenbett in der Tänzerinnenkabine zurückkehrt. Vera bleibt in alledem das romantische Zentrum des Films. Sobald sie im Bild erscheint, setzt romantisch-melodiöse Musik ein, Verliebtheit konnotierend. Der Glücksrad-Walzer, der von Alexander gesungen dem ersten Kuss in einer Tanzszene auf dem Oberdeck vorausging, erklingt von einer einsamen Klarinette intoniert noch weiter, als Vera in ihre Kabine zurückkehrt: Die musikbasierte Verliebtheit bleibt, der sexuelle Akt ist ausgespart, die moralische Entgegenstellung der Vera gegen die anderen jungen Frauen wird bis zum Schluss fortgesetzt. Auch das „saubere“ und letztlich auf das Symbolische beschränkte Image Peter Alexanders bleibt respektiert: Die beiden Küsse, die Vera und Bobby während des Films tauschen, sind die einzigen sexuellen Berührungen, die die beiden teilen; und selbst dabei dreht Bobby/Alexander der Kamera den Rücken zu, der eigentliche Kuss bleibt verdeckt.

Eine eigene Ebene der Geschlechterkommunikation bilden die Dialoge, darin vor allem zotenhafte Anspielungen. Insbesondere der Baron Mucki übernimmt die Rolle desjenigen, der die jungen Frauen nicht ernst nimmt, sie nicht als gleichberechtigte Partner akzeptiert. Für ihn sind die Mädchen Sexualobjekte, denen er – höchst zweideutig – empfiehlt, möglichst frühzeitig mit Männern in sexuellen Kontakt zu treten: Bobby (als Fräulein Bobbinsky): „... und bitte, meine Damen, gehen Sie recht bald zu Bett!“ / Mucki: „Damit kann man gar nicht früh genug anfangen!“ Gerade Baron Muckis Äußerungen spielen immer wieder mit sexuellen Tiefenmotivationen. Neben dem Ausgriff auf den sexuellen Akt ist es vor allem ein kaum verborgener Voyeurismus, der zum Vorschein kommt; als Mucki erfährt, dass Bobby/Bobbinsky die Kabine mit den Mädchen teilen soll, kommentiert er: „Da hast du ja die schönsten Aussichten!“

Mucki spricht in dem Film kein einziges Mal allein und direkt mit den jungen Frauen. Wenn er sich überhaupt an sie wendet, tut er das durch Vermittlung seines Buddys. Offensichtlich steckt hinter seinen Anzüglichkeiten und seinem Voyeurismus eine tiefe Angst vor direktem Kontakt mit dem weiblichen Geschlecht (bzw. Angst vor der Ablehnung seiner sexuellen Absichten). Er setzt diese Angst um in die rhetorische Aggressivität zotigen Sprechens [6], einer maskierten Form des Signalements sexueller Bereitschaft (nach den Ausführungen Freuds). Es bedarf dreier Kommunikationsteilnehmer, wenn sich die Zote erfüllen soll – desjenigen, der zo-

tig spricht, desjenigen, der zum Objekt der feindseligen sexuellen Aggression wird, und desjenigen, der die Absicht des Witzes, Lust zu erzeugen, erkennt und zur Erfüllung bringt (Freud 1958, 80). Das Lachen gehört dem dritten dieser Konstellation, der unter der Hand eine Koalition mit dem Sprecher eingeht.

Sexuelle Zweideutigkeit findet sich aber nicht nur im Sprechen der Figuren, sondern auch im Visuellen. So ist die Banane, die Babette Bobbinsky in Gegenwart der beiden Gangster essen will, eine eindeutige Andeutung des oralen Geschlechtsverkehrs. Eine offensichtliche und nicht nur zur Zeit des Films schamlose Inszenierung ist der Tanz der jungen Frauen vor den Gästen, während dem der angeblich betrunkene Johnny H. Clayton den Mädchen mit einem Syphon Wasser auf und zwischen die Beine spritzt – eine klare Sexualsymbolik, die die Tänzerinnen symbolisch zu Sexualgespielinnen erklärt.

Allerdings sind die Frauen im Film genauso wie die Männer dem männlichen Sexualitätsschema verhaftet. Gegenwehr gegen das Hineingestoßenwerden in den Pool bleibt aus, ja, die Mädchen bieten sich dem Gestoßenwerden an und springen so sogar halb freiwillig ins Wasser. Sprachliche Anwürfe werden nicht etwa offen zurückgewiesen, sondern kokett-amüsiert zur Kenntnis genommen oder aber mit indirektem Hinweis auf gesellschaftliche Normen entschärft. Ein Beispiel: Eine Serviererin im Minirock: „Ich sollte Sie jedesmal wecken, wenn Sie schnarchen!“ / Socre: „Danke, mein hübsches Kind! Diese Übung könnten wir auch diese Nacht beibehalten – wie denken Sie darüber?“ / Die Serviererin: „Aber Monsieur...“ Die junge Frau versteht sowohl die unverblümte und unverschämte Anmache wie auch die indirekte Bedeutung als Kompliment: Der Mann akzeptiert sie als Sexualpartnerin. Sie bewahrt ihre Façon, indem sie den Sprecher verbal unter Verweis auf die Unziemlichkeit der Äußerung zurückweist, mit der gespielten Empörung zugleich das Kompliment aber zurückgibt.

Der Blick in die „Handbücher für die Frau“ der Zeit zeigt [7], dass die Passivität der weiblichen Figuren gegenüber den zotigen Anwürfen der Männer System hatte. Männliche und weibliche Rollen spielen in dem so repressiven wie restriktiven Geschlechterrollensystem der 1950er einander komplementär zu. Das Bild der Männer als „schaffende“, das der Frauen als „seiende Figuren“ und der klare Verweis, dass die Frau ihren Wert dadurch erlangt, dass sie ihr Aussehen und Auftreten pflegt, impliziert ein ausschließlich von männlichen Kriterien von Schönheit, Sexualität und Verfügbarkeit orientiertes Ideal, das von den Frauen als ihr eigenes Bild akzeptiert wird. Für die weiblichen Figuren des Films heißt das, dass sie die symbolischen sexuellen An- und Übergriffe ebenso wie die Dominanz ihrer körperlichen Erscheinung als Bestätigung der eigenen Schönheit und damit ihres Wertes in der Welt der Männer interpretieren müssen. Folgerichtig wären sie enttäuscht, würden an ihrem „Wert“ zweifeln, wenn ihnen diese sexuell unterlegte Aufmerksamkeit nicht gewidmet würde. So erklärt sich auch die amüsierte Koketterie, mit der sie auf die Unverschämtheiten der Männer reagieren – sie fühlen sich geschmeichelt. Selbst Veras Zurückweisungen sind in diesem System von Deutungen ambivalent: Sie wirken auf den ersten Blick schamhaft, dem Ziemlichen verpflichtet; doch inszeniert sie sich etwa in dem Lied *Ay Vera* als ebenso zurückweisend-kokett wie ihrer Rolle als Besungene angemessen; die Distanz, um die sie sich zu bemühen scheint, unterstreicht zugleich ihr Wissen darum, dass der Mann (Graf Bobby) sie umwirbt. Selbst die Zurückweisung des intimen Kontaktes dient der Steigerung der sexuellen Kohäsion, die sie mit dem Werbenden verbindet.

All dieses in Rechnung gestellt, erweist sich das Geschlechterrollensystem, das der Film ganz *en passant* entfaltet, als höchst widersprüchlich. Zum einen sind die Frauen als „Erscheinung“ inszeniert, ihre Körperlichkeit ist der erste und wichtigste Wertgegenstand, in dessen Ho-

rizont sie auftreten. Zum anderen agieren sie in Berufsrollen, die als Dienstleistungen qualifiziert und als Teil der Unterhaltungskultur ausgewiesen sind; allerdings sind ihre Qualitäten als Tänzerinnen niemals Gegenstand der Wertschätzung durch die anderen, vor allem nicht der Männer. Sie stehen zudem in einem ökonomischen Verwertungszusammenhang, dienen als „Ausstattung“ des Vergnügungsdampfers und damit der Gratifikation der Unterhaltungswünsche des (zahlenden) Publikums [8].

Anmerkungen

[*] Der folgende Artikel basiert auf einem Abschnitt aus Arlt, Detlef: *Der westdeutsche Schlagerfilm der fünfziger und sechziger Jahre unter besonderer Berücksichtigung des Films "Das süsse Leben des Grafen Bobby" (Geza von Cziffra, 1962)* (Magisterarbeit, Universität Hamburg 1985, S. 72-82).

[1] Vgl. zur Frühgeschichte der „weißen Sklavinnen“ etwa Lindsey, Shelley Stamp: „‘Oil upon the Flames of Vice'. The Battle over White Slave Films in New York City“ (in: *Film History* 9,4, 1997, S. 351-364); Sabelus, Esther: *Die weiße Sklavin. Mediale Inszenierungen von Sexualität und Großstadt um 1900* (Berlin: Panama 2009). Dass sich die Geschichte der „weißen Sklaverei“ in den zeitgenössischen Formen der Zwangsprostitution fortsetzt, ist evident. Zum Motiv der Filmgeschichte wurden die „weißen Sklavinnen“ durch eine dänische Film-Reihe, die mit DEN HVIDE SLAVINDE (DIE WEISSE SKLAVIN, Dänemark 1906, Viggo Larsen) eröffnet und bis 1927 fortgeführt wurde. Dazu rechnen auch Filme wie DAS FRAUENHAUS VON RIO (Deutschland 1927, Bud Pollard, Hans Steinhoff), die bereits den Horizont skizzierten, dass die jungen Frauen mit dem Versprechen der Arbeit als Tänzerinnen oder Sängerinnen in die Fremde gelockt wurden. Vgl. zur Frühgeschichte des Motivkomplexes Esser, Michael: „Fesselnde Unterhaltung. Mit weißen Sklavinnen zu neuen Ufern“ (in: Manfred Behn (Red.): *Schwarzer Traum und weiße Sklavin. Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-1930.* München: Ed. Text + Kritik 1994, S. 55-62).

[2] Das Thema ist auch Gegenstand des Films der 1950er und 1960er gewesen. Vgl. etwa den sozialkritischen Spielfilm LA TRATTA DELLE BIANCHE (MÄDCHENHANDEL, Italien 1952, Luigi Comencini) oder den melodramatischen Krimi LES IMPURES (WEISSE SKLAVINNEN FÜR TANGER, aka: MÄDCHENHANDEL IN AFRIKA, Frankreich 1954, Pierre Chevalier), aber auch der Exploitation-Film L‘AMMUTINAMENTO (MEUTEREI, aka: SCHIFF DER VERDAMMTEN, Italien 1961, Silvio Amadio). Das Motiv findet sich auch in der bundesdeutschen Unterhaltungsfilmproduktion der 1950er – man denke etwa an den Krimi EXPORT IN BLOND (BRD 1950, Eugen York), den Südamerika-Krimi MANNEQUINS FÜR RIO (BRD/USA 1955, Kurt Neumann), den Kolonialabenteuerfilm LIANE, DIE WEISSE SKLAVIN (BRD/Italien 1957, Hermann Leitner) oder ROMAREI, DAS MÄDCHEN MIT DEN GRÜNEN AUGEN (aka: WER IST MAZAREFF?; BRD/Italien1958, Harald Reinl). Vgl. des weiteren GEFÄHRDETE MÄDCHEN (BRD 1957, Wolfgang Glück), SCHWARZE NYLONS - HEISSE NÄCHTE (BRD 1958, Alfred Braun, Erwin Marno) oder DAS NACHTLOKAL ZUM SILBERMOND (BRD 1959, Wolfgang Glück). Dass diese Filme in eine Geschichte der Disziplinierung weiblicher Sexualität gehören, ist bislang noch kaum thematisiert worden.

[3] Allerdings bekundet eine der jungen Frauen, ihr eigentliches Motiv, die Reise nach „Maritima“ anzutreten, sei es, sich dort einen reichen Scheich angeln zu wollen.

[4] Die Tiller-Girls aus Großbritannien war in den 1920ern eine der erfolgreichsten Revue-Tanzformationen Europas. Sie werden – in Anlehnung an eine Analyse Siegfried Kracauers, der die Formation als „Ornament der Masse“ interpretiert hatte – oft als Verdinglichung des weiblichen Körpers gelesen. Dass damit zugleich eine Entsexualisierung in der Masseninszenierung und eine Skopophilisierung des Körpers durch Nacktheit oder leichte Bekleidung betrieben wird, macht einen unauflösbaren Widerspruch aus, in dem die sexuelle Aura des Körpers einerseits ausgestellt, andererseits aber in eine ästhetische Repräsentation transformiert wird. Vgl. Gordon, Terri J.: „Fascism and the Female Form: Performance Art in the Third Reich“ (in: *Journal of the History of Sexuality* 11,1/2, 2002, S. 164-200), die versucht, die Körperpolitik der Nazizeit mit den Revueformationen zusammenzubrin-

gen. Deutlich ist, dass der Bezug in dem erwähnten Dialogstück aus dem SÜSSEN LEBEN DES GRAFEN BOBBY gerade die Ambivalenz der Revuetanz-Körper ausschaltet und sich ganz auf die sexuell-körperlichen Qualitäten der Tänzerinnen konzentriert, sie also gerade anästhetisiert und auf ihren Warenwert zurückbeugt.

[5] Vera wird nie explizit als Tänzerin gezeigt. In einer Tanzszene in der Nachbar des Schiffes sieht man zunächst sechs Tänzerinnen in einer Totalen. Nach der Heranfahrt sind aber nur noch vier Tänzerinnen im Bild – Vera ist nicht dabei.

[6] Vgl. dazu Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unterbewußten* (Frankfurt: Fischer 1958, S. 78ff). Natürlich bedarf es der Mitarbeit des Zuschauers, der die Zote erst in ihrer Mehrdeutigkeit zur vollen Entfaltung bringt.

[7] Vgl. etwa Stuck von Reznicek, Paula: *Auch du bis schön. Handbuch für die gepflegte Frau* (Gießen: Brühlscher Verlag 1953, S. 126): „Die Frau sieht in ihrer Liebe in erster Liebe die Bestätigung ihres Wertes. Es liegt in ihrer Natur, diese Bestätigung durch den Mann zu erhalten, der seinerseits seinen Wert im Beruf beweisen kann.“ In diesem Zusammenhang muss auch an Laura Mulveys Essay „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (in: *Screen* 16,3, 1975, S. 6-18) erinnert werden, die die *„to-be-looked-at-ness“* der weiblichen Figuren des Hollywoodkinos als deren essentielles Merkmal behauptete und sie als Ausdruck eines vom männlichen Blick regierten Kino-Dispositivs ansah.

[8] Hinweise auf die Abgeschiedenheit, Exklusivität der touristischen Unterhaltungskultur finden sich im Film vielfach. Socre hatte gleich zu Beginn des Films sein Land „Maritima“ als südliches Paradies beschrieben, mit Naturschönheiten gesegnet, mit ewig blauem Himmel. Es seien die reichen Ausländer, die dort hereinströmten und ihr Geld mit beiden Händen ausgäben. Der Vergnügungsdampfer heißt „Dolce Vita“, auf den unter reichen Jugendlichen in Rom spielenden Film von Federico Fellini (LA DOLCE VITA / DAS SÜSSE LEBEN, Italien 1960) anspielend. Insbesondere Ramsays Lied *Das Leben ist doll* enthält Hinweise auf die engen Skipullover der Jetset-Sexbomben, auf den als „superreich“ geltenden Reeder Aristoteles Onassis, auf die Kultur der Playboys, kurz: Der Song wirft einen Blick auf eine der Masse der Bevölkerung ganz unzugängliche, exklusive Kultur einer ebenso konsumistisch orientierten wie hedonistischen Szene – mit in der zeitgenössischen *yellow press* vielfach beschworener freier Sexualität, unbegrenzter finanzieller Mittel, unlimitierter Freizeit und einem Leben ohne äußere Repressionen.

Strukturen des offenen Kunstwerks: Eine Analyse von Ingmar Bergmans TYSTNADEN

So, wie eine Geschichte mit der Exposition der Welt, in der sie spielen wird, der Akteure, die eine Rolle im Spiel haben werden, und des Problems, das die Geschichte in Gang bringt und von dem sie handeln wird, eröffnet wird, so wird sie auch gemeinhin wieder geschlossen: Die Welt, die aus den Fugen geraten ist, kehrt in den Zustand einer alltäglichen Ordnung zurück, die Akteure nehmen ihre Tagesgeschäfte wieder auf, und wenn's gut gelungen ist: dann sind sie klüger und reifer geworden, an Wissen und Erfahrung. Es gehört zur Konvention der Alltags- und der Hollywood-Erzählung, daß sie sich auf das konzentrieren, wovon die Rede ist, und daß alle Teile, die erzählt werden, eine Einheit ergeben, ein geschlossenes Ganzes. Gerade im europäischen Film gibt es eine Gegenbewegung, die das Ende der Geschichten offen hält, sich gegen eine "Auflösung" am Ende sträubt und auch die Integration aller Elemente in ein einziges Ganzes verweigert. Manchmal spricht man vom "offenen Kunstwerk" und meint darin gerade solche Strategien, die es dem Rezipienten schwer machen, eine geschlossene Illusion zu bilden - und gerade darin besteht die besondere ästhetische Qualität solcher Verfahren, daß sie den Adressaten auf das Material selbst stoßen, ihn aufmerksam machen auf das eigene Bemühen, eine geschlossene Einheit der Erzählung herzustellen.

Ich werde im folgenden keine geschlossene Interpretation von TYSTNADEN vorstellen. Vielmehr soll es mir darum gehen, an einzelnen strukturellen Eigenarten des Films und seiner Motive zu zeigen, wie er mit erworbenem Wissen von Zuschauern spielt und wie er verschiedene Gliederungen des Inhalts gegeneinander setzt, die *nicht* miteinander in eine Deckungssynthese gebracht werden können. TYSTNADEN bildet keine geschlossene, in sich konsistente und widerspruchsfreie Bedeutung aus, sondern ist ein Werk, das den Adressaten im Widerspruch stehen läßt. Aber gerade dadurch, daß Bergman hier die Schließung des Textes verhindert und mit immer neuen Gegenbewegungen kontrapunktiert, entsteht eine Strategie der Öffnung, die den Film in den Kanon anderer offener Kunstwerke der Moderne rückt, die sich der Tendenz zur geschlossenen Illusion widersetzen.

Gespannter Dualismus

Eine Annäherung an TYSTNADEN ist außerordentlich schwierig, der Film ist äußerst sperrig und widerspenstig, verweigert sich einfachen, plakativen Aussagen. Das hängt eng mit den poetisch-semantischen Techniken zusammen, mit denen er seinen Gegenstand ausbreitet und gleich wieder irritiert, fremd macht, ihn gegen leichte Vereinnahmung abschirmt. Ich will auf die Beziehung der beiden Frauen zurückgreifen, um einen ersten Anhaltspunkt zu gewinnen, der mich den Film als eine *Montage von Motivkomplexen* erfassen läßt, unterhalb aller narrativen Strukturangebote, die der Film auch enthält. TYSTNADEN ist ein "sujetloser Film", wie Peter Wuss ihn etikettieren würde (1986, 112, 122, passim), in dem die kausale Verknüpfung von Handlungen und Ereignissen hinter die Ausbreitung von thematisch zusammengehörigen Episoden und Geschehnissen zurücktritt. Der Linearisierung der Filmerzählung steht die Tendenz entgegen, die einzelnen Elemente der Oberfläche zu einem wahren Netz von Zusammenhängen und Abhän-

gigkeiten, von Beziehungen zwischen abstrakten Kategorien zusammenzuschließen, das sich wie eine Projektion über den Fluß der Bilder legt.

Wovon handelt der Film also?

Ich will von seiner Geschichte absehen, erst später darauf wieder zurückkommen. Mein Ausgangspunkt soll das Verhältnis der beiden Protagonistinnen sein.

Die beiden Frauen sind sehr dicht aufeinander bezogen. Sie sind zwar Schwestern, doch sind die Unterschiede zwischen ihnen auffallender als die Ähnlichkeiten. Das ist gar nicht ungewöhnlich, und man kann sich leicht Geschwister ins Gedächtnis rufen, die denkbar unterschiedlich sind.

Man könnte es dabei belassen, Anna und Ester als Personen anzusehen. Das Spiel kann beginnen. Aber wenn man sie als die beiden komplementären Teile einer einzigen Person ansieht, bekommt das Spiel einen anderen Sinn. Die eine spiegelt sich in der anderen, die Opposition der beiden Frauen bekommt etwas mit Werten und Wünschen zu tun, mit Pflichten und Sehnsüchten. Dann geht es nicht allein um den Konflikt zweier Figuren oder die Sympathie, die sie verbindet, sondern um Tieferes [1] Methodisch ist dieser Schritt durchaus folgenreich. Denn dann hat man eine Vorentscheidung darüber getroffen, die sowohl die Beziehung zwischen den beiden Frauen betrifft wie den semantischen Status des ganzen Textes: Die Ausfaltung einer einzigen Person in zwei realisierende Darsteller hat zur Folge, daß man die beiden Frauenrollen als komplementär aufeinander bezogen verstehen muß. Keine der Beteiligten genießt dann noch Freiheit, sondern es herrscht wechselseitige Determination. Weiterhin hat man es mit Sicherheit nicht mit einem interpersonalen Drama zu tun, sondern mit der Dramatisierung innerpersonaler Größen (wobei nicht gesagt ist, daß man sich in den Dimensionen Freudianischer Persönlichkeitstheorie bewegt! - darauf werde ich zurückkommen). Man hat es also mit einer allegorischen oder parabolischen Konstruktion zu tun und nicht mit dem Bild einer Person (das man als eine Repräsentation auf der ersten semantischen Stufe ansehen könnte, die auf der ikonischen Wiedergabe eines Körper-Bildes aufruht). Schließlich bedingt die komplementäre Bezogenheit der beiden Schwestern, daß man die beiden jeweils als Pole eines gespannten Dualismus auffassen kann, eine Konstruktion, die uns aus Mythenanalysen recht gut bekannt ist.

Das so etablierte Beziehungsgefüge der beiden Frauen ist nur eine Strukturvorgabe, inhaltlich muß es gefüllt werden - dieses geschieht zum einen durch den Gang der Handlung und die Interaktionen, in denen Komplementäres ausgedrückt wird; so kontrastieren Krankheit und Gesundheit, Dummheit und Klugheit, Essen und Trinken, Lust und Ekel. Zum anderen aber können auch dem Film selbst äußerliche Interpretationsschemata angewendet werden, die die Strukturvorgabe stützen und füllen können. Wenn man also die Doppelfigur mit psychoanalytischer Symbolik angeht, kann man Ester als Personifikation des "Väterlichen", Anna dagegen als Symbol der "mütterlichen" Sphäre ansehen. Ester kann dann als Repräsentantin des Geistigen, vor allem der Über-Ich-Funktionen, Anna dagegen als eine solche des "Körperlichen" ausgelegt werde. Etc. Ungefähr in diesem Sinne schreibt Brigitta Steene von "the objectively conceived, prototypal mother-whore Anna, whom we see mostly as body, and [...] the more subjectively portrayed father substitute Ester" (Steene 1979, 97; vgl. auch Houston/Kinder 1985, 23).

Sowohl die Prototypik der beiden Rollenfiguren Ester und Anna wie auch ihrer Beziehung spricht dafür, daß man es mit Stellgrößen allegorischer Argumentation zu tun hat. Gleichgültig, mit welcher Gewichtung eine jeweilige Opposition von Eigenschaften in einer Interpretation gesehen wird, kann man den gespannten Dualismus, um den es hier geht, als Liste der abstrakten

Kategorien, deren jeweils opponierende Ausprägung in einer der Frauen lokalisiert ist, als Liste darstellen:

Anna <> Ester

Die Körperliche <> Die Geistige

Die Gesunde <> Die Kranke

Die Sexuelle <> Die Sublimierte

Die Sprachlose <> Die Übersetzerin

Die Schwitzende <> Die Frierende

Die Dumme <> Die Kluge

Die Esserin <> Die Trinkerin

Die Offensive <> Die Defensive

Die Lebende <> Die Sterbende

Die Lust <> Der Ekel

Es dürfte klar sein, daß die beiden Listen noch erheblich erweitert werden könnten. Und es dürfte auch deutlich sein, daß die Realisierung oder Personalisierung eines Pols dieses Dualismus nicht daran gebunden ist, daß die Realisierenden Frauen sind. Es wäre also denkbar, daß der gleiche Dualismus auch von zwei Männern oder auch von einer Frau und einem Mann ausgedrückt werden könnte.

Wenn man den Film als allegorischen Text und die Frauen als Repräsentantinnen eines im Text ausgefalteten Dualismus nimmt, dann hat man es dennoch weiterhin mit einem doppelten Problem zu tun: Die beiden Frauen repräsentieren abstrakte Kategorien, die als ein Gefüge von Oppositionen dargestellt werden können, was einer "mythischen Konstellation" entspricht. Und sie stehen dabei in einer sozialen Beziehung, die ihre eigenen Strukturen hat, wobei es gleichgültig ist, ob man die eine für das Komplement oder das Umkehrbild der anderen hält oder man man ihnen eine Ego-Alter-Ego-Beziehung unterstellt.

Integration und nichtintegrierte Elemente

Läßt man sich auf die allegorische Interpretation des Textes ein, dann können auch die topologischen Details (die Gliederung der Handlungsrealität in verschiedene mit verschiedenen Freiheitsgraden und Verpflichtungsmodi belegte Räume), die vollständige Abwesenheit aller Naturbilder, thematische Komplexe wie die unten noch zu skizzierenden ("Unmöglichkeit sprachlicher Kommunikation", "Sexualität" etc.) an eine allegorische Repräsentation angeschlossen werden. Dann wird die Handlungsrealität des Films zu einer Art typifierter Modellwelt, in der bedeutungsvolle Repräsentationsfiguren ihren *diskursiven Konflikt* austragen. Die Figuren sind primär Darstellungen von abstrakten Kategorien, ihre Psychologie tritt dahinter zurück.

Man könnte einwenden, daß ich mit einer so strikten Vorgabe eines allegorischen Bedeutungsmodus des Films die Bedingungen und Determinationen möglicher Weisen des Verstehens ganz ungerechtfertigterweise einschränkte. Man könnte TYSTNADEN z.B. auch als ein Melodram lesen. Die Beantwortung des Einwandes ist am Beispiel von TYSTNADEN besonders schwierig, weil dieser Film von außerordentlicher Offenheit und Unbestimmtheit ist. Die Auflösung vieler nur in Spuren niedergelegten Bedeutungen ist dem Rezipienten überlassen, der wiederum einen großen Spielraum hat, in dem er mit eigenen Strukturvorgaben, Wissensbeständen, Erwartungshaltungen den Prozeß der Bedeutungserschlüsselung und Bedeutungszuweisung in Gang setzt. Zu Bergmans Strategie, den Text radikal zu "öffnen" (was nur eine andere Form der Enigmatisierung, der Verrätselung ist), gehören auch einige Textsegmente, die in den Gesamttext nur wenig integriert sind, zu deren Entschlüsselung also der umgebende Text oder der Gesamttext nur wenige Hilfen bereitstellen.

Ein Beispiel ist Annas Blick in den nächtlichen Innehof des Hotels, wo sie durch ein vergittertes Glasdach hindurch Angestellte des Hotels (Köche?) bei der Arbeit sieht - von einer Betriebsamkeit, die an das verwirrende Durcheinanderlaufen von Ameisen gemahnt. Ist die Szene eine symbolische Repräsentation der zur Betreibung des Hotels ja auch nötigen ökonomischen Sphäre der Gesellschaft? [2] Eine Interpretation in dieser Richtung drängt sich auf, wenn man den Gesamtfilm als einen Symbolismus versteht, der ein Persönlichkeits- und ein Gesellschaftsmodell miteinander kombiniert. Diese Auslegung des Bildes scheint aber wenig konventionalisiert zu sein, durch den Kontext des Films nicht weiter determiniert. In Verständnissen des Films (wie sie sich z.B. in Kritiken ausdrücken) wird es praktisch nicht mehr erwähnt. Der Prozeß der Semantisierung dieses Bildes führt also ins Leere, ein Wahrnehmungsdatum kann nicht an das Verständnis angeschlossen werden, Irritation ist die Folge, das Bild wird vergessen.

Wenn man, wie Heinz B. Heller (1988) es vorschlug, TYSTNADEN als ein gewaltiges Wahrnehmungs- und Verstehensexperiment versteht, nähert man sich der Heterogenität, der Veränderbarkeit und der Ungewißheit verschiedener Verständnisse, die der Film auslöst, am angemessensten an. Man ist sich seiner Auslegung des Films nicht sicher: Diese Beobachtung können viele Rezipienten an sich machen. Das liegt wohl daran, daß der Film mit nichtkonventionellen und nichtstereotypen Indikationen, Allegorisierungen und Verrätselungen arbeitet. TYSTNADEN ist ein Strukturpotential, das erst in varianten Lektüren "erfüllt" wird - und dazu noch *hochvariant* erfüllt wird.

Soziometrie

Die bis hier angenommene textsemantische Struktur eines gespannten Dualismus richtet den Fokus der Analyse ganz auf das Beziehungsverhältnis der beiden Frauen. Tatsächlich aber ist die innere Soziometrie des Films komplizierter. Den Kern der Gesamtkonstellation der Personen bildet eindeutig die Dreiergruppe der Reisenden - Ester, Anna und der kleine Johan. Es gibt keine Szene, in der nicht mindestens ein Mitglied dieser Gruppe anwesend wäre. Ja, stärker noch: Es ist die Einheit dieser Gruppe, die den gesamten Bauplan des Films bestimmt. Jede Trennung der Kerngruppe hat syntaktische Konsequenzen - die Szenenfolge alterniert dann zwischen den Teilgruppen [3].

Ein anderes Mittel, das die hohe Innenbindung der Kerngruppe herausstellt, ist durch die immer wieder eingenommenen Beobachtungsperspektiven gegeben - manchmal entsteht sogar der

Eindruck, daß die Mitglieder der Kerngruppe sich so oft und konzentriert beobachten, um möglichst hohe Kontrolle über die Handlungen der jeweils anderen ausüben zu können:

- Anna bereitet ihren Gang in die Stadt vor, Ester beobachtet sie.
- Anna wäscht sich, der Junge schaut zu.
- Der Junge sieht Anna mit ihrem Liebhaber im aufgebrochenen Hotelzimmer verschwinden.
- Ester betrachtet Anna und den Jungen, die im Nebenzimmer schlafen.

Usw. Die Mitglieder der Gruppe bewegen sich nicht frei, sondern sind Beobachter wie Beobachtete. Die fremde Stadt macht die Kleingruppe zu einem Raum des Vertrauens, die Umgebung erscheint fremd und bedrohlich. Die Kontrolle, die die drei übereinander ausüben, qualifiziert sie aber auch als einen Raum intimer Unterdrückung. Und die Beteiligten sind sich durchaus der Tatsache bewußt, daß die anderen sie beobachten - das lädt das Handeln mit weiterer Bedeutung auf, läßt die Akteure auch für die Zuschauer im Film agieren. Anna wäscht sich unter dem Blick Esters - und Anna bringt Leib, Körperlust, Probe der eigenen Attraktivität usw. mit ins Spiel. Das wiederum sind Themen, die in der Beziehung und Differenz der beiden Frauen eine Rolle spielen.

Wenn jemand ein Geschehen beobachtet, so liefert diese Situation dem Zuschauer natürlich immer eine Doppelinformation - etwas geschieht, und einer der Beteiligten nimmt als Wahrnehmender womöglich heimlich an dem Geschehen teil. Häufig ist die Beobachtungskonstellation dazu benutzt worden, um die Verschiedenheit der Handlungs- und Wahrnehmungsperspektiven von Akteuren auszudrücken und mitzuteilen. Das ist hier nicht der Fall. Die gegenseitige Beobachtung hat die hauptsächliche Funktion, die ständige Aufmerksamkeit, die die Mitglieder der Kerngruppe aufeinander richten, anzuzeigen.

Die außerordentlich hohe Kohäsion der Gruppe wird in Beziehungskommunikationen und mittelbaren Beziehungsthematisierungen realisiert, könnte man resümieren [4]. Sie ist aber auch der Bezugspunkt für ein Szenario, das immer wieder eine der Personen als Beobachter der anderen enthält, und für eine Szenenfolgemontage, die die Trennungen und Wiedervereinigungen der Kerngruppe auch syntaktisch aufnimmt.

Topographische Ordnung

Alle anderen Personen der Handlung stehen an der Peripherie des Geschehens, sind allerdings eindeutig den Mitgliedern der Kerngruppe zugeordnet. Dieser Zuordnung peripherer Mitglieder zur inneren Soziometrie korrespondiert eine topographische Organisation des Handlungsgeschehens: Die Handlungsorte des Films bilden zugleich auch "Sphären" der Personen.

Der *innere Raum*, das doppelte Hotelzimmer, ist vor allem der Raum Esters. Sie verläßt diesen Bereich fast nie - oberflächlich durch ihre Krankheit gebunden. Das Hotel bzw. die Flure des Hotels (man könnte diesen Bereich ganz heuristisch den *halbäußeren Raum* nennen) sind der Erkundungsraum Johans. Hier stellt er seine Beobachtungen an, hier trifft er auf seine Bekanntschaften. Die Stadt draußen, der *äußere Raum*: Das ist Annas Sphäre, das ist der Raum ihrer Aufmerksamkeit und ihrer Erfahrungen. Hier trifft sie ihren Liebhaber - eine Figur, die ganz und ausschließlich ihr zugeordnet ist -, hier beobachtet sie jenen bedrohlichen Beischlaf im Va-

riété, nach hierhin geht sie mit Johan zum Essen. Der äußere Raum ist zugleich der Raum, auf den Ester keinerlei Einfluß hat.

Auch die anderen Personen, insbesondere der alte Kellner, sind auf diese Gliederung der Handlungsräume bezogen. Johan schließt in der Sphäre der Flure Bekanntschaft mit dem alten Kellner, nicht im inneren Raum. Im inneren Raum tritt der alte Mann in Konjunktion mit Ester, alle anderen Personen spielen dort für ihn keine Rolle. Und auch die Rollencharakterisierung, die man dem Kellner zuweisen könnte, unterscheidet sich strikt, je nachdem er sich auf den Fluren oder im inneren Raum befindet: Ist er hier der servile Diener und vielleicht auch der Helfer-Samariter, jedenfalls eine gesichtslose Funktionsfigur, ist er dort jemand, der eine Geschichte hat, eine Familie, der um jemanden trauert, der genießt.

Die topographische Ordnung des Films kann wiederum gelesen werden als eine (symbolfähige) Aufgliederung des Handlungsraums in die Sphären des Privaten, des Halböffentlich-Nachbarschaftlichen und des Öffentlich-Anonymen - es korrespondieren die Kommunikationsformen, die Themen und Modi der Interaktionen diesen Räumen kommunikativen Handelns.

Sexualität, der zentrale thematische Topos des Films, ist eindeutig mit der äußeren Sphäre koordiniert. Je öffentlicher der Raum, desto unkontrollierter und unkontrollierbarer finden sexuelle Annäherung und sexueller Vollzug statt. Nähert sich Anna dem topographischen Zentrum, muß sie sich und ihr Tun verbergen. Der Beischlaf muß versteckt werden, in einem aufgebrochenen Zimmer, es droht Verrat. Allein schon die Tatsache, daß sie ihren Liebhaber in den halbäußeren Bereich holt, ist eine Provokation, ein Einbruch in eine eigentlich kontrollierte Sphäre. Verschiedene Grade von Kontrolle sind denn das wesentliche Kriterium, das die verschiedenen Sphären gegeneinanderstellt: Kontrolle, Verbot und Sanktion steigen mit der Annäherung an das Zentrum. Zwar ist Esters Masturbation im inneren Raum lokalisiert, aber das läßt sich auch verstehen als die größte Verheimlichung von Sexualität - sie wird ihres kommunikativ-sozialen Charakters beschnitten.

Esters halb an Johan, halb an sich selbst adressiertes: "Eigentlich dürfte dich ja nur deine Mama streicheln!", das Zaudernd-Bedenkliche dieser Äußerung - das ist vor allem der Duktus des inneren Bereichs. Es geht um die hohe Kontrolle und Domestifikation sogar der innerfamilialen Zärtlichkeit als einer eigentlich verbotenen Kommunikationsform. Es herrscht ein Gefälle von Herrschaft im Übergang von Innen nach Außen - drinnen, in der Sphäre des Privaten, herrscht der rigoroseste Kontrollanspruch. Und nicht draußen, auch wenn da die Panzer auffahren und die Uniformierten das Straßenbild bestimmen.

Nun existieren zwischen der soziometrischen und der thematischen Struktur des Textes gewisse Widersprüche: Die beiden Frauen sind Repräsentanten oppositioneller Prinzipien, die den semantischen Raum des Textes überhaupt erst aufspannen. Insbesondere der Assoziationskomplex "Sexualität" bindet sie in ein klares Kontrast- bzw. Oppositionsschema. Die soziometrische Organsation des Textes ist dagegen zentriert auf die zentrale Drei-Personen-Gruppe. Alle anderen Personen der Handlung sind den drei Mitgliedern koordiniert. Die Geltung dieses Prinzips der dominanten Gruppe wird sowohl syntaktisch wie thematisch ausgedrückt. Auch die Handlungsräume des Films sind drei Personen zugeordnet und nicht zweien. Gespannter Dualismus versus Drei-Gliederung der Räume: Auch dieses ist ein unaufgelöster Spannungsmoment, eine der vom Film produzierten Rätselfragen, ein Widerspruch, der nicht gelöst wird.

Die Stadt

Bis hier habe ich mich vor allem mit solchen Motivkomplexen befaßt, die sehr eng an der spezifischen Oberfläche und an der spezifischen Geschichte des Films orientiert sind. Er enthält aber sehr viel globalere stoffliche Gliederungen und Elemente, denen die besondere Geschichte des Films wiederum subordiniert ist und denen sie Ausdruck verleiht. Die Globalität der Kategorien, um die es dabei geht, öffnet den Film in einen diskursiven Raum, in ein Feld gesellschaftlicher, philosophischer und existentieller Bedeutungen, die über das rein Filmische weit hinausweisen. Der Film ist ein filmischer Essay mehr denn eine filmische Erzählung, das sei hier schon vorgemerkt. Dieser Status hängt eng mit der ästhetischen Methode zusammen, die der Film vorführt bzw. der er folgt - dieser Behauptung will ich mich im folgenden zuwenden und an einigen Beispielen zeigen, wie diese Methode beschaffen ist und mit welchen semiotischen und textuellen Strategien sie umgesetzt ist.

TYSTNADEN ist voller Motive und Topoi, die in der abendländischen Literatur immer wieder aufgetreten sind. Ein allererstes, auffallendes Beispiel ist die *Kriegsmotivik*, die ganz beiläufig in nur drei Realisierungen etabliert wird:

- Der Junge schaut aus dem Zug in die Dämmerung hinaus; auf dem Nebengleis sieht man einen anderen Zug, schwer beladen mit Panzern und Kanonen.

- Später dann, im Hotel, nachts: wieder ein Blick - ein panzer rollt durch die engen Straßen der Stadt, bleibt dunkel und drohend unter dem Fenster zu Esters Zimmer stehen, fährt irgendwann weiter [5].

- Und schließlich das dritte: auf der Straße sieht man ungewöhnlich viele Uniformierte.

Motive und Motivkomplexe werden sehr oft im Text nur in Beispielen gezeigt, nicht dagegen explizit benannt. Ein Motiv muß im Verlauf der Rezeption erst aufgebaut werden, es ist nicht von vornherein da und muß auch nicht von jedem Zuschauer in jeder Rezeption realisiert werden. Ein Motiv ist oft ein Produkt der Verstehenstätigkeit, Gegenstand rezeptiver Arbeit. Schon die Anschließung des dritten Details an den Komplex "Kriegsmotivik" zeigt, wie der Komplex semantisch entwickelt werden muß. Im Text ist er bis dahin nur in Spuren realisiert, weder sprachlich noch ikonographisch in einer prägnanten Formel eingefroren. Die Aufklärung der Bedingungen, die erfüllt sein müssen, daß aus Spuren ein Gesamtbild wird, daß sich Details des Films plötzlich als Instantiationen von Motiven lesen lassen, ist recht unklar und kann keineswegs allein aus statistischer Häufigkeit erklärt werden. Ein Zug fährt in ein fremdes Land, auf einem Nebengleis steht ein Militärtransport - das ist keinesfalls ausreichend für den Schluß, daß jenes Land im Krieg stehen oder unter militärischer Herrschaft stehen müsse. Der nächtliche Panzer aber muß erklärt werden - in friedlichen Gemeinden ist die Störung der Nachtruhe nur dann zulässig, wenn es gewichtige Gründe gibt. Krieg oder Kontrolle, Besatzung oder Unterdrückung könnten Situationen sein, Szenarien und "mögliche Welten", in denen Panzer in der Altstadt sich erschließen würden. Darum scheint gerade dieses Bild "induktionsaktiv" zu sein, einen Schluß von der puren Bildaussage zur hypothetischen Annahme eines besonderen Handlungsraumes produzierend.

Die Bedeutung von Texten ist Produkt von semantischer Entwicklung, das sollte festgehalten werden. Eine elementare Prozedur, in der das vom Film angebotene Material bearbeitet und mit dem Wissen des Zuschauers abgeglichen wird, ist die *Referentialisierung des Handlungsraums*. Es geht dabei um die Synthese der Daten, die Aufschluß über das Land oder die Region geben,

in der der Film spielt. Alle möglichen Informationen können hiergenutzt werden, um jenes Konstrukt herzustellen, das man dann - mit Blick auf "Referenz" - im Material zu "erkennen" glaubt. Das läuft scheinbar auf eine wechselseitige Bedingtheit hinaus, das eine setzt das andere und *vice versa* voraus. Die Informationen des Films sind Anlaß und Beleg für eine Abduktion gleichzeitig.

Welches Material kann im TYSTNADEN dazu genutzt werden, den Handlungsort zu identifizieren?

- Die schon erwähnten Kriegsbilder gehören dazu.

- Das unendlich magere Pferd, das gleich zweimal einen Karren unter dem Hotelfenster durch die Straße ziehen muß, gehört dazu.

- Der offenbar hohe Anteil agrarisch arbeitender Personen in der Menschenmenge der Stadt enthält ebenso einen wichtigen Hinweis wie die Tatsache, daß Frauen im Erscheinungsbild der Öffentlichkeit völlig fehlen.

- Die Anklänge der Fotografie des Films an die Fotografie insbesondere polnischer Filme der End-Fünfziger (die frühen Filme Wajdas, die großen Filme Munks etc.) bilden sogar ein Material, das nicht aus barer Weltkenntnis, sondern aus Filmkenntnis heraus Hinweise entwickelt, die auf den Handlungsort schließen lassen.

- Auffallend schließlich die völlige Fremdartigkeit der Sprache, die die Stadt keinesfalls im Westen Europas lokalisierbar macht.

In der Summe ergeben diese Charakteristika offenbar die *Beschreibung einer Stadt*, die von vielen Zuschauern als "Balkanstadt" identifiziert werden kann. Woher sie über den Balkan Bescheid wissen? Nicht aus Anschauung, sondern aus wiederum anderen Lektüren [6]. Es überrascht nicht, daß die Fotografie des Films ihren Beitrag dazu leistet, den Charakter von "Balkanstadt" hervorzubringen - weil der Bezugsgegenstand eigentlich nur aus solcher Art von Darstellungen gewußt ist. Es dürfte klar sein, daß "Referenz" hier als *Gemeinsamkeit des Wissens* und nicht als "Verbindung zur Realität" gemeint ist. Ob man es am Ende der Referentialisierung des Handlungsortes mit einer "realen Stadt" oder mit einer "Stadt der Vorstellung" zu tun hat, ist manchmal nicht zu entscheiden. Und wenn auf "New York" oder "Worpswede" geschlossen wird - wie "real" sind diese Orte? Wie hoch ist der Anteil von Wissen, das aus der Darstellung in Literatur, Film und Fernsehen gewonnen ist, wie hoch derjenige, der aus Erfahrung stammt?

Ich will aber zum Film zurückkommen. Die Referentialisierung des Handlungsortes ist ein Beispiel für eine umfassendere Tätigkeit in den Akten der Rezeption, durch die ein Gefüge von *Motiven* gewonnen wird. Man hat es mit dem Wissen von Zuschauern zu tun, wenn man diese Prozesse beschreiben will. Rezeption ist ein Abgleich von Gewußtem und den Informationen des Films. Ein Motiv ist im Text nur angezeigt, es muß vom Rezipienten gefunden, als Klammer über dem Material gesetzt werden. Man hat es in jedem Fall mit Gegenständen des Wissens zu tun, weil die *Indikation* der semiotische Modus ist, der Motiv und Realisationen des Motivs im Film miteinander verbindet: Denn eine Indikation kann nur aufgelöst, "erfüllt" werden, wenn der Rezipient das Indizierte kennt.

Die Stadt "Timoka", in der TYSTNADEN spielt, ist so eher eine "Gedankenstadt" denn eine wirkliche Stadt. Die Stadt dient, ähnlich wie Landschaften in anderen Filmen als *artificial* oder *significative landscapes* verwendet werden, nurmehr als eine (allerdings bedeutungsvolle) Folie, vor der sich die eigentliche Handlung abspielt. Es wird später zu zeigen sein, daß die Stadt in

der Topologie des Films eine bestimmte Rolle zugewiesen wird. Hier sei zunächst nur die Hintergrundfunktion der Stadt festgehalten, die aus sehr unterschiedlichen Detailinformationen gespeist ist: Sie ist ein Handlungsraum, der sich durch Krieg, Hunger, Geschäftigkeit; Unterhaltung, Sex, schrille Dissonanz auszeichnet.

Assoziationskomplex

Die Stadt, in der das Geschehen spielt, ist nun aber natürlich nicht eindeutig gezeichnet, sondern aus Facetten zusammengesetzt. Wie deren Gewichtung ist, was wichtiger ist als anderes, ist zum guten Teil offen. Eine Charakterisierung der "Stadt", über die sich Zuschauer verständigen können, muß in der Rezeption aber unweigerlich konstruiert werden. Gleichgültig, ob und wie man sie referentialisiert: Man muß sich "ein Bild machen". Dieses Bild, diese Einheit des Wissens, diese Einheit, die im Begreifen des Films entsteht, kann beschrieben werden als *Assoziationskomplex*. Kenneth Burke hat in seinem Buch "Dichtung als symbolische Handlung" ein derartiges Beschreibungsverfahren vorgeschlagen. Burke nimmt an, daß ein literarischer Text eine komplexe Motivstruktur aufweist und als ein Gefüge von impliziten Gleichungen (*equations*) aufgefaßt werden kann. Dabei gliedern sich die Motive in Assoziationskomplexe (*associational clusters*). Die Analyse eines Textes muß deutlich machen, was in diesen Komplexen zusammengehört, zusammengefaßt werden kann - welche Akte, Bilder, Charaktere und Situationen den Vorstellungen des Autors von Heldentum, Verbrechen, Tröstung, Verzweiflung etc. entsprechen (Burke 1965, 25).

Freilich hat man es mit Einheiten des Verständnisses zu tun, die sich als solche nirgens im Text finden, sondern sich dort nur in Spuren sedimentieren. Die Realisierungen von Motivkomplexen im Text sind *Anlässe* für rezeptive Synthesen, für das Ausprobieren von Zusammengehörigkeiten. Motive entstehen in der Rezeption *anläßlich des Textes*, sind keine Elemente des Textes. Dennoch organisiert der Text die Bewegungen des Verstehens vor, er ist keine beliebige Ansammlung von Informationen, sondern präfiguriert die Operationen, aus denen Motive gewonnen werden.

TYSTNADEN ist eine Komposition, in der die Montage derartiger Motivkomplexe im Vordergrund steht und alle anderen gestalterisch-erzählerischen Komponenten dominiert. Die narrative Struktur spielt eine zweitrangige Rolle. Selbst dann, wenn man sich auf die Untersuchung der Erzählstrukturen konzentriert, spielt die Handlungsstruktur im engeren Sinne, die kausale Abfolge von Handlungen, gegenüber den Variierungen und Permutationen der Personenkonstellationen eine nur geringe Rolle, genießt nur geringe Aufmerksamkeit, ist nur wenig ausgearbeitet. Die Annahme, TYSTNADEN sei die *Montage von Assoziationskomplexen*, faßt ihn in einer Art von strukturellem Vorverständnis als einen *allegorischen Text*, der mittels des Zwei-Personen-Melodramas begrifflich-konzeptuelle Strukturen inszeniert.

Nimmt man z.B. die Kriegsanspielungen als Instantiationen einer ihr übergeordneten Komplexeinheit, die man heuristisch *Gewalt* titulieren könnte, schließen sie sich zusammen mit einer ganzen Fülle anderer Szenen:

- Der Junge hantiert ständig mit seinem Revolver herum, er bedroht den alten Kellner und die Zwerge damit, "erschießt" gar den Elektriker auf der Leiter.

- Die Zwerge nehmen die Drohung des Jungen spielerisch auf, tun so, als tötete er sie, ziehen ihn dann aber in ein anderes Spiel hinein, in dem sie ihn als Mädchen ausstaffieren - ein Spiel, dessen bloßstellender Charakter dem Jungen verborgen bleibt.

- Der alte Kellner wickelt eine Wurst in ein Salatblatt, macht eine kurze Pantomime mit der "Figur", beißt ihr dann unvermittelt den Kopf ab.

- Anna wünscht sich, Ester sei tot.

- Am Ende der Liebesszene im verbotenen Zimmer nimmt Annas Liebhaber sie wie in einer Vergewaltigung.

Usw. Selbst die modale Einfärbung der Gespräche zwischen den Schwestern kann als Instantiation dieses Komplexes aufgefaßt werden - als Indikator der Allgegenwärtigkeit von Gewalt, die nicht nur die Straßen dominiert, sondern auch alle Beziehungen durchsetzt.

Ein anderer übergeordneter Komplex ist die *Unmöglichkeit sprachlicher Kommunikation und ihre Substitution durch andere Medien der Kommunikation*. "Wie schön es mit dir war. Wie schön war es, daß wir einander nicht verstanden", heißt es im Drehbuch ("...daß wir nicht miteinander reden konnten", heißt es tatsächlich im Film). Der Verlust der sprachlichen Kommunikation wird so als ein Gewinn umgedeutet, und in der Sexualität oder in der Musik scheinen Momente einer Teilhabe am sozial vermittelten Diskurs auf, die jenseits der auch in Sprache sich ausdrückenden interpersonalen Gewalt anzusiedeln ist. Ich will es dahingestellt sein lassen, ob man es hier mit einem zeitgenössischen Topos zu tun hat, der weitere Verbreitung hatte und der auf einer populär gewordenen Sprachkritik aufruht, in der Sprache als "Gefängnis der Gedanken" und als gesellschaftliches Kasernierungsinstrument aufgefaßt war: Immerhin heißt es in der Schlußszene zu Godards ALPHAVILLE (1965), daß man eine Sprache für eine Wirklichkeit "hinter" der geltenden brauche, wenn man je die "nie gesehehen Länder der Außenwelt" betreten wolle. "Ich möchte so gerne sprechen, aber ich kenne die Worte nicht", heißt es dort. Auch in diesem Kontext geht es um die Erfindung von Ausdrucksmitteln, mit denen existentielle Dinge wie Angst vor dem Sterben überwindbar oder bearbeitbar gemacht werden können und eine (möglicherweise sozialistische) Utopie erreichbar wird. So wird das Kommunikations- *und* das Erkenntnismittel Sprache problematisiert. Der Topos findet sich noch in Bertoluccis LE DERNIER TANGO À PARIS (1972), in dem die Liebenden auf jeden sprachlichen Austausch verzichten, so ihre Biographien ebenso wie das Gesellschaftliche aus ihren Treffen aussperrend, oder in Claude Faraldos Film THEMROC (1972), in dem Michel Piccoli seinen aberwitzigen Ausstieg aus dem bürgerlichen Leben mit dem Verzicht auf den Gebrauch der konventionellen Sprache krönt. Die Auseinandersetzung mit der Sprache ist ein subjektiver Ort, an dem inviduelles (Mit-)Leid und Verzweiflung zu Praxis werden kann. In Bergmans PERSONA (1966) gibt eine von Liv Ullmann gespielte Schauspielerin aus ungenannten Gründen die Sprache auf - es steht zu vermuten, daß Schreckensbilder von Krieg und Mord auslösend gewesen sind [7].

Die Beispiele können zeigen, daß Motive und Topoi oft in einem Netz intertextueller Bezüge angesiedelt sind, auf zeitgenössisches Wissen ausgreifend, welches durch die Motivstruktur angezeigt/indiziert wird. Sind es die Kräfte von Gewalt und Sprache, in denen sich das Gesellschaftliche darstellt und in denen es kritisierbar wird, ist es insbesondere natürlich das Thema der Sexualität, das nicht nur auf die Geschichte, von der der Film erzählt, verweist, sondern auch auf den zeitgenössischen Diskurs, in dem TYSTNADEN selbst ein großer Skandal gewesen ist und so zur Liberalisierung der Sexualitätsdarstellung beitrug.

Der Assoziationskomplex "Sexualität"

Sexualität ist der zentrale, den ganzen Text organisierende und regierende Assoziationskomplex. Gerade hier ist in vielen Details genauer beschreibbar, wie assoziative Verbindungen zwischen heterogen erscheinenden Elementen das eigentliche semantische Potential des Films bilden. Im einzelnen:

- Bilden Tod und Angst vor dem Tod einen Komplex, so gibt es auch einen Übergang von Sexualität zu Tod. Die Masturbation Esters ist so ins Bild gesetzt, daß zunächst Ester am Beginn der Masturbation gezeigt wird. Dann schwenkt und kippt die Kamera, bis nur noch Esters Gesicht zu sehen ist - und der Ausdrucksgestus des Orgasmus erweist sich als Ausdrucksgestus des Sterbens, als ein Moment des Zur-Ruhe-Kommens, des Verstummens des Schmerzes.

- Annas diverse Waschungen deuten auf den - in der Filmgeschichte häufiger verwendeten - Topos "Sexualität als Verunreinigung" hin, der wiederum mit Vorstellungen von "Reinheit" (wie z.B. in der Wendung "reine Seele" oder "reines Gewissen") zusammenhängt, in der Verunreinigung als Metapher für den Zustand der Sünde genommen ist. Es sind in der Filmgeschichte immer wieder Frauen gewesen, die in Waschzwängen ihr gestörtes Verhältnis zur eigenen Körperlichkeit und zur eigenen Sexualität ausgedrückt haben - man denke an Polanskis REPULSION (1964) oder an Altmans THREE WOMEN (1976) (vgl. Wulff 1985a, 112f).

- Sexualität ist als präsprachliche Kommunikation der Musik verwandt. Wegen der Verbotenheit und Unreinheit allerdings, die der Sexualität auch zugewiesen sind, kommt sie als ein Mittel der Vergeistigung, wie es die Musik möglicherweise sein kann, nicht in Betracht.

- Eine Variante der Sexualität-Tod-Assoziation ist die zwischen Sexualität und Fäulnis und Verwesung. In Esters Monolog vor ihrem letzten Erstickungsanfall heißt es etwa: "Ich [...] fand, daß ich wie ein verfaulter Fisch stank, als ich begattet wurde" (Bergman 1965, 57).

- Esters Umgang mit Sexualität ist hochgradig depraviert und gestört. Doch auch Annas Praxis der Sexualität ist nicht frei, sondern mit Schuldgefühl, Heimlichtuerei und großer Hastigkeit verbunden. Esters Anspruch auf ihre Person ist so weit von Anna internalisiert worden, daß sie einen freien Umgang mit ihrer Körperlichkeit nicht erlangen kann [8].

- Andererseits kennt Anna Ester genau und kann mit ihren Empfindlichkeiten rechnen, wenn sie ihr Schmerz zufügen will. Wenn sie also ihre sexuellen Erfahrungen genüßlich und sich am Ekel der Schwester weidend preisgibt (eine Situation, die es schon öfter zwischen den beiden gegeben hat), oder wenn sie eine Umarmung vortäuscht, als Ester ihr Rendezvous im Hotelzimmer stört, so benutzt sie demonstrativ Sexualität oder Darstellungen von Sexualität, um zu provozieren und zu verletzen. Das kann sie natürlich nur, wenn entsprechendes Vorverständnis, ein Widerwille gegen Ausübung und/oder Präsentation des Sexuellen schon besteht.

Ambivalent ist die Präsentation der Sexualität allemal, auch wenn man den mit animalischer Unvermitteltheit durchgeführten Beischlaf im Variété betrachtet. Eine "Befreiung" von den verschiedenen Formen sozialer Kontrolle, auch der Kontrolle der eigenen Körperbilder, wird auch in dieser Szene nicht angedeutet. Zum einen ist der Beischlaf völlig kontextlos, nicht verstehbar, mit keiner "Geschichte" erschließbar - das ist wohl auch der Grund dafür, daß er von Anna mit faszinierter Abwehrhaltung zur Kenntnis genommen wird und Anlaß zu überstürzter Flucht ist, als sei eine große Gefahr in der Nähe. Zum anderen ist diese Szene in ihrer schroffen Direktheit modal gar nicht "realistisch", sondern aufs deutlichste metaphorisch-allegorisch gebraucht. Man

kann Yvette Biro nur zustimmen, wenn sie schreibt, man sehe hier "a barbaric metaphor, which affects us with its objectivity and suggests, makes visible and graphic, its content with a materiality suited to the nature of film" (1982, 108).

Es geht hier nicht darum zu entscheiden, ob der Film im Endeffekt "sexualfeindlich" ist - was ihm insbesondere von linken Kritikern der sechziger Jahre vorgeworfen wurde [9]. Es geht darum, das Geflecht und Gefüge von assoziativen Charakterisierungen zu beschreiben, in dem und durch das "Sexualität" präsentiert wird. Man kann sich die Fülle der Bezüge in einem Schaubild vor Augen führen - dann wird recht schnell deutlich, ein wie vielfältiger Assoziationskomplex um das Thema der "Sexualität" herum aufgebaut wird und daß er wiederum verbunden ist mit der Körper-Geist-Dichotomie. Die einzelnen Elemente des Gesamtkomplexes sind nicht unbedingt homogen und widerspruchsfrei, sondern voller Inkonsistenzen, Brüche, Exklusionen; manche Assoziationen, die im Text eine lokale Geltung haben, schließen sich mit anderen Teilkomplexen nicht einfach zusammen - das Gesamtnetz ist so ein nicht-kompaktes Gebilde.

Ausdruck des Körperlichen vs. Das Geistige / Das Moralische
Sexualität

- als Kommunikation
  - ohne Sprache > Sprache
    - ähnlich > Musik / Bach
  - als Spiel
- und Tod
  - Äquivalenz (Sexualität = Tod)
  - Überwindung > [ähnlich Musik]
  - Fäulnis/Verwesung
- und Schuld
  - Verunreinigung
- und Körperbild
  - Krankheit
    - Auswurf
- und Lust
  - Satyrbild > "Mythos"
- Modus der Ausführung
  - Schuldgefühl, Heimlichkkeit, Hast
  - Triebhandeln
  - Augenblicksstruktur > "Bedeutung", "Ewigkeit"
- als Mittel der Kommunikation
  - Darstellung
    - Faszination vs. Abwehr
  - Demonstration
  - Provokation

Ich will hier nicht behaupten, daß dieser Assoziationskomplex in der Rezeption tatsächlich so und nicht anders aufgebaut wird. Zum einen dient die Darstellung vor allem als Heuristik und ist von daher ein Hilfsmittel, mit dem man einen Komplexgegenstand veranschaulichen kann.

Zum anderen sollte bedacht sein, daß Assoziationskomplexe nicht unbedingt sprachlich zugänglich sein müssen, sondern daß man es hier mit relativ instabilen Gebilden zu tun hat, die jedenfalls nicht zu begrifflicher Schärfe und Abgegrenztheit tendieren. Und zum dritten sollte

nochmals angemerkt werden, daß die in dieser Darstellung verwendeten Termini Hilfsbegriffe sind, die nur im Ausnahmefall im Text nachgewiesen werden können, vielmehr in der Rezeption erschlossen werden müssen - und es erscheint fraglich, ob die so erschlossenen Kategorien tatsächlich sprachliche Begriffe sind. Das in diesem Assoziationskomplex dargestellte Wissen kann nach der Lektüre des Films nicht als sprachliches Wissen abgefragt werden. Man kann es nur in sprachlichen Umschreibungen und Annäherungen erheben. Das unterscheidet Motivstrukturen von narrativen Strukturen, die sowohl zur Memorierung von Inhaltsstrukturen dienen wie auch einer sprachlichen Darstellung zugrundeliegen können. Motivstrukturen werden dagegen als assoziative Verbindungsmuster aufgebaut, erfüllen im Verlauf einer Rezeption ihren Zweck und werden danach wieder vergessen oder bleiben unterhalb der Bewußtseinsschwelle. Peter Wuss hat in seinem dreistufigen Modell der filmischen Strukturebenen den "perzeptuellen Strukturen", die vorbewußt sind und sich vor allem in der wahrnehmbaren Materie des filmischen Ausdrucks manifestieren, eine ganz eigene Qualität zugewiesen (Wuss 1986). Perzeptuelle Strukturen sind nach Wuss vor allem als Wiederholungen von etwas - das müssen nicht identische Gegenstände, sondern können auch Qualitäten von Handlungen oder Objekten sein - im Text manifestiert (eine Auffassung, die ich teile). Waschen und Kämmen sind derartige Perzepte in TYSTNADEN, die immer wieder auftreten und immer wieder ausgestellt sind. Bei Wuss bleibt die Frage offen, in welchen Strukturen solche Wiederholungen integriert werden. Die Annahme eines "Assoziationskomplexes" ist ein Versuch, einen Rahmen zu benennen, auf den hin perzeptive Strukturen funktionalisiert sind oder auf den hin sie lesbar sind.

Intertextualität

Ein Text leistet dem bis hier entwickelten Modell folgend ein doppeltes: Zum einen rekurriert er auf vorhandenes Wissen, zum anderen produziert er neues Wissen - nicht so sehr im enzyklopädischen Sinne als vielmehr in einem strukturellen Verständnis. Ein Text fügt vorhandenem Wissen nicht etwas hinzu, sondern er organisiert vorhandene Einheiten des Wissens neu. Alle Texte stehen in dem Spannungsverhältnis von bekannter und neuer Information, von Wissen und Neugierde, von Konventionalität und Innovation. Zum einen ist der einzelne Text eingegliedert in einen Strom anderer Texte, die dieses Wiedererkannte auch realisieren. Der einzelne Text ist so eine Individuation oder Instantiation allgemeinerer Prinzipien, Gegenstände und Kategorien. Zum anderen wird der allgemeine historische Prozeß als ein *Intertext* aufgefaßt, als das Gewebe der Dinge, die im Einzeltext konkretisiert werden.

Die Bestimmung des Verhältnisses von Text und Intertext ist das entscheidende Problem: Denn zum einen muß der Einzeltext beschrieben werden mit Blick auf den Intertext. Und zum anderen ist uns der Intertext nur in Texten zugänglich. Diese wechselseitige Bezugnahme entspricht in manchem der zirkulären Struktur, die in der hermeneutischen Tradition oft als ein Gefüge wechselseitiger Voraussetzung beschrieben worden ist. Julia Kristeva, die als eine der ersten den Begriff der *Intertextualität* gebrauchte, schrieb dazu, daß jeder Text aus einem Mosaik von Zitaten komponiert sei, und jeder Text sei eine Absorption und Transformation anderer Texte (Kristeva 1969, 146). Auch die Überlegung, daß "Intertextualität" die Rede von der "Intersubjektivität" präzisieren oder gar ersetzen werde, ist bis heute von ungebrochener Schärfe: Denn letztendlich ist die Vorstellung eines Intertextes eine Neuformulierung der hermeneutischen Kategorie des "Vorverständnisses". Wenn die Eingebundenheit jeden Verständnisses in den historischen Prozeß als Bedingung für Verständigung überhaupt gilt, dann stellt sich das Problem der

Intersubjektivität tatsächlich anders als eines der baren Konventionalität. Die Analogien zwischen dem Modell des Intertextes und der hermeneutischen Tradition werden noch deutlicher, wenn man bedenkt, daß der gleiche Text in verschiedene "intertextuelle Kontexte" (historischer, soziologischer usw. Art) eintreten kann und sich darin immer wieder auch verändert.

Natürlich sind die Einheiten des Intertextes von ganz und gar unterschiedlicher Art. Man kann mindestens vier verschiedene Orientierungen der Analyse unterscheiden und hat es dementsprechend mit verschiedenen Gegenständen zu tun, die alle auch Gegenstand semiotischer Analyse sein können: mit medienunspezifischen stofflichen Dingen wie den Charakterisierungen und Konzeptualisierungen der "Stadt", mit grammatischen Grundlagen des filmischen Aussagens wie den Konventionen der Raumdarstellung, mit besonderen Eigenheiten des spezifischen, individuellen Textes (wie der Tonmontage oder der Raumsymbolik) und schließlich der Einbindung des jeweiligen Textes in Textreihen, in Genres, Stilfamilien usw.

Die Einzigartigkeit und Individualität des Textes scheint sich in diesen Annahmen aufzulösen. Das stimmt auch auf den ersten Blick, denn der individuelle Text wird vor allem als eine Realisation von Einheiten des Wissens (bzw. des Intertextes) aufgefaßt, die selbst unabhängig von diesem spezifischen Text Geltung innehaben. Ein einzelner Text steht in der gleichen reflexiven "Schleife" wie alle Dinge der Kultur, die nur dadurch, daß man sie gebraucht und darin und dadurch ihre Geltung unter Beweis stellt, als realitätskonstituierende und -dimensionierende Größen in Kraft bleiben. Auf der anderen Seite ist im Auge zu behalten, daß ein Text diese als geltend vorausgesetzten Einheiten des Wissens allerdings in signifikanter Weise organisiert: Er bildet sein eigenes Modell von Realität aus. Und er kann, so sehr er auch auf den bedingenden Intertext angewiesen sein mag, wiederum zu einer eigenen Einheit des Wissens werden, die als "kultureller Gegenstand" umgeht und sich in neue Texte umsetzt.

Störung der Wahrnehmungssynthese als ästhetisches Programm

Ich will noch einmal zu TYSTNADEN zurückkehren, um zu zeigen, wie die Behandlung der filmischen Oberfläche mit der ästhetischen Strategie des gesamten Films zusammenhängt: Aus dem Fremdmachen des Eingängigen, des Stereotypischen, aus der Verweigerung, den Zuschauer sich hingeben zu machen, entsteht ein Störimpuls, der ihn vom Konkret-Anschaulichen auf die Begriffe des Diskurses über Sexualität und Unterdrückung fortzubewegen, um den es Bergman hier eigentlich geht.

Bergman setzt die filmischen Mittel zum Teil in hochkomplizierter Weise ein, so daß das Störmoment, das von ihnen ausgeht, oft nicht einfach lokalisiert werden kann. Mein Beispiel ist die Tonmontage, der Umgang mit "Sound". Zwar ist "Schweigen" oder "Stille" einer der Grundtöne des Films, und Stephenson und Debrix ist durchaus zuzustimmen, wenn sie in ihrem Buch "The Cinema as Art" schreiben: "The film is silent for the most time, but this silence conveys the strangest and most varied meanings; in different situations it expresses lust, boredom, drunken stupor, agonized happiness, the wonder of childhood, the resignation of old age" (1976, 210). Es zeigt sich aber bei genauerem Hinhören, daß einige Szenen des Films hochorganisierten, synthetischen Sound haben, der in einer Wahrnehmungssynthese nur unvollständig desambiguiert werden kann.

Schon die Eröffnungsszene des Films schlägt den Grundton an, der den ganzen Film nicht wieder fallengelassen wird: Nachdem unruhiges Weckerticken den - schriftlichen - Titeln unter-

legt war, das abrupt mit dem Ende der Titelsequenz endet, ist die folgende Szene im Abteil des Zuges mit einem nicht besonders lauten, unangenehmen Heulton unterlegt. Dieser Ton erinnert an das Fahrgeräusch von Zügen, hat aber auch andere Qualitäten (z.B. einen Anklang an Sirenengeheul). Wenn man das kleine Experiment macht, den Ton dieser Szene vom Bild abzulösen und separat einigen "Versuchsperonen" zu präsentieren, so wird der Ton eher zufällig als "Zuggeräusch" identifiziert. Er kann eben nicht eindeutig als Geräusch eines bestimmten Prozesses erkannt werden. Die Desambiguierung in der Anfangsszene geschieht unter Zuhilfenahme der visuellen Daten, auch wenn der synthetische Gegenstand der Wahrnehmung nicht zur vollständigen Deckungssynthese gebracht werden kann: Dieser Ton sperrt sich gegen seine Vereindeutigung als simples Zuggeräusch.

Warnend-drohendes Heulen wird häufiger auftreten, ein Mischgeräusch, das sowohl an Sirenengeheul als auch an Orgelspiel erinnert. Dreimal tritt es auf:

- als Ester das erste Mal Schnaps bestellt,
- als Anna mit ihrem Liebhaber im Zimmer verschwindet,
- nach Esters langem Monolog, ihrem letzten Erstickungsanfall unterlegt.

In allen diesen Szenen kündigt der Ton Schlimmes an, er reißt plötzliche Löcher in die glatte Oberfläche realistischen Spiels, der Zuschauer wird durch den Sound auf eine andere semantische Stufe gestoßen. Man hat es mit einer Art "akustischen Zeigefingers" zu tun, mit einem nichtsprachlichen Kommentar, der das Gezeigte thematisiert und es warnend bespricht.

Die Störung der Wahrnehmungssynthese, die der Zuschauer in der Rezeption vornimmt, ist ein anderes, höchst signifikantes Moment für die Verwendungen des Tons in TYSTNADEN. Ein Beispiel ist die letzte Szene Esters. Plötzlich - sie hat gerade begonnen, den Brief an Johan zu schreiben - beginnt das unruhige Weckerticken, das auch dem Titel unterlegt war. Wie in Reaktion auf dieses Geräusch läßt Ester ihre Schreibunterlage sinken und legt sich zurück in die Kissen. Ein zweites Geräusch: Jemand zieht ein Uhrwerk auf, mischt sich in das Ticken. Man kann den Kellner als Verursacher identifizieren - er hält sich eine Taschenuhr ans Ohr, nachdem er sie aufgezogen hat. Das Ticken geht weiter und ist dem Bild der in ihre Kissen zurückgesunkenen Ester unterlegt. Das Ticken ist bis zum Schluß in der Schwebe zwischen der Identifikation als Szenengeräusch und seinen möglichen Funktionen als subjektives Geräusch, als metaphorischer Verweis auf die Thematik von "Zeit", "Tod" etc., als Mittel, einen neuen, schnelleren Rhythmus zu etablieren. Zu welcher Vereindeutigung man in dieser Szene auch immer tendiert - wirklich einlösen, sprich: "monosem" machen, kann man das Geräusch nicht.

Ein zweiter Fall, an dem man die Störungsfunktion des Tons aufweisen kann, ist das offensichtlich asynchrone Atemgeräusch in Esters großem Erstickungsanfall. Auch hier wird durch die plötzlich zwischen Bild und Ton aufklaffende Spannung eine ungestörte Rezeption bzw. Wahrnehmung zunichte gemacht.

Derartige Distanzierungseffekte kann man auch im Tonus der Schauspieler verankern (man nehme nur den Kellner, der ein Geldstück fallenläßt, um an Annas Bein schnuppern zu können). Man könnte auf den Umgang mit Licht eingehen und die dabei benutzten Kodifizierungen beschreiben (man denke an das Bild Esters am Schluß, kurz bevor sie sich die Decke über das Gesicht zieht - der harte Schlagschatten produziert einen Eindruck von Esters Gesicht, der zwischen der Wahrnehmung Esters und der Wahrnehmung eines Totenschädels hin- und herschwankt). Man könnte auf die Probleme der Kadrierung eingehen und als Funktion textueller Struktur analysieren (man denke an die Aufnahmen Annas in den Straßen der Stadt - Anna ist

darin isoliert und vereinzelt; ihre ikonographische Separation geschieht durch Farbe, Bewegungsrichtung, Sexus der Beteiligten, Bewegungsqualitäten wie Geschwindigkeit etc.).

Es dürfte deutlich geworden sein, wie die filmischen Mittel in Funktion der textuellen Struktur gesehen werden sollten. Sie besitzen keinen eigenen Wert, sondern sind tatsächlich Mittel zur Realisierung des Textes. Die filmischen Mittel gehören, semiotisch gesprochen, zum Ausdrucksbereich des Textes. Ihre semantischen Aspekte erschließen sich erst, wenn man sie in Bezug auf die textuellen Strukturen untersucht. Alle Elemente des Textes dienten dazu, hatte ich oben gesagt, den zentralen Assoziationskomplex auszudrücken. Der Text wird unter dem Diktat der methodisch-strukturellen Vorgabe "Motivstruktur" daraufhin untersucht, welche assoziativen Beziehungen zwischen oft nur abstrakt zu fassenden Größen etabliert werden, wie sie ausgedrückt werden, welches Gewebe von Beziehungen schließlich das Ensemble der in den Assoziationskomplex eingehenden Größen ergibt. Der Text erscheint dann als das Mittel, mit dem diese thematische Struktur ausgedrückt wird. Der Film ist gewissermaßen die Ausdrucksfläche, auf der eine Inhaltsstruktur artikuliert wird. Dazu werden konventionalisierte Verfahren benutzt, mit deren Hilfe der thematische Komplex organisiert und in eine Mitteilungsform gebracht wird, die die Kriterien der Konkretheit und Anschaulichkeit mit denen der Narrativität und Linearität verbindet.

Anmerkungen

[1] Man würde damit einen Ausgangspunkt der Untersuchung ihrer Beziehung wählen, wie Beverly Houston und Marsha Kinder ihn vorgeschlagen haben (1985, 23). Zu derartigen Doppelpersonen vgl. Wulff 1985a, 42-48.

[2] Motivgeschichtlich könnte man das Bild an das romantische Bild der im Berg arbeitenden Zwerge anschließen, die das oberirdische Elfenreich ermöglichen; vgl. z.B. Tiecks Zaubermärchen "Die Elfen" oder noch H.G. Wells' "Krieg der Welten" - die oberirdischen Eloy und die Morlocks im Berg. Dann würde man das Bild in einen motivischen Intertext einreihen, der wiederum mit den anderen Intertexten, auf die der Film Bezug nimmt, wenig zu tun hätte. Auf den Modus der Intertextualität werde ich unten noch zu sprechen kommen.

[3] Zur Fundierung dieses wichtigen syntaktosemantischen Prinzips der Szenenfolge vgl. Wulff 1985b, 39ff.

[4] Die wenigen Beispiele, in denen unmittelbar über Beziehungen gesprochen wird: Ester spricht mit dem Jungen über ihr gemeinsames Verhältnis zu Anna; Anna erzählt vor sich hin, daß Ester sie für dumm halte. Alle anderen Beziehungsthematisierungen sind komplizierter, vermittelt durch Handlungen oder das Gespräch über Dritte.

[5] Eine ähnlich alptraumatische Szene findet sich in Nichols' CATCH 22.

[6] Erinnert sei z.B. an die "Balkan-Geschichten" von Karl May, deren Städtebeschreibungen in vielem an TYSTNADEN erinnern.

[7] Vgl. Alexander 1974 zu Bergmans Thema "Probleme der Kommunikation".

[8] Eine partriarchalische Fundierung dieser Abhängigkeit suggeriert wiederum das Drehbuch, das Esters Diktat über Anna als eine Fortsetzung des Besitzanspruchs des Vaters ansieht, den er auf seine Kinder ausübte; vgl. Bergman 1965, 52.

[9] Björkman/Manns/Sima 1976, 212; Scheugl 1974, 228f; Lenne 1983, 76f (zur Masturbationsszene); zur zeitgenössischen Rezeption vgl. neben Theunissens Sammelband (1965) auch Schmitt-Sasse (1988).

Literatur

Alexander, W. (1974) Devils in the cathedral: Bergman's trilogy. In: *Cinema Journal* 13,2, S. 23-33.

Berghahn, Wilfried (1964) Rez. In: *Filmkritik* 8,3 [=87], S. 133-135.

Bergman, Ingmar (1965) *DAS SCHWEIGEN. Drehbuch*. Hamburg: Marion von Schröder (Cinemathek. 12.).

Biro, Yvette (1982) *Profane mythology. The savage mind of the cinema*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press (A Midland Book.).

Björkman, Stig / Manns, Torsten / Sima, Jonas (1976) *Bergman über Bergman. Interviews mit Ingmar Bergman*. München: Hanser.

Burke, Kenneth (1965) *Dichtung als symbolische Handlung. Eine Theorie der Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 153.).

Heller, Heinz-B. (1988) Film als historisch-gesellschaftliche Praxis. In: *Augenblick* 6, S. 68-78.

Houston, Beverle / Kinder, Marsha (1985) *Self and cinema. A transformationalist perspective*. Pleasantvolle, N.Y.: Redgrave.

Kristeva, Julia (1969) *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: ***.

Ladiges, P.M. (1964) Vexierbild. In: *Film* (Velber) 2,6, S. 43-44.

Lenne, Gerard (1983) *Der erotische Film*. München: Heyne (Heyne Filmbibliothek. 46.).

Scheugl, Hans (1974) *Sexualität und Neurose im Film. Die Kinomythen von Griffith bis Warhol*. München: Hanser.

Schmitt-Sasse, Joachim (1988) Konturen eines Skandals. In: *Augenblick* 6, 17-30.

Steene, Brigitta (1979) Bergman's portrait of women: Sexism or suggestive metaphor? In: *Sexual stratagems. The world of women in film*. Ed. by Patricia Erens. New York: Horizon Press, S. 91-107.

Stevenson, Ralph / Debrix, J.R. (1976) *The cinema as art*. 2nd ed. Harmondsworth: Penguin.

Theunissen, Gert H. (1964) *DAS SCHWEIGEN und sein Publikum. Eine Dokumentation*. Köln: DuMont / Duisburg: Atlas (DuMont aktuell.).

Wulff, Hans J. (1985a) *Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur "strukturalen Lerngeschichte"*. Münster: MAkS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 2.).

--- (1985b) *Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion*. Münster: MAkS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 1.).

Wuss, Peter (1986) *Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition*. Berlin [DDR]: Henschelvlg.

Das skeptische Lachen: Überlegungen zur Dramaturgie der Lachanlässe in Milos Formans DER FEUERWEHRBALL

Lachanlässe

Kino ist manchmal eine *analytische Maschine*, in seinen besten Momenten ein Instrument der Aufklärung, ein Mittel der skeptischen Selbstvergewisserung des Zuschauers. Einer Skepsis, die mit dem Lachen einhergehen kann.

Viele Formen des Lachens sind anders und haben nichts mit Skepsis zu tun. Sie erheben den Zuschauer über das, was sein Lachen auslöst – die Missgeschicke anderer, ihre Unangepasstheit, ihre Unfähigkeit, sich in ihren Umwelten effektiv zu verhalten. Es kann aber auch die Dominanz der physischen Welt sein, die sich gegenüber den Akteuren zu verselbständigen scheint, oder die Destruktion der Symboliken der Macht und des Anstands, das Aneinandertreten von Dingen, die normalerweise nicht zueinander gehören, der Aberwitz eines Experiments. Tritt die Skepsis zurück, wird aus dem Lachen der Reflexion eines der baren Überheblichkeit – mag es rassistischer, sexistischer oder ähnlicher Art sein, mag es auch nur die Sicherheit sein, dass das verlachte Andere dem Eigenen gegenüber sich als hoffnungslos unterlegen erweist.

Hier geht es mir hingegen um das skeptische Lachen, das Lachen des Nachdenkens. Der lachende Zuschauer ist dann ganz bei sich – und löst sich dabei aus den Prozessen der Illusionierung, ist ganz bei der Realität, die sich ihm in neuem Gewand darstellt. Ein Lachen, das nicht erhöht, das nicht auf Kosten anderer geht, das sich nicht belustigend über das Belachte erhebt, sondern in dem sich das Vergnügen artikuliert, Einsicht gewonnen zu haben. Jürgen Henningsen – praktizierender Kabarettist und Kabarett-Theoretiker von enzyklopädischen Ausmaßen – ging immer davon aus, dass sich im Lachen die Einsicht des denkenden Zuschauers artikuliere [1].

Manchmal kondensiert sich der Anlass des Lachens zum *Lachanlass* [2] – dann findet es seinen Grund in einer besonderen Struktur des Textes, einer semantischen Anomalie, eines unauflösbaren Widerspruchs, einer Doppel- oder gar Mehrdeutigkeit, des grotesken Zusammentretens zweier Elemente, einer Eigendynamik der Geschehnisse oder ähnlichem. Das ist dann auch dramaturgisch wichtig, weil man den nächsten Lachanlass verzögern muss, um dem Zuschauer Ruhe zu geben, wieder aus sich herauszutreten und neu die Beziehung zu dem aufzunehmen, was ihn lachen macht.

Die Frage des Zeitmanagements von Gags ist allerdings bis heute nicht wirklich geklärt. Immer noch gilt: „Man darf dem Zuschauer keinen Moment Ruhe gönnen“, der Leitspruch Mack Sennetts (Toeplitz 1972, 81f). Der Zuschauer dürfe demzufolge keine Zeit zum Überlegen und Denken haben – und entsprechend atemlos treiben die frühen Slapstickkomödien Sennets durch die Handlung. Viele der frühen Filme haben nur schwache narrative Strukturen, sie wurden schnell heruntergedreht, bestanden oft nur in Folgen von Verfolgungsjagden, Stürzen und ähnlichem. Manche der Geschichten aber zeichneten sich durch geradezu surrealistische Delirien und manisch beschleunigte Tempi (Bowser 1990, 181) aus. Gegen diese Forderung nach einer atemlosen und ununterbrochenen Folge von Gags steht aber die dramaturgisch höchst folgenreiche Beobachtung, dass der lachende Zuschauer keine Informationen mehr aufnimmt, für die Dauer des Lachens ganz bei sich ist. Darum muss ihm eine Pause vergönnt werden, in der er sich wie-

der auf den Text ausrichten kann. Ein Gag, der in der Phase der lachenden Abschließung von der Umwelt gesetzt wird, ist ein verschenkter Lacher.

Manchmal aber siedelt sich das Lachen in der Konstellation der Elemente der dargestellten Welt an, dann ist das Lachen Ausdruck einer tieferen Irritation des Wissens über die Welt. Wenn ein Paar sich die verschiedensten goldenen Kreditkarten im Rahmen einer erotischen Kommunikation zeigt (wie jüngst in der Komödie UP IN THE AIR), dann wird aus dem Zahlungsmittel ein Zeichen der Selbstwahrnehmung, ein Indikator für Attraktivität, ein Stück des Ich, das man dem anderen stolz zeigen kann. Das so sicher geglaubte Wissen des Zuschauers gerät kurzfristig ins Rutschen – und wird mit einem Lachen abgeglichen. Lachen ist nichts Freischwebendes, ist keine reine Phantasie, ist auch nicht die umfassende Illusionierung einer diegetischen Realität. Es deutet vielmehr auf eine nur verminderte Illusionierung derselben Welt hin. Der lachende Zuschauer steht weder in identifizierender noch in immersiver Teilhabe an dem, was er versteht, sondern ist ihm immer gegenübergestellt. Er nimmt intensiv teil, aber er ist nicht versunken. Das Reale bleibt als Horizont des Lachens erhalten, es ist seine wohl bindendste Voraussetzung, sonst könnte der Lacher nicht zustande kommen. Die lachauslösende Fiktion wird durch den Zuschauer immer wieder in die Horizonte des Wissens zurückbezogen: sei es, dass die Physik verletzt wird, seien es Anstandsregeln, seien es die normalen Bedeutungsgehalte, sei es die Berechnung von Empathien oder Zugehörigkeiten.

Ist all dieses ein Spiel, das nur im Spielfilm möglich ist, nur zwischen Fiktion und Zuschauer stattfinden kann? Der Dokumentarfilm kann mit der Unterscheidung von Erfundenem und Realität nicht rechnen, er reklamiert ja ununterbrochen die Wirklichkeit dessen, was er darstellt. Doch gerade weil sich dort das Reale als widerspenstig erweisen kann, als Entgegenstehendes, enthält er ein ganz besonderes Potential der Lachauslösung. Gerade weil dort manchmal das Vertraute unvertraut wird, als Projekt der Aneignung sich neu entfaltet, kann der dokumentarische Film eine tiefe epistemische Neugierde ansprechen, Anlass eines intellektuellen Regresses sein, der es dem Zuschauer gestattet, sich neu zu verorten, Distanz zu gewinnen und daraus neue Impulse eines kritisch-skeptischen Weltverhältnisses zu generieren.

DER FEUERWEHRBALL

Man kann die skizzierte Überlegung trefflich an Milos Formans berühmtem Film HORI, MÁ PANENKO (DER FEUERWEHRBALL / zuerst als: ANUSCHKA - ES BRENNT, MEIN SCHATZ, CSSR/ Italien 1967) durchbuchstabieren. Er ist auf einer Grenzlinie zwischen Dokumentar- und Spielfilm angesiedelt, ein „dokumentarischer Spielfilm“, wenn man so will. Forman war nach dem großen Erfolg seines vorherigen Films DIE LIEBE EINER BLONDINE (1965) mit seinen Drehbuchautoren Ivan Passer und Jaroslav Papoušek in die nordtschechische Stadt Vrchlabí gereist, um sich in der dortigen Abgeschiedenheit auf die Fertigstellung eines neuen Projekts konzentrieren zu können. Das ließ sich schwer an, bis die drei mit den Feuerwehrleuten des Ortes in Kontakt kamen. Nun begann ein Prozess, der in der Filmgeschichte vielleicht einzigartig ist [3].

„Realistische Satire“, charakterisiert Forman seine tiefsinnige Komödie. Und: Er habe als Dokumentarfilmer angefangen, den Film zu konzipieren. DER FEUERWEHRBALL ist fast ausschließlich mit Laien aus Vrchlabí besetzt, an deren Vorbereitungen zu dem eigenen Ball die drei Autoren teilgenommen hatten. Sie besuchten schließlich gemeinsam den Jubiläums-Ball der örtlichen Feuerwehr. „Was wir sahen, war ein solcher Albtraum, dass wir nicht aufhören konn-

ten, uns darüber zu unterhalten“, erinnerte sich Forman später. Schon früh war beschlossen, den Film mit *Laien* zu besetzen, vor allem Feuerwehrleute aus Vrchlabí sollten die Rollen der Feuerwehrleute spielen. Die Dreharbeiten erinnerten an Techniken des *Rollenspiels*: Auch wenn ein genaues Drehbuch vorlag, ließ Forman seine Akteure ihre eigenen Worte finden – Verhalten, Dialoge und Rhythmus des Handelns wurden so in einer Weise authentisch, wie man es selten im Spielfilm zu sehen bekommt. Forman ging aber noch einen Schritt weiter und zeigte den Feuerwehrleuten den Film in einer Preview. Und erst als sie ihr Okay signalisierten, gab er die endgültige Freigabe für die Version, die der Filmkommission in Prag vorgelegt wurde [4]. Die Akteure werden zumindest partiell zu Mit-Autoren. Das sollte im Gedächtnis behalten werden.

Der Ball der lokalen Feuerwehr ist Thema und zeitlicher Rahmen des Films, der in zahlreiche, oft in sich abgeschlossene Episoden zergliedert ist. Der Inhalt in Kürze: Die Feuerwehr hat ein eigenes Festkomitee eingerichtet, das den Ball ausrichten soll. Eine große Tombola ist vorbereitet. Eine Miss-Wahl ist geplant. Und auf dem Höhepunkt soll dem 86 Jahre alten ehemaligen Kommandanten der Feuerwehr für seine mehr als fünfzigjährige Arbeit ein Ehrenbeil überreicht werden. Das Fest entwickelt sich aber natürlich ganz anders.

Der Film hat keinen Helden. Im Zentrum stehen die Feuerwehrleute, die das Fest geplant haben. Es soll ein Ball werden, so perfekt, wie man ihn aus Film und Fernsehen und aus der Illustriertenpresse kennt. Doch der Versuch, das Fest nach Maßgabe solch äußerer Vorbilder zu gestalten, misslingt auf ganzer Strecke. Der feierliche Augenblick, an dem man dem Altersvorsitzenden sein Ehrenbeil überreichen kann, will sich nicht einstellen. Wie in einem *running gag* steht der alte Herr mehrfach auf, marschiert zur Tribüne – und muss zu seinem Sitzplatz zurückgeleitet werden. Die Mädchen, die für die Schönheitskonkurrenz ausgewählt werden, entsprechen in keiner Weise den Bildern der bundesdeutschen Illustrierten *Stern*, die von den Mitgliedern des Ausschusses mit gierigen Augen gemustert werden. Die Gewinne der Tombola, die am Höhepunkt des Festes verlost werden sollten, verschwinden wie von selbst. Selbst das Ehrenbeil für den Alterspräsidenten ist am Ende weg. Die Feuerwehrleute sind nicht einmal dazu in der Lage, die Rollen konsequent zu spielen, die sie sich selbst zumessen: Als eines der Mädchen bei der Vorbereitung der Miss-Wahl im Vereinsraum sich im Bikini präsentiert, ist alle vorgespielte Souveränität, alles so weltgewandt tuende Spiel wie weggewischt. Ein Gemisch von Geilheit und Peinlichkeit füllt den Raum.

Ein zentrales Thema von Formans Film sind die Schwierigkeiten von Leuten, die ihre Welt nach fremdem Bild zu formen versuchen, anstatt sich auf die gegebenen Bedingungen einzulassen. Dies macht den Film auch lesbar als eine Parabel über das kommunistische System. Der Film wurde am 15.12.1967 in Prag uraufgeführt, aber schon nach drei Wochen aus dem Verleih genommen. Bis zur „sanften Revolution" 1989 blieb er dort verboten [5].

Die politische Parabel

Sicherlich kann man den Film als versteckte Kritik an den typischen Verhaltensweisen realsozialistischer Partei- und Staatspolitik verstehen (auch wenn Forman selbst später in den USA sagte, der Film enthalte keine „hidden symbols or double meanings”, Hinweise auf Schönrednerei, Heuchelei, Kritiklosigkeit, hohles Solidaritätsgerede, gerade wenn es um die eigennützigen Interessen einiger weniger geht). Forman nominiert keineswegs die Partei als diejenigen, die die Macht beanspruchen, das Fest zu realisieren. Ganz im Gegenteil: Die Titelsequenz zeigt auf his-

torischen Photos verschiedene Feuerwehren, Männergruppen, die zu Gruppen-Posen arrangiert sind, stolze und selbstbewusste Vertreter von dörflichen Vereinen, die zum Wohl der Allgemeinheit arbeiten, sich in dieser Rolle und Verantwortung ganz offensichtlich spiegeln. Die zugehörige Blasmusik signalisiert die Rolle, die derartige Selbstinszenierungen im dörflichen Alltag lange vor und noch in der sozialistischen Zeit spielten. Gleichwohl liegt es unter den zeitgenössischen Umständen von 1967 nahe, das Dörfliche als Abbild der tschechischen Gegenwart anzusehen (so, wie es die Zensoren in Prag dann tatsächlich taten). Aber über diese zeitgenössische Parabolik hinaus ist der Film so gehalten, dass die Darstellung des Fiaskos auch auf ganz andere, viel allgemeinere, soziale und politische Zustände gemünzt sein kann und soll.

Der Grundkonflikt im FEUERWEHRBALL schwelt zwischen den Feuerwehrleuten, die sich anmaßen, die Gäste des Balles unter Kontrolle zu halten, und den Gästen selbst, die diesen Versuch unterlaufen, sobald sie nur können. Der Diebstahl der Tombola ist der deutlichste Ausdruck dieser Gegenbewegung (und dass daran sogar Feuerwehrleute beteiligt sind, macht die aberwitzige Doppelbödigkeit des Festes greifbar). Selbst diejenigen, die sich auf das Spiel einlassen, das die Feuerwehrleute anzetteln, handeln gegen den schönen Schein: Da wird bestochen und geflirtet, was das Zeug hält, und doch sind die, die so protektioniert werden, ganz anders als die, die man sich vorgestellt hatte! Und der Tisch, auf dem die Geschenke der Tombola stehen, muss gar das Versteck für eine ebenso kurze wie groteske erotische Episode abgeben! Ein anderer Gegen-Impuls entlädt sich in der orgiastisch anmutenden Episode des Festes, in der der Schönheitswettbewerb abgeschlossen wird. Die Mädchen, die sich zeigen sollten, sind zu schüchtern und fliehen in die Toilette. Im Saal bricht ein Tumult aus. Alle äußere Ordnung des Handelns löst sich auf. Die Feiernden versinken in ganz und gar gegenwärtigem Spiel, das dennoch eine Auseinandersetzung mit der Ordnung des Festes bleibt: Wenn am Ende eine füllige Mittvierzigerin zur Schönheitskönigin gekürt wird, karikiert noch die Wahl die entfremdete Dramaturgie des Balls.

Das Ende des Films ist melancholisch und pessimistisch zugleich. Das Chaos im Saal ist nicht mehr zu bändigen, als – endlich! – die Sirene ertönt: Ein Bauernhaus steht in Flammen. Zu retten ist nichts mehr. Der Wirt zieht mit seinen Kellnern zur Brandstätte um. Ganz am Ende sieht man den alten Mann, dessen Haus verbrannte, zu seinem Bett gehen, das – als einer der wenigen verbliebenen Gegenstände des Hausrats – im Schnee steht. Er zieht die Puschen aus, wie er es immer tun würde, und legt sich in das Bett, in dem schon der Feuerwehrmann liegt, den man als Brandwache zurückgelassen hat – ein burleskes und groteskes Szenario, das aus großer Entfernung fotografiert ist und darum zugleich ein allegorisches Bild, in dem resümiert zu sein scheint, wie die realsozialistische Gesellschaft ihre Mitglieder in der Kälte zurücklässt.

Doch dieser allegorische Bogen, den man aufzuspannen allzu bereit ist, erklärt nicht das Lachen, das DER FEUERWEHRBALL bis heute so sicher anregt. Und diese Irritation vertieft sich sogar, wenn man weiß, dass der Film auf der Einwilligung der dargestellten Figuren resp. derjenigen beruht, die die Rollen gespielt haben, die so nahe an ihrer Alltagsrealität stehen. Es ist nicht ein allgemein menschlicher und verständnisvoller Blick als einer der Möglichkeiten, dokumentarisch zu arbeiten, um den es hier geht. Es ist auch nicht allein Selbstironie, die man unterstellen könnte – dazu sind manche Peinlichkeiten zu extrem, an den Grenzen der Verletzung (die der Film allerdings nie zufügt).

Am Ende könnte man fast dazu tendieren, Andreas Gryphius‘ resignatives Motto des „Es ist alles eitel“ zu unterlegen – doch auch dieses vermag die Kraft der Gegenwehr und der Travestierung des Realen nicht zu ermessen, von der der Film neben seiner Geschichte eben auch han-

delt. Forman erzählt in seiner Autobiographie, seine tschechischen Filme seien von der Grundhaltung dokumentarisch gewesen (Forman 1994, 227ff); in Amerika habe er mit TAKING OFF (1971) – ein Film, der im New Yorker Milieu von Jugendlichen spielt – versucht, die Methode auch hier anzuwenden. Er sei aber gescheitert, weil er die amerikanische Wirklichkeit nicht gut genug kenne. Von da an habe er „Kostümfilme" gedreht.

Vielleicht sind es die *Brüche*, die den Film resp. die Figuren davor in Schutz nehmen, nur Figuren in einem allegorischen Spiel zu werden. In einem Interview (Lewis 1997) wurde Forman gefragt:

But why do political leaders and producers want films which are sentimental? [*Warum wollen Politiker und Produzenten, dass Filme sentimental sind?*]

Seine Antwort: They don't want life. They want fairy tales. They think that people don't need the truth, that they, the people, need leaders. So, they want to portray life not the way it is, but the way they think it should be, and give the audience some role models to follow. [*Sie wollen kein reales Leben, sondern Märchen. Sie glauben, dass die Zuschauer nicht die Wahrheit brauchen, sondern Leitfiguren. So wollen sie, dass das Leben nicht so dargestellt wird, wie es ist, sondern so, wie sie glauben, dass es sein sollte, und sie versuchen, den Zuschauern Rollenmodelle anzubieten, denen sie folgen können.*]

Forman scheint den Blick auf die Figuren zu lenken, die porös und widersprüchlich bleiben, die nie zu dichter Modellhaftigkeit zusammengeführt werden. Jede der Figuren hat einen Subtext, der sie anders durchbuchstabiert, der einen verborgenen Impuls aufspürt, der sie gegen das Geschehen des Festes und seine Katastrophen immunisiert.

Reflexivität des Lachens oder Die Durchsichtigkeit des Handelns

Es sind Laien, die spielen, und es ist ein Rollenspiel, in dem die Rollen und Episoden entwickelt werden. Wie kommt es also, dass sie die Peinlichkeiten ausgespielt haben, von denen der Film so voll ist? Ist es ein grundlegend ironisches Selbstverständnis, das durchaus erkennen kann, dass der Alltag ein Rollenspiel ist? Dass dabei Rollen und Positionen eingenommen werden, die die einzelnen mit erkennbarer Rollendistanz spielen? In den soziologischen Wörterbüchern steht unter *Rollendistanz*: die Fähigkeit, Normen oder Rollenerwartungen wahrzunehmen, sie zu interpretieren und mit ihnen reflektierend so umzugehen, dass die eigenen Bedürfnisse in das Geschehen eingebracht werden können. *Ich und Rolle* würden dann nicht zur Deckung gebracht, sondern in Distanz und Differenz ausagiert. Unter den An- und Überforderungen der Rolle würde sich ein Ich zur Wehr setzen, das das formale Spiel des Festes permanent unterminiert.

In den Lachtheorien ist das, was im FEUERWEHRBALL geschieht, nur selten bedacht worden. Martin Seel (2001) beschreibt jedoch eine Form des Lachens, die dem Phänomen durchaus nahe kommt. Es ist ein Lachen, das nicht der eigenen Gewissheit zuliefert, sondern das der eigenen Ungewissheit Ausdruck verleiht. Dieses Lachen erhebt sich nicht über die Verlachten, sondern erweist sich schnell als eine politische Tugend, fußend auf dem Bewusstsein, dass menschliche Angelegenheiten nur begrenzt regelbar sind, dass ihnen immer wieder eigene Unzulänglichkeit, die Widerständigkeit der Objektwelt oder Intentionen der Beteiligten in die Quere kommen, die die vorgesehene Ordnung stören oder gar zerstören. Allerdings erweist sich diese Art des La-

chens als Hinweis auf die Bereitschaft, die eigene Position zur Disposition zu stellen, sie damit zu entautorisieren, ihr einen wie auch immer gearteten Anspruch auf Absolutheitsgeltung absprechend. Nach Seel ist diese Fundierung jener besonderen Art des Lachens ein „Herzstück der Demokratie“ und bedarf unbedingter Kultivierung, weil es eine „akustische Urmanifestation“ von Freiheit und Souveränität ist.

Seels Argumentation ähnelt in vielem der Theorie des Kabaretts, die Jürgen Henningsen in den 1960ern vorstellte. Darin führt er unter anderem [6] die „dreifache Rolle des Kabarettisten“ als Bedingung für die Besonderheit kabarettistischen Lachens an: Er realisiert stets drei Rollen gleichzeitig (1967, 19) – (1) er trete auf als Inhaber einer allerdings nur angedeuteten Rolle, (2) er sei der professionell agierende Kabarettist auf der Bühne und damit der *performer* eines ebenso professionell „in oppositioneller Mission [...] Stehenden“ (1967, 20), und (3) bleibe er stets als Privatperson auch auf der Bühne erkennbar, weshalb er seinen eigenen Namen trage und auch nicht abgebe. Die Vervielfältigung der Rollen, die der Kabarettist gleichzeitig erfülle, führen nach Henningsen zu einer spezifischen Distanz zwischen dem Kabarettisten und seiner Sache. Er spiele und spreche „uneigentlich“ (1967, 21).

Natürlich ist DER FEUERWEHRBALL kein Kabarett. Natürlich bleiben die Namen der Schauspieler als Privatpersonen dem Publikum des Films verborgen. Und doch verschwindet die Privatperson nicht ganz. Manches gemahnt an die immer spürbare Differenz von Rolle und Schauspieler, wie wir sie aus dem Volkstheater kennen. Auch hier ist das Schauspiel indirekt, es ist ‚aufgeführtes Agieren‘ in einer nur angenommenen Rolle. Ein imaginäres Eintauchen oder gar Verschwinden des Schauspielers in seiner Rolle ist weder angestrebt noch von den Akteuren zu leisten. Der im Spielfilm so dominante „verisimilare Stil“ des Schauspielens (Pearson 1992) tritt gegen einen anderen Modus des Spiels zurück, der die Differenz von Rollenanforderung und Rollenerfüllung immer mit kommuniziert. In Formans Film ist es der formale Rahmen eines Festes, in den sich die Teilnehmenden einzufinden und – entsprechend den formalen Rollen, die ihnen in der Choreographie des Festes zugewiesen sind – zu handeln haben. Schon hier entsteht ein Bruch: Das Fest ist den Figuren entgegengestellt, es ist ihnen fremd; sie können nur rollendistant agieren.

Die These kann verwirren, weil die Filmemacher an den Vorbereitungen zu dem Ball teilgenommen und die dazugehörenden Leute auch besetzt hatten, was zu einer Authentifizierung des Spiels eher beitragen sollte. Rollendistanz wohnt dem Verhalten der Figuren hier aber selbst inne, ist Teil des dramatischen Arrangements. Als Erving Goffman seinerzeit das Verhalten junger Chirurgen studierte, die zum ersten Mal die Leitung einer Operation übernommen hatten, stieß er auf den Widerspruch zwischen der formalen Rolle als verantwortlicher Leiter des Eingriffs und der tatsächlichen Kompetenz zur Performation dieser Rolle – jede Schwester wusste eigentlich mehr über die Details des Vorgangs. Die jungen Chirurgen gaben diesem Widerspruch durch Signale der *Rollendistanz* Ausdruck (Ironisierungen, augenzwinkernde Verbrüderungen mit anderen am OP-Tisch, aber auch erkennbare überernste Verkrampfungen). Das Individuum setze sich manchmal gegen die formalen Anforderungen der Rollen, in die es eintreten soll, zur Wehr, folgerte Goffman, wenn es glaubt, sich den Rollenanforderungen nicht gewachsen zeigen zu können, oder wenn es mit dem Rollensystem selbst nicht einverstanden sei. Rollendistanz ist so nicht notwendig ein Indikator der Inkompetenz, sondern kann vielmehr eine kritische Positionierung der Handelnden hinsichtlich des Handlungsszenarios anzeigen.

Beide Komponenten der Begründung rollendistanten Verhaltens spielen im FEUERWEHRBALL eine Rolle. Der Laienstatus der meisten Schauspieler tritt verstärkend hinzu. Natürlich verste-

hen alle die Liturgie des Festes. Aber es ist eine Ausnahmesituation, die so entsteht, dem Alltag und den sicheren Handlungsfähigkeiten kontrastierend. Der Film macht diese Differenz selbst zum Thema: Der Mann, der die Tombola bewachen soll, ist zunächst stolz darauf, wieviele Spenden zum Wohl des Feuerwehrvereins zusammengekommen sind. Als ihm auffällt, dass die Geschenke zu verschwinden beginnen, reagiert er nervös und unsicher. Nicht wissend, wie er den Diebstahl unterbinden soll, versucht er hektisch, nicht nur Kontrolle auszuüben, sondern auch verbal die Geschenke gegen privatistische Räuberei zu schützen. Allerdings spricht er nur mit seiner Frau darüber, die selbst zu jenen gehört, die sich an der Tombola bereichern, bevor die Verlosung überhaupt erst eingesetzt hat. Immer merkt man dem Mann an, dass er von seiner Aufgabe überfordert ist, dass er zugleich weiß, was die Diebe antreibt. Andere Aufgaben kommen dazu, er kann die strenge Aufsicht, die er versucht, nicht durchhalten – und weitere Gaben verschwinden. Für den Zuschauer ist die Doppelbödigkeit des Geschehens immer durchsichtig: Er sieht den Mann, seine Aufgabe, die Verzweiflung, die ihn zur Radikalisierung seiner Aufsichtsrolle drängt, die Vergeblichkeit all dieser Bemühungen; und er versteht, dass die anderen ein böses Spiel treiben. Aber es ist nicht Diebstahl, um den es geht, sondern ein Spiel mit der Liturgie des Festes. Ginge es um Diebstahl, müsste Forman die Täter benennen und individualisieren. Er tut es nur mit der Frau des Feuerwehrmanns und bringt damit das doppelte Spiel auf einen finalen Punkt.

Das kabarettistische Rollengefüge wird so in doppelter Art fortgeschrieben: Da ist ein einfacher Mann des Volkes: Seine Rollenidentität ist kaum ausgearbeitet, und es gibt nur wenige typifizierende Hinweise darauf, wer er sein könnte. Da ist eine Rolle, die er auf dem Fest zu spielen hat: Deren formale Binnenstrukturen können wir sowohl durch das Ritual der Tombola wie auch durch die der Bedeutung des Feuerwehrballs für die Mitglieder des Feuerwehrvereins verstehen, Und da ist schließlich ein Spiel „unter“ dem Spiel, das die Figur niemals gewinnen kann. Hinzu tritt die Unperfektheit des schauspielerischen Laienspiels, die ihrerseits Rollendistanz kommuniziert. Für den Zuschauer ist das, was er sieht, so immer aufgeraut. Er sieht, was geschieht, und gleichzeitig, wie sich die Akteure in diesem ihnen so ungewohnten Szenario zu verhalten suchen, gebremst durch die von ihnen selbst auch wahrgenommene Inkompetenz, durch das Wissen, dass der Ball eine Inszenierung ist, die ihnen Rollenverhalten abfordert, durch das Wissen darüber, dass die Gäste ihren Status als Figuren eines Spiels wahrnehmen, und durch die fatale Logik der Ereignisse, die den Feuerwehrleuten ständig neue Krisen bescheren. Der Zuschauer quittiert lachend, was er – gelenkt durch empathische Versetzung und die Interpretation der Signale der Rollendistanz – von der Vielbödigkeit des Festes und der Widersprüchlichkeit der Handlungsperspektiven und -optionen erfasst hat.

Ohne die umfassende Einsicht des Zuschauers in die Differenzen zwischen der Alltagswelt der Figuren und dem Fest, zwischen der formalen Ordnung des Festes und seiner Teile und der fast anarchisch anmutenden Festkultur, die den geplanten und präformierten Ball schließlich überfluten und zum Verschwinden bringen wird, ihn zu einem orgiastischen Ausbruch unvermittelter Lust des Feierns transformiert, würde auch das Lachen des Zuschauers anders positioniert sein. Henningsen sprach davon, dass dem Kabarett ein grundlegendes „anti-illusionäres Moment“ (1967, 13) innewohne, das sich aus der Interaktion zwischen dem, was auf der Bühne geschieht, und dem „erworbenen Wissenszusammenhang des Zuschauers“ (1967, 24 [7]) ergebe. Im FEUERWEHRBALL ist es die Eingeweihtheit des Zuschauers in die diversen Momente der Entfremdung, die die Akteure von dem trennen, was sie tun. Aus diesem Wissen entspringt das Lachen, in einer tiefen Einsicht darüber, wie sich Einzelne formalen Strukturen unterwerfen, wie sie sich ihnen aber auch widersetzen und ihnen ein Eigenes entgegenhalten. Der Film ist anti-il-

lusionär in einem höchst raffinierten Sinne: Er lädt ein zum Eintreten in einen Prozess der Illusionierung und Imaginierung, enthält am Anfang gar Hinweise auf die Stilistiken der groben, mit Slapstick-Elementen durchsetzen Komödie. Aber er mag sich nicht fügen, appelliert vielfach an die Einsichtsfähigkeit des Zuschauers und seine Bereitschaft, die Position der Figuren in dem komplexen Gefüge von Rollen- und Realitätsdefinitionen zu erfassen. Nur der Zuschauer, der bereit ist, die Dichte der Illusion immer wieder aufzubrechen, kann in die Feinheiten der Widersprüche eindringen, die Forman entfaltet [8].

Nochmals: Das reflexive Lachen

Allerdings ist noch eine zweite Strategie im Spiel, die die Nähe von Lachen und Verzweiflung intoniert und so den Zuschauer permanent auf die Probe stellt. Erinnert sei an eine Szene aus LIEBE EINER BLONDINE: Das Mädchen ist bei den Eltern des Jungen eingetroffen, die nicht wissen, was sie mit ihm machen sollen. Sie platzieren sie schließlich auf der Couch im Zimmer des Sohnes. Als dieser spät in der Nacht ankommt, muss er mit ins Bett der Eltern. Die Situation ist absurd, vollkommen lächerlich. Ein Umschnitt zeigt das Mädchen, das in die Kissen zu kichern scheint – erst nach und nach erkennt man, dass es bitterlich weint. Das Lachen des Zuschauers stockt, ein plötzlicher affektiver Kontrapunkt relativiert es. Derartige Strategien verfolgt Forman auch im FEUERWEHRBALL – hier nicht nur im Szenischen, sondern auch im Makrostrukturellen: Ist der erste Teil des Films eine Folge von Episoden, die zwischen Peinlichkeit, Slapstick und misstönender Absurdität changieren, kippt der Film gegen Ende vollends in die Absurdität der Groteske. Als der alte Mann, dessen Hof verbrennt, das Vaterunser murmelt, mag sich das Lachen eigentlich nicht mehr einstellen, weil es reflexiv und zum Thema eigenen Nachdenkens wird – worüber lache ich eigentlich? / (im extremen Fall vielleicht auch: Worüber hätte ich hier *beinahe* gelacht?) –, bevor es dann neu einsetzt, als sich das an Szenarien des absurden Theaters gemahnende, oben schon erwähnte Bild des verbrannten Hauses mit den einzelnen davor stehenden Möbelstücken anschließt. Es ist diese Bewegung von Lachen und Nachdenken, die den Zuschauer immer wieder de- und re-positioniert, die ihn nie in Ruhe lässt. Wenn sich ein neues Lachen anschließt, ist es gegenüber jener ersten nicht-reflexiven Form weiterentwickelt worden, es ist reicher geworden, bezieht sich auf das Gesagte ebenso wie auf den Zuschauer und seine Einschätzung dessen, was er sieht. Der Sinn für das Absurde und das Groteske geht dabei nicht abhanden. Aber das Gesehene wird neu kontextualisiert, mit Verstehen und Nachsicht mit den Figuren der Handlung angereichert. Der nun lachende Zuschauer verfällt nicht wieder ins Nicht-Reflexive, er könnte es gar nicht: Er hat die Figuren neu konstituiert, tritt in eine Beziehung zwischen Sympathie, Respekt und Mitleid ein. Er sieht ihr Scheitern, aber er versteht, dass es begründet ist im Szenario des Balles, das ihm ein Rollenverhalten diktiert, das ihn unter permanente Verhaltenskontrolle stellt. Darin ähnelt DER FEUERWEHRBALL durchaus Blake Edwards THE PARTY, in dem Peter Sellers ein *enfant terrible* spielt, das eine Party in heilloses Chaos stürzt. Sellers‘ Figur bemüht sich immer um korrektes Verhalten, das sich aber regelmäßig in einer geradezu anarchischen Weise als destruktiv erweist. Die Figur bleibt unschuldig wie die Figuren des Feuerwehrballs bei Forman. Aber die Verhältnisse sind ganz anders. Bei Forman geht es um das Szenario eines Balles, den die Feuerwehrleute für sich selbst gewählt haben, das ihrem Selbstbewusstsein wie ihrer Bedeutung in der dörflichen Öffentlichkeit angemessenes Gesicht verleihen soll. Dass sie dazu ein Format gewählt haben, das ihrer eigenen Alltags- und Festkultur fremd ist, ganz entfernte Formate wie die Miss-Wahl importiert, gerät in offenen Wi-

derspruch zu dem Verlauf, den das Fest nimmt, aber auch zu der sich so gar nicht einstellenden Souveränität, mit der die Feuerwehrleute ihre Rollen umsetzen, die ständig zwischen der ‚formativen Rolle' des Festes und ihrer Rolle als Mitglieder der Dorfgemeinschaft oszillieren. In Edwards' Film lacht man ob der so eigendynamisch werdenden Regel, dass alles, was Sellers' Figur anstellt, sich zur Slapstickiade entwickelt; im FEUERWEHRBALL ist es die Differenz der verschiedenen Handlungssysteme (das Dorf, der Verein, das Szenario des Festes), die miteinander in Konflikt geraten, gegen den die Akteure sich als machtlos erweisen.

Forman ist oft als „humanistischer Filmemacher" bezeichnet worden. Vielleicht ist es die Kluft zwischen der formalen Inszenierung gesellschaftlicher Machtverhältnisse und dem Versagen angesichts der Verhaltensanforderungen, die eine darunter erkennbar werdende private Identität der Akteure enthüllt, die das Lachen des Zuschauers immer wieder auf die Seite der Figuren schlägt. Dann ist auch klar, warum man Formans Inszenierung zu den egalitären Formen des Komisch-Machens rechnen darf. Es geht ihm nicht um die Verhohnepipelung der Obrigkeit, das ist ein Mittel der Satire [9]. Forman geht tiefer, dramatisiert und komisiert das Verhältnis von Ich und öffentlicher Inszenierung, von dörflicher Normalität und dem Ausnahmezustand des Festes. Es geht um Bedeutungen, die die Figuren sich zu geben suchen, in denen sie sich zu spiegeln hoffen und die doch nur einer viel fundamentaleren Entfremdung Gesicht verleihen. Dass der Film zum unmittelbaren Vorfeld des „Prager Frühlings" gehört, zu den Vorboten eines „Sozialismus mit menschlichem Antlitz", macht auch deutlich, eine wie tiefe politisch-ideologische Kritik der Film am hierarchischen Zentralismus des seinerzeitigen Regimes anmeldete.

Anmerkungen

[*] Grundgedanken dieses Textes habe ich anläßlich der Emeritierung meines Freundes und Weggefährten Heinz Heller vorgetragen – er war der erste Adressat, ihm ist die Überlegung gewidmet. Für zahlreiche Hinweise bin ich Julian Hanich und Winfried Pauleit zu Dank verbunden.

[1] Vgl. vor allem seine *Theorie des Kabaretts* (Henningsen 1967).

[2] Lachanlass, Komikereignis, *humor act*: Eine ganze Reihe der Komiktheorien gehen von isolierten Momenten aus, die dem Lachen zugrunde liegen; vgl. etwa Raskin 1985, 14f. Formal handelt es sich dabei meist um Gags, Pointen und andere Zuspitzungen semantischer Widersprüche.

[3] Ansätze, Laien einzusetzen, finden sich vor allem in Programmatiken eines explizit realistischen Kinos, in dem semidokumentarische Authentizität angestrebt wird (MENSCHEN AM SONNTAG, 1929) – am konsequentesten im Neorealismus (PAISÀ, 1946; LA TERRA TREMA, 1948) –, aber auch in vielen experimentellen Spielfilmen (wie den Filmen von Bresson) sowie fast grundsätzlich in Filmen, in denen es um Kindheit und Adoleszenz, Minoritätenprobleme und Behinderung geht. In der Komödie ist nur äußerst selten mit einem solchen Konzept gearbeitet worden.

[4] Derartige Verfahren des *Feedback* kennt man eigentlich nur aus dem Dokumentarfilm à la Jean Rouch, der durch die mehrfache Kommentierung seiner Aufnahmen durch die Gefilmten darum bemüht war, eine Intensivierung des Verständnisses des Gefilmten zu erzielen. Rouch spricht diesbezüglich meist von „audiovisueller Reziprozität", mittels der er eine egalitärere Beziehung zwischen Filmer und Gefilmten erreichen könne; vgl. dazu Mortiomer 2004; Henley 2009, v.a. 310ff. Tatsächlich sollte die prozedurale Veränderung der Machtverhältnisse zwischen Forman und seinen Figuren gerade unter den politischen totalitär-bürokratischen Bedingungen der CSSR 1966/67 als Politikum ganz eigener Art festgehalten werden.

[5] Dagegen hatte er im Westen eine lange Erfolgsgeschichte, wurde 1969 sogar für den Oscar nominiert. François Truffaut kaufte die Rechte von dem italienischen Koproduzenten Carlo Ponti, der Film wurde auf dem New Yorker Filmfestival uraufgeführt. In der BRD startete er am 2.1.1970.

[6] Die drei weiteren Bestimmungsstücke des Kabarettistischen – die Angewiesenheit des Kabarettisten auf sein Publikum sowie zwei formale Vorgaben, die durch den Nummerncharakter der Auf-

führung und die (unter anderem dadurch verursachte) radikale Begrenztheit der Ausdrucksmittel – spielen für die Untersuchung des Lachens eine nur marginale Rolle.

[7] „Der erworbene Wissenszusammenhang ist die riesige Summe des noch nicht vergessenen einmal Gelernten, wobei als ‚gelernt' das gelten soll, was ‚irgendwie' ins Bewusstsein gelangte und dort mit anderen Informationen verknüpft worden ist" (Henningsen 1967, 24).

[8] Forman macht die Widersprüche nicht explizit, sondern überlässt die relevante Aktivität dem Zuschauer. Nochmals sei auf Jürgen Henningsen verwiesen, der auch für das Kabarett den Ort des Witzes in den Zuschauer verlagerte. Der Kabarettist bediene sich des Wissens und der Weltkenntnis des Zuschauers, heißt es, und er werfe, „bildlich gesagt, nicht selbst die Handgranaten, sondern lässt immer schon voll ausgerüstete Munitionslager per Fernzünder hochgehen" (1967, 15).

[9] Erinnert sei an Formans Beitrag DER ZEHNKAMPF zu dem Olympia-Film VISIONS OF EIGHT (1972), in dem die Sportfunktionäre durch eine völlig überzogene Realisierung ihrer Rolle als Schiedsrichter – vor allem durch die Koordination ihrer Bewegungen mit der Musik des Films – ganz von alleine zu Figuren der Lächerlichkeit werden. Es sei aber darauf hingewiesen, dass diesem Handlungsstrang die Darstellung der Sportler gegenübergestellt ist, in der es um die viel tiefere Erfassung ihrer Auseinandersetzung mit dem Wettkampf, dem eigenen Körper und der Erfahrung von Erfolg und Misserfolg geht.

Liste der erwähnten Filme

The Decathlon, Milos Forman; Episode des Omnibusfilms Visions of Eight (München 1972 - 8 berühmte Regisseure sehen die Spiele der XX. Olympiade), USA/BRD 1973.

Hori, má panenko (Der Feuerwehrball / zuerst als: Anuschka - es brennt, mein Schatz), CSSR/Italien 1967, Milos Forman.

Lásky jedné plavovlásky (Liebe einer Blondine), CSSR 1965, Milos Forman.

Menschen am Sonntag, Deutschland 1929, Curt Siodmak, Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, Fred Zinnemann.

Paisà (Paisa),Roberto Rossellini.

The Party (Der Partyschreck), USA 1968, Blake Edwards.

La terra trema: Episodio del mare (Die Erde bebt; aka: La Terra trema), Italien 1948, Luchino Visconti.

Up in the Air (Up in the Air), USA 2009, Jason Reitman.

Literatur

Bowser, Eileen (1990) *History of the American cinema. 2. The transformation of cinema. 1907-1915.* Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

Forman, Milos (1994) *Rückblende. Erinnerungen*. Mit Jan Novak. Hamburg: Hoffmann & Campe.

Goffman, Erving (1974) Rollenkonzepte und Rollendistanz. In: Mühlfeld, Claus (Hrsg.): *Soziologische Theorie*. Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 265-28.

Henley, Paul (2009) *The adventure of the real. Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago [...]: University of Chicago Press.

Henningsen, Jürgen (1967) *Theorie des Kabaretts*. Ratingen: Henn.

Lewis, Kevin (1997) Milos Forman Defender of the Artist and the Common Man. In: *Directors' Guild of America: News* 22,1, March-April 1997, URL: http://www.dga.org/news/mag_archives/v22-1/milos.html.

Mortimer, Lorraine (2004) Jean Rouch's Ciné-Ethnography: At the conjunction of research, poetry and politics. In: *Screening the Past*, 17, URL: http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr_17/LMfr17a.html.

Pearson, Roberta E. (1992) *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press.

Raskin, Victor (1985) *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht [...]: Reidel (Studies in Linguistics and Philosophy. 24.)

Seel, Martin (2002) Humor als Laster und Tugend. In: *Merkur* 56, S. 743-751.

Toeplitz, Jerzy (1972) *Geschichte des Films. 1. 1895-1928.* Berlin: Henschelverlag.

Ein Brief zu ICH WAR NEUNZEHN

Liebe Frau Georgi,

als Sie mich fragten, ob ich Lust hätte, mich mit einer Analyse von Wolfs ICH WAR NEUNZEHN an dem kommenden Themenheft der "Beiträge" zu beteiligen, war ich zunächst zwischen Freude und Ablehnung hin- und hergerissen (ich habe mir geschworen, mich nie mit Filmen oder Texten zu beschäftigen, die ich mag; ich hätte Angst, sie damit zu beschädigen). Nach einiger Überlegung hätte ich mich trotz meiner Bedenken beteiligen wollen - halte ich doch Fechner und Wolf für die beiden bedeutendsten deutschsprachigen Filmer der Nachkriegszeit. Außerdem denke ich, daß Wolfs Werk im Westen immer noch zur Entdeckung ansteht.

Und insbesondere dieser Film, der mich seit nun zwanzig Jahren immer wieder gefesselt hat! ICH WAR NEUNZEHN ist in Wolfs Werk der Film, der mich immer am meisten fasziniert hat - nicht nur aus thematischen Gründen: So unprätentiös, manchmal gar unfertig und roh der Film auch wirkt, präsentiert er doch in so raffinierter Art und Weise seine Geschichte und die darin verborgene Botschaft, daß man etwas zweites von dieser Art im deutschen Kino vergeblich suchte.

Sie werden es schon erahnen: so sehr mich Ihre Einladung auch verlockt hat, werde ich doch ablehnen und mich um die erbetene Analyse drücken. Sie kennen die Entschuldigungen - ich kann also abkürzen. Ich werde nicht schreiben, will Ihnen mit diesem Brief aber zu erläutern versuchen, warum mich Wolf - und ganz besonders dieser Film - so fasziniert. Denn nach unserem kurzen Gespräch hatte ich den Eindruck, daß es hier Brüche und Andersheiten zwischen der östlichen und der westlichen Wahrnehmung Wolfs und dieses Films gibt. Vielleicht ist manches von dem, was ich Ihnen hier zu sagen versuche, ganz und gar subjektiv; ich traue mir da aber nicht, man ist mehr das Kind seiner Zeit als man es oft wahrhaben will.

Zeitgenossenschaft also. Für meine Generation waren "Faschismus" und "Drittes Reich" nicht nur eines der ersten Themen, an denen die Ablösung von der Vätergeneration erprobt werden konnte, sondern auch ein politisch-ästhetisches Faszinosum ersten Grades. Ich erinnere mich gut: an die Unvorstellbarkeit dessen, was in dieser Zeit geschah, an die Spannung zwischen Ratlosigkeit und Wut. Man muß sicherlich dazusagen, daß all dieses Tabuthema war, daß der Geschichtsunterricht in den Schulen den Hitler-Faschismus oft gar nicht berührte, daß die "Entnazifizierung" mit dem Beginn des Kalten Krieges im Westen nie wirklich stattgefunden hat.

Vor allem nicht in den Köpfen. Die Wiederbewaffnung der Bundesrepublik nach zehn Jahren, die erneute Verfolgung und Diskriminierung von Kommunisten, Asylanten, Homosexuellen, Widerstandskämpfern: ich erinnere mich gut daran, wie neu dies auch war - die Ansicht, daß der Faschismus bis in die Gegenwart hinein wirke, daß es keinen Bruch gegeben habe, 1945. Und die Amerikaner mit ihrem blinden und mörderischen Engagement in Vietnam zeigten uns, daß Faschismus kein deutsches Problem war, daß es eine unglückselige Verschwisterung von Faschismus, Kolonialismus und Imperialismus gab, deren Opfer immer die Unschuldigen waren. Die Kinder, Frauen, Bauern, um deren Leid und Tod sich keiner scherte.

Die historische Verpflichtung, sich endlich auf die Seite der Opfer zu schlagen, sich selbst als Teil und Element der antifaschistischen Bewegung verstehen zu lernen: das war gegenüber den

Ich-Bildern der Alten eine neue Dimension von Identität, die wir erwarben - am Ende der 60er Jahre, ungefähr zu der Zeit, als Wolf ICH WAR NEUNZEHN drehte.

Wenn einer einwenden wollte, meine Orientierungen an Antifaschismus und ähnlichem seien generationenspezifische Erfahrung und so nicht verallgemeinerbar: er hätte Recht. Aber unter diesen besonderen Umständen, Umständen von Zeitgenossenschaft, habe ich ICH WAR NEUNZEHN zuerst gesehen. Die Themen, Obsessionen und Verstrickungen, die für meine Generation überindividuelle Geltung hatten, sind wieder vergangen, die Jüngeren stehen in anderen Orientierungen, vieles, auch Wertvolles, ist wieder verloren gegangen.

Ich berichte Ihnen so ausführlich über die Dinge, die damals in mir und vielen meiner Altersgenossen wirkten, weil ich einen ganz unmittelbaren Bezug sehe zwischen der Faszination, die Wolfs Film auf mich (und auf viele andere im Westen, auch wenn der Film ja wohl nie zum Repertoire-Film geworden ist) ausübte, und den Themen, die in seiner Zeit umgingen. Hätte ich die Analyse, um die Sie mich gebeten hatten, gemacht, wäre dies mein Ausgangspunkt gewesen. Denn die formalen Lösungen, zu denen Wolf beim Umgang mit dem schwierigen Thema gegriffen hat, korrespondieren mit so tiefen und folgenreichen Aussagen zum Thema, daß mir dieses bis heute Anlaß und Ausgangspunkt für eine Analyse sein kann.

ICH WAR NEUNZEHN ist - zumindest auf den ersten Blick - kein avantgardistischer Film. Ganz im Gegenteil, er kommt eher altväterlich daher, sich traditioneller Formen bedienend.

Die Geschichte, die der Film erzählt, ist an Autobiographie angelehnt, ohne doch Autobiographie zu sein. Biographische Erzählung, nach Tagebuchaufzeichnungen: vielleicht trifft das einigermaßen. Aber Avantgarde ist das nicht. Ausgeklammert scheint die poetologische Diskussion von vierzig Jahren. Ob die Biographie ein narratives Muster ist, das den Erfahrungen und den Konstellationen, in denen individuelle Erfahrung entsteht, wirklich noch gewachsen ist, oder ob es einen eigenartigen Widerspruch zwischen den Zeitläuften und den individuellen Einprägungen gibt, ist eine Frage, um die sich ja schon seit Jahrzehnten die filmische und literarische Elite versammelt. Nach Formen zu suchen, die jenseits der Glätte, der Einsträngigkeit, der Suggestion von Zusammenhang, Kausalität und Sinn liegen; die Brüche und Widersprüche in den Mittelpunkt von Erfahrung zu stellen; die Inkonsistenzen des Lebens als seine innerste Substanz zu nehmen - alles dies Themen der Auseinandersetzung um die Möglichkeiten biographischen Erzählens, die Wolf konsequent ignoriert. ICH WAR NEUNZEHN kommt daher wie eine ganz einfache, ganz alltägliche Erzählung, "geradeweg", wie man bei uns sagt.

Ist dabei geschickt aufgebaut. Die Begegnung mit dem Faschismus wird ja von außen aufgezogen, aus der Lebensgeschichte von einem, der nicht dabeigewesen ist, kein Täter war, ja sogar: sich gewehrt hat. Das schafft Voraussetzungen für Sympathie und Identifikation. Faschismus zu erzählen aus der Sicht der Täter und der Mitmacher ist dagegen viel problematischer: man muß Distanz halten, Emotionen niedrighalten, analytisch verfahren. Die moralische Distanz schafft vielleicht dieses Gefühl von Kälte, das von Filmen wie EIN DEUTSCHES LEBEN (1975, Kotulla) oder IL CONFORMISTA (1970, Bertolucci) ausgeht - gegenüber jenen anderen, zwischen Pathos, purem Aktionismus und Rührseligkeit schwankenden Filmen aus der Resistance-Perspektive, deren größter vielleicht ARMEE IM SCHATTEN (1968, Melville) ist.

Doch ICH WAR NEUNZEHN läßt sich nicht so einfach in den großen Trend der politischen Filme seiner Zeit einreihen, er verfolgt eine etwas andere Strategie. Schon die Frage, welchem Genre man ihn eingliedern solle, ist schwierig. Die Erzählerstimme signalisiert die dokumentarische Verbürgtheit dessen, was der Film zeigt. Es ist ja sogar dokumentarisches Material einbezogen. Und auch die langen Schwenks über Wohnungseinrichtungen hinweg möchte ich verste-

hen wollen als Versuche, an der dinglichen Umwelt die Spezifik der Zeit und einiger Lebensumstände festzumachen. Gerade diese Bilder wirken so vertraut wie fremd; Erinnerungen sind eben auch wie Reisen in ferne Länder. So wenig hat sich geändert! und wie anders ist jene Zeit!

Der Film ist aber heterogen, vielfältig, widersprüchlich. Gleich die Eröffnungsszene - die man als eine Gegenszene zu jenen Bildern von Wohnungseinrichtungen nehmen könnte - zeigt ein ganz anderes, fast surrealistisch-grausames Szenario: ein Blick auf einen träge dahinziehenden Strom, in dessen Mitte ein Floß mit einem Gehenkten, einem Deserteur, treibt; der Lautsprecheraufruf an die Deutschen, den Krieg aufzugeben, geht in fast grotesker Weise fehl: der Tote scheint der einzige Adressat zu sein.

Wollte man es für das erste Anliegen des Films nehmen, Zeugnis und dokumentarischer Bericht über die letzten vierzehn Tage des Krieges zu sein - man würde damit einen ganz schiefen Horizont aufspannen.

Der Film ist aber auch kein (fiktiver) Kriegsfilm. Am Anfang könnte man dies sogar glauben, mit gutem Grunde. Nach der Eröffnungsszene mit dem gehenkten Deserteur auf dem Floß folgt eine Alternation - Fahraufnahmen mit der ruhigen Stimme des Erzählers wechseln mit Bildern von Explosionen, Blitzen und Staubwolken, denen die Lautsprecherstimme des Jungen unterlegt ist, der die Deutschen zur Aufgabe auffordert. Diese und die folgende kleine dramatische Kampfszene legen dem Zuschauer aber eine ganz falsche Fährte, wecken Genreerwartungen, die um so besser enttäuscht werden können. Das hängt mit der didaktischen Strategie zusammen, der Wolf folgt: Wenn man etwas beibringen will, muß man mit dem Wissen und den Erwartungen von Adressaten kalkulieren. Wie man ein Dilemma beibringt: Da ist ein versteckter SS-Mann aus Sachsenhausen gefunden worden; man sieht ihm nicht an, daß er der Lagermannschaft angehörte; einer der Russen stellt sich vor ihn; die Szene wirkt schon fast wie Kolportage; aber dann wird der Deutsche doch erschossen.

Kein Kriegsfilm also. ICH WAR NEUNZEHN ist freilich auch kein "historisches Spiel", obwohl fast alle typischen Rollen eines solchen Szenarios auftauchen - vom Intellektuellen, der Tiefsinn redet, über den Hitlerjungen, der einen Russenpanzer knackte, vom SS-Offizier über den opportunistischen Bürgermeister bis zur Russin, deren Dorf der "Verbrannten Erde" zum Opfer fiel: die eigenartige Starre und Leblosigkeit des Historischen Fernsehspiels stellt sich dennoch niemals ein. Vielleicht doch am nächsten die Einordnung als "biographische Erzählung" - auch die kann ja lehrhaft sein, das Typische, das einem individuellen Leben zustieß, mitzuteilen suchen.

Schwierig ist es auch, das Charakterprofil des Protagonisten zu benennen - ein einfaches Gemüt, kein Held, kein zerrissener Intellektueller. Nicht dumm, wahrhaftig nicht. Auch an Mut mangelt es nicht, wie könnte er sonst mit dieser Ruhe seine Mission in der Spandauer Festung erfüllen? Aber er ist fast überkontrolliert, nur in Ausnahmefällen - wenn der Druck zu groß oder der Schmerz und die Wut zu bedrängend werden - drückt er Affekte und Gefühle aus. Eher der Mutter zugetan als dem Vater.

(ICH WAR NEUNZEHN zu vergleichen und abzugleichen mit themenverwandten Filmen seiner Zeit, wäre eine der Techniken, mit denen ich mich an die Besonderheiten des Films herantasten würde. Denn die scheinbare Naivität, mit der er seine Geschichte vorträgt, scheint mir ein Mittel der Zuschauerführung zu sein, das darauf vorbereitet, am Ende um so besser die Botschaften artikulieren zu können, um die es eigentlich geht.)

Ich will dem hier nicht weiter nachgehen: ICH WAR NEUNZEHN ist anders als die meisten westlichen Filme zum Thema, verzichtet auf Heroisierung und Pathos. Die Geschichte, die er

erzählt, scheint mir nur Mittel zu einem anderen Zweck zu sein: nachzudenken über einen historischen Augenblick, in dessen Konflikten, Widersprüchen und Dilemmata tiefliegende Voraussetzungen des Antifaschismus und des Sozialismus zum Vorschein kommen.

Ein Nebenaspekt in diesem Zusammenhang ist wiederum eher dem historischen Umfeld der Endsechziger zuzuordnen: ich meine die Darstellung des Einmarsches der Roten Armee, die in westdeutscher Wahrnehmung eher ein Einfall mongolischer Horden war als die Befreiung vom Hitler-Regime. Die narrative Struktur, in der in BRD-Bewußtsein das Ende des Krieges im Osten erfaßt ist, ist ein Topos der Besetzung fremden Landes durch verwilderte Banden; im Gefolge der Eroberung stehen Vergewaltigung, Mord und Vertreibung, ein Meer an Blut und Elend. Daß dieser narrative Topos ideologische Funktionen erfüllt und in das kognitive Arsenal des Kalten Krieges gehört, scheint mir evident zu sein.

ICH WAR NEUNZEHN ist da ganz anders aufgebaut, was er vorführt, ist undramatisch, ist Arbeit, im Grunde friedliches Alltagsgeschäft. Die Entdramatisierung, der Wolf sich in ICH WAR NEUNZEHN verschrieben hat, könnte man auch lesen als eine Inszenierung gegen die Urteile und das Wissen zeitgenössischer Zuschauer. Ich kenne die damalige DDR nicht, kann also auch nicht beurteilen, was man dort, bei Ihnen, wußte, welche Urteile umgingen und als allgemein geteilt wurden. Möglich, daß dieser Vorurteilskomplex so nur in der BRD gegolten hat; dies wäre ein interessantes Auseinandergehen der deutsch-deutschen Horizonte des Verstehens... Eines habe ich in ICH WAR NEUNZEHN nie wirklich in der großen Bedeutung, die der Film dem Thema zuweist, verstehen können - die immer wieder während des Films gestellte Frage: Bist Du Deutscher? Vielleicht bin ich zu wenig in den Bezugsvorstellungen von "Nation", "Volk" usw. großgeworden, um diese Frage nachvollziehen zu können. Das aber, wie das vorige, nur am Rande.

Den eigentlichen Akzent meiner Analyse hätte ich gelegt auf die Untersuchung der filmkünstlerischen Umsetzung der Thematik. Ich hatte Ihnen ja schon mündlich signalisiert, daß ich den Film für außergewöhnlich raffiniert und kontrolliert halte. Von der szenisch-episodischen Gliederung über den Umgang mit Raum, von dramaturgischen Momenten bis zu Ikonographie und Dialogführung gibt es so viele Details zu entdecken, zu entdecken insbesondere in ihrem intimen Zusammengehen mit der Entwicklung der Thematik, daß es lohnt, sich diesen Film sehr genau anzusehen und sehr detailliert zu beschreiben. Aber da brauche ich bei Ihnen ja keine Werbung machen.

Ganz besondere Aufmerksamkeit hätte ich der mehr als zwanzigminütigen Schluß-Doppelsequenz gewidmet, sie ist für mich nach wie vor ein filmisches Bravourstück. Ich kenne gerade diese Szene sehr gut, fast auswendig, ich habe sie viele Male in Seminaren gezeigt, an ihr Studenten zeigend, wie dicht und konzentriert filmische Komposition sein kann.

Lassen Sie mich gerade das aber im einzelnen benennen.

Für den narrativen Bau des Films ist das Gegenüber von Roter Armee und deutscher Bevölkerung bzw. deutscher Soldaten grundlegend. Am Ende nun, in der Schlußsequenz, gewinnt alles größte Schärfe. Und das hängt, wie schon gesagt, unmittelbar mit der filmischen Form zusammen, in der Wolf seine Geschichte präsentiert.

Der Raum, in dem das Geschehen angesiedelt ist, ist von vornherein eine metaphorische Konstruktion, weist also von Anfang an über das besondere Geschehen hinaus. Dem "Hier", dem Haus auf dem Hügel, an dem sich der Lautsprecherwagen des Protagonisten postiert hat, gegenüber befindet sich die Straße, auf der der deutsche Rückzug passiert; ein Fluß trennt die

beiden Sphären. Eine symbolische Landschaft, wie sie die Romantiker so liebten. Man lese in Tiecks "Elfen" nach, wie er mit Raum umgeht! und man möchte meinen, daß man hier auf eine geistesgeschichtliche und poetische Traditionslinie gestoßen sei, in die auch Wolf sich eingliedert.

Der Übergang von der einen zur anderen Seite ist - natürlich - eine Transition in einem weiteren Sinne. Alle, die diesen Weg gehen, signalisieren in ihrem Verhalten auch die rituelle Bedeutung, die sie dem Übergang zuweisen.

Historische und narrative Positionen und Rollen so mit einer ganz reduzierten Raumordnung zu koordinieren: das halte ich für eine ebenso einfache wie schwierige dramaturgische Leistung. Denn wie leicht könnte das zu plakativ werden, zu deutlich. Wenn man mit metaphorischem Raum arbeitet, arbeitet man mit einem Modell. Modelle sind abstrakt, prägnant, trennscharf. Darum geht es hier, denke ich: die historische Übergangssituation so reduziert wie möglich darzustellen. Auszudrücken, daß der Übergang in die Gefangenschaft auch der Übertritt in eine andere ideologische und menschliche Sphäre ist - der Neuanfang ist nicht nur militärisch markiert, sondern auch und vor allem als dieser so diffus-symbolische Übertritt.

Modelle haben noch eine andere Eigenschaft, die in dieser Sequenz schließlich wirksam wird: sie eröffnen "Implikaturen". Wenn wir es hier mit einer Miniaturisierung der historischen Situation am Ende des Hitler-Faschismus (und am Anfang der DDR) zu tun haben, dann ist der Protagonist des Films auch der Protagonist der "neuen Zeit", der Zeit nach dem Übergangsritus. Er ist der erste, der die Überläufer in Empfang nimmt; er versteht ihre Sprache, ist schließlich selbst einer von ihnen. Damit steht er natürlich in einer narrativen Schlüsselposition - und in historischer Verantwortung. Denn auch die Gestrigen, die Offiziere, die Mitglieder der abgesetzten Herrschaftskaste: sie alle geben sich in die Macht auf dieser Seite. Diejenigen "hier" haben die Sorge dafür zu tragen, daß sie nicht wieder an Macht und Positionen gelangen. Mit der Raum-Metapher ist so zugleich eine der versteckten ideologischen Botschaften artikulierbar, die ICH WAR NEUNZEHN zu vermitteln sucht: daß die Antifaschisten nach dem Sieg in Verantwortung stehen, und daß ihre größte Aufgabe erst nach der Niederwerfung des Feindes ansteht. Ein ganz verborgenes utopisch-hoffnungserfülltes Motiv klingt hier mit, ganz und gar verpackt in filmischer Form.

Überhaupt - der Umgang mit den filmischen Dingen! Die scheinbare Einfachheit des Wolfschen Erzählens täuscht darüber hinweg, wie kompakt das gebaut ist. Sie wissen, daß ich mich diesem Aspekt ganz besonders hätte widmen wollen - als Ausgangsthese vielleicht: hier ist alles in dienender Funktion; höchste Ökonomie im Umgang mit den Mitteln und äußerste Prägnanz des Mitgeteilten stehen dabei - natürlich - in wechselseitiger Abhängigkeit.

Lassen Sie mich bei der Schlußsequenz verweilen und an ihr illustrieren, was ich unter einer Analyse verstehen würde, die sich dieser funktionellen Bindung der Elemente der filmischen Erzählung anzunähern versuchte.

Die Kamerapositionen folgen der narrativen Perspektive: man blickt von "hier" auf die vorüberziehenden Truppen "drüben". Die wenigen Halbtotalen oder nahen Aufnahmen, die das Geschehen am Haus auf dem Hügel tendenziell von "drüben" zeigen, sind aber zu mindest 45 Grad von der Blick- und Handlungsachse weggedreht, die direkte Darstellung des Blicks von "drüben" nach "hier" wird tunlichst vermieden. Und: die Kamera bleibt diesseits des Flüßchens.

Die szenische Auflösung der Sequenz folgt eher den unspektakulären Momenten. Entdramatisierung und Veralltäglichung scheint die stillschweigend akzeptierte Regel zu sein. Da ist eher

Zeit für eine kleine Katze, Zeit für Blicke zwischen dem Protagonisten und den Kindern des Bauern. Später gibt es etwas zu essen, die Bäuerin hat es wohl gekocht. Wolf zeigt uns mehrere Einstellungen lang die Essenden, als sei das gemeinsame Essen das Zentrum der ganzen Sequenz. Die Ent-Spannung, die sich hier einstellt, diese Bilder des Friedens - obwohl doch noch Krieg herrscht: das ist wiederum Inszenierung gegen den Zuschauer, auch gegen Genrekonventionen. Es ist nicht die letzte Schlacht, die hier geschlagen wird, sondern es ist eine große Müdigkeit, die nach dem Übergang sich einstellt. Es gibt durchaus Figuren und Topoi, die im Kriegsfilm üblich sind - wenn z.B. ein Panzer ("...mit vier Granaten!") auf den Hof rattert und wieder weggeschickt wird ("Was soll ich mit deinen vier Granaten?"), oder wenn ein deutscher Landser mithilft, sich gegen die SS zur Wehr zu setzen. Diese Einlösungen des Genreüblichen stören aber eher als daß sie das Geschehen oder die Argumentation voranbrächten.

Es folgt dann aber der erregendste Moment des Films: der Freund des Protagonisten stirbt, getroffen von einer vielleicht nur verirrten SS-Kugel. Es scheint mir sehr wichtig zu sein, daß der Freund zufällig stirbt; kein Mord, kein Pogrom, ein Tod ohne Leidenschaft, ohne Hitze, beiläufiges Sterben. Man kann niemanden besonderen verantwortlich machen, heißt das in der Konsequenz. Sie verstehen, worauf ich hinauswill: der Tod, dessen Zeuge man hier wird, ist einer, dem kein Wollen des Täters zugeordnet ist. Ein Tod, der darum auch ohne Erregung und ohne Exaltierung geschieht. Schon das ganze Gefecht war ohne Anlaß und ohne Ziel abgelaufen, die SS tut das, was sie zu tun hat, sie schießt in der Gegend herum, einen Sinn hat das nicht (oder nicht mehr).

Entdramatisierung als dramaturgische Regel also. Worauf das hinauswill, wird erst nun deutlich, in den wenigen folgenden Bildern. Alles bis hier Geschehene hängt eng mit dem zusammen, was von nun an geschieht - auf der Leinwand und mit dem Bewußtsein des Zuschauers.

Es folgen jetzt nämlich eine Reihe von formalen Operationen, die den bis hier ganz linear erzählten Film plötzlich aufbrechen und ihn anschließen an ganz andere Formen und Dimensionen der Reflexion:

(1) Der Protagonist greift das Mikrophon, beginnt einen flammenden Appell an diejenigen "drüben" zu formulieren.

(2) Zum erstenmal springt die Kamera in die Position des strikten Gegenübers, eine Folge von Jump Cuts dehnt den Raum aus, bis man das weiße Haus kaum noch erkennen kann. Die Rede verliert so ihre sichtbare Quelle.

(3) Der Ton wird in den Hall aufgezogen, auch akustisch wird Raum geschaffen.

(4) Der Hall wird wieder zurückgenommen.

Die plötzliche Ausweitung des Raumes führt dazu, daß die Rede entsituiert wird und sich als ein Appell herausstellt, der von viel allgemeinerer Bedeutung ist. Die diegetische Einheit des Tons muß erst zerstört werden, um für diese Verallgemeinerung Voraussetzungen zu schaffen. Man mag die Raumausweitung (in 3) mitmachen (das ist ein sogar konventionalisiertes Mittel pathetischen Sprechens): aber der synthetisierte weite Raum wird (in 4) wieder zurückgenommen. Dabei verliert der Appell die historische Spezifik, und bei dieser Ausweitung des Raumes mit dem immer weiter In-Entfernung-Rücken des Sprecherstandpunktes löst sich sogar die Spezifik des Sprechers auf. Der Appell ist möglicherweise vom Sprecher des Films, vom "impliziten Autor", vom Erzähler aus artikuliert, ist also eine ganz allgemeine Stimme, nicht mehr die des neunzehnjährigen Protagonisten. Denn wer sollte jenes "ich" sein, das den Faschisten ewige Verfolgung androht, bis sie nicht mehr morden können?

Man könnte meinen: Eine Sentenz, die - wie mit einer belehrenden Schrifttafel - die Quintessenz der Geschichte nach außen hängt. Wolf führt die Konstruktion aber noch weiter.

(5) Es folgt ein erneuter Umschnitt: das Gesicht des Jungen, eine andere Szene, eine andere Umgebung; der Schluß des Appells in ganz weicher Stimmlage, fast geflüstert, als Voice-Over, wie eine innere Stimme. Die Ausweitung von Raum und Sprecherstandpunkt wird wieder aufgehoben, rückgängig gemacht, wieder angebunden an die Geschichte, die der Film erzählt hat. Der Modus der Rede wechselt nochmals, wieder kommt ein neuer weitreichender Faktor ins Spiel, der so bisher noch keine Rolle gespielt hatte; das Ganze ist also für die Aussage des Films, seine Moral und "Makrostruktur", nicht folgenlos.

Melancholische Spannung ist die affektive Qualität, die nun nämlich auftaucht. Gerade dieses ist für die Begründung, warum ICH WAR NEUNZEHN eine so starke Faszination auf mich ausübt, entscheidendes Moment. "Trauer" als Grundeinstellung der Auseinandersetzung mit dem Faschismus scheint mir nicht hintergehbar zu sein. Ich erinnere mich an ein Buch aus der Zeit, als der Film gedreht wurde, das "Die Unfähigkeit zu trauern" hieß; der Autor führte die Unsäglichkeiten des (west-)deutschen Umgangs mit dem Hitler-Faschismus darauf zurück, daß hier die Trauer als Eingeständnis von Hilflosigkeit gegenüber der Geschichte, vielleicht auch von Schuld nie Raum gehabt habe.

Die Konjunktion von Befreiung und Trauer ist von Beginn an ein Thema des Films. Das dokumentarische Material, das einen der Schlächter von Sachsenhausen zeigt, der demonstriert, wie die Tötungsanlage funktionierte, ist unterschnitten mit einer Großaufnahme auf das Gesicht des Jungen unter der Dusche, und man kann nicht mehr unterscheiden, ob es Wassertropfen oder Tränen sind, die das Gesicht herunterlaufen. Der Film inszeniert Trauer an zwei Stellen, indem er den Ton verstummen läßt: als ein junger Soldat, der wenige Augenblicke vorher noch gesagt hatte, hier sei Frieden, bei einem Überfall der Deutschen erschossen wird; und als am Ende der Freund tot neben dem Wagen liegt: der mongolische Begleiter, der so gern auf dem Pferd des Bauern geritten ist, schlägt mit der Faust an den Wagen, hilflos und in diesem einen Ausdrucksgestus erstarrt. Er agiert von der Kamera weg, ganz reduziert, kein großes Schauspiel. Das Versinken der Wirklichkeit im Augenblick der Trauer - wie könnte man es einfacher, effektvoller und realistischer in Szene setzen? Obwohl es um ein historisches Geschehen geht und überindividuelle Dinge im Spiel sind, wird dem Schmerz seine Privatheit belassen - darum scheint es mir hier zu gehen.

Historisches und Individuelles werden so zusammengebracht. Und hierin steckt die mir wichtigste These, die ICH WAR NEUNZEHN artikuliert: Melancholie wäre, diesem folgend, eine historische Haltung, in der Umstände der Zeit und Erfahrungen des einzelnen dialektisch zusammengeführt werden. Historisches Bewußtsein ist dann etwas, das nicht abgelöst werden kann von Trauer um die Opfer. Trauer ist hier, Sie werden das verstehen, nicht regressiv gemeint, sondern ist Konstituente, notwendige Bedingung. Und eben auch Teil eines utopischen Impulses... Aus der Geschichte kann man nur lernen, lautet die indirekte Moral aus ICH WAR NEUNZEHN, wenn man sich die Fehler und Opfer zu Herzen nimmt, sie nicht vergißt, sie vielmehr als "Trauer" in den Entwurf des Sozialismus (oder eines anderen antifaschistischen Systems) einschließt. Dieses politische Verständnis von Melancholie findet man ja auch in den Schriften Frantz Fanons: Paradoxien und Widersprüche als Fundamente politischen Handelns.

Auch unter diesem Aspekt ist ICH WAR NEUNZEHN von besonderer Qualität und hebt sich ab von fast allen themenverwandten Filmen aus westlichen Produktionen, die ich kenne. Vielleicht ist die Faschismus-Verarbeitung, die in der DDR geleistet worden ist, ja doch von deutlich ande-

ren Gesichtspunkten aus vorgenommen worden als in den westlichen Gesellschaften. Insbesondere in der bundesrepublikanischen Filmliteratur ist mir eine solche, auf die konstitutionellen Bedingungen historischen Bewußtseins gehende Beschäftigung mit der Zeit des Hitler-Faschismus nicht bekannt.

Ich hatte die Schlußsequenz oben als "erregend" bezeichnet, erregend deshalb, weil die relevanten Botschaften und Informationen in der rein formalen Organisation des Films stecken. Da ist nichts plakativ zur Schau gestellt, keine Virtuosität im Umgang mit den formalen Möglichkeiten des Films eitel herausgekehrt. Eher umgekehrt: da nutzt einer in perfekter Weise die "Sprache des Films" ganz im Dienste der Sache, die er vorstellt, der Geschichte, die er erzählt. Die Beiläufigkeit und Bescheidenheit, mit der Wolf sein Können einsetzt: das ist mir eines der auffallendsten Dinge an allen seinen Filmen. Ich weiß auch aus Ihren Erzählungen, daß Wolf ein konzentrierter und bescheidener Intellektueller war; von seiner Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit sind mir immer wieder Geschichten erzählt worden. Vielleicht sind es doch auch solche sehr menschlichen Dinge - Haltungen, die man mag; Arten und Weisen, Geschichten zu erzählen; spürbare Einstellungen; die Achtung vor den Menschen, auch den Gegnern; Wärme und Intelligenz; vor allem aber: Haltungen, die man mag -, die sich im Film mitteilen. Ich bin mir da sehr unsicher.

Wenn das zutrifft, woran ich denke, schließt sich hier ein Kreis - der Film zeigt, wo er seine Wurzeln und Verwandtschaften in der unmittelbaren Kommunikation hat. Geschichten zu erzählen, sie glaubhaft zu erzählen, zum Vergnügen und manchmal auch Nutzen der Zuhörer: diesen Rahmen alltäglichen Erzählens hat auch der Film. Wir erzählen uns Geschichten, um uns von unseren Verstrikkungen und Erfahrungen mitzuteilen. Wenn es hochkommt, sitzt die ganze Substanz eines Lebens in den Geschichten, die einer erzählt. ICH WAR NEUNZEHN ist von einem erzählt, der über seine Geschichten lange nachgedacht haben muß.

Ich habe vorhin sehr auf der Zeitgenossenschaft beharrt, meine Faszination an diesem Film damit festmachend an einer schon wieder vergangenen Position. Vieles, was einmal wichtig gewesen ist, was Einsichten ermöglichte, was mit Leidenschaft verfochten oder bekämpft wurde, ist wieder vergessen, Schnee von gestern, als wäre es auf Wolken geschrieben gewesen. Wenn einer im filmischen Kunstwerk nun aber niederlegte, was ihn bewegte, dann gäbe er allen, die die Berührung nicht scheuten, Gelegenheit, über individuelle und generationenspezifische Horizontverengungen hinaus sich hineinzubewegen in seine besondere Form des Umgangs mit Wirklichkeit, mit Geschichte, auch mit so tiefen Dingen wie Trauer und Hoffnung. Wer Geschichten erzählt, befreit sich und andere zumindest ein Stückchen aus den Fesseln von Zeitgenossenschaft, bewahrt etwas auf, was es vielleicht wert ist, nicht dem Vergessen anheimzufallen.

Dies letzte wär der mächtigste der Gründe und Anlässe, über ICH WAR NEUNZEHN zu schreiben. Ich habe es nun nur in Briefform andeuten können, worum es mir gehen würde. Aber ich bin sicher, daß Sie Nachsicht üben werden.

Nachbemerkung

[*] Ich danke Eggo Müller, Hasko Schneider, Marianne Wulff-Nienhüser, Gerhard Schumm und Joachim Schmitt-Sasse für Ihre Einwände und Hinweise. Und ich danke vor allem Renate Georgi, daß sie mich überhaupt erst auf den Weg gebracht hat, die mich eingeladen hatte, über Wolfs Film zu schreiben, der ich absagen wollte und die meinen Brief in das Wolf zugeeignete Heft der *Beiträge* aufnahm – wie sie mir selbst sagte: weil er einen Ton anschlug, der zur Zeit des Endes der DDR über das Tagesgeschäftige hinausgehe. Ihr sei der kleine Beitrag gewidmet

ONE PLUS ONE / SYMPATHY FOR THE DEVIL; Großbritannien 1968, Jean-Luc Godard

ONE PLUS ONE entstand während einer über mehrere Monate verteilten Aufnahmestudio-Session der Rolling Stones im Juni und August 1968 in den Olympic Studios in London. Die Band kam ohne Vorbereitung ins Studio und entwickelte den Song *Sympathy for the Devil* improvisatorisch im Laufe der Sessions. Die Arbeit am Stück begann mit einem Liedtext von Sänger Mick Jagger unter dem Arbeitstitel *The Devil Is My Name*. Jagger hatte diesen Text unter dem Eindruck des Romans *Der Meister und Margarita* des russischen Schriftstellers Michail Bulgakov verfasst - ein Buch, das er von seiner Partnerin Marianne Faithfull erhalten hatte. In Bulgakovs Roman stattet der Teufel dem Moskau der 1930er Jahre einen Besuch ab, in dessen Verlauf er viele Menschen tötet oder in den Wahnsinn treibt. Der Film zeigt die Arbeit an dem Song, der auf einem treibenden Samba-Rhythmus aufruht, in den verschiedenen Entwicklungsstufen, in immer neuen Ansätzen, sich dem späteren Format annähernd. Der Song wurde 1968 auf dem Studioalbum *Beggars Banquet* als erstes von zehn Liedern veröffentlicht.

Die Aufnahmen selbst sind sehr lange, meist ununterbrochene Fahraufnahmen. Offensichtlich ging es Godard darum, nicht das fertige Ergebnis, sondern das langsame Entstehen des Musikstücks zu dokumentieren - nicht das Produkt, sondern die Prozesse werden zentriert, die schließlich in ein Produkt münden. Dies ist nicht nur eine Entscheidung, die die Anlage des Films und das dokumentarische Interesse begründet, sondern zugleich eine fundamentale politische Stellungnahme umfaßt - es geht nicht um das Produkt, das in den Kreislauf der Waren eintritt und damit eine neue Charakteristik erhält, seine Existenzweise ändert. Erst mit der Fertigstellung wird es zum Produkt der Kulturindustrie, wird zum Medium von Kapitalinteressen. Die Kamera scheint sich in den sanften Bewegungen durch das Studio auf den Fluss der Musik einzustellen, mit den musikalischen Rhythmen in den Bewegungsimpuls hinüberschwingend. Sie zeigt die tastenden Versuche der Musiker, Intuitionen und Improvisationen, die manchmal vom Text induziert werden, manchmal von anderen Musikern ausgehen, manchmal wie von selbst sich aufdrängen, zu einer festeren Form zu kondensieren.

Die intime Auseinandersetzung, die zwischen der musikalischen Improvisation und den Aktionen der Kamera stattfindet, fand zur Zeit der Entstehung des Films große Aufmerksamkeit. Wim Wenders schrieb in der *Filmkritik* (H. 9, 1970): „Die Konzentration, mit der Mick Jagger singt, das Mikrophon faßt, den Mund bewegt, wird die gleiche, mit der die Kamera in kaum noch spürbarer Zoom- und Fahrbewegung die Rolling Stones zeigt. Ihr Sehen ist eine Sehfaszination, ist Sehen ist so intensiv, dass sie ins *Hören* gerät, eine Kamera, die zu *hören* anfängt, die ganz Ohr ist, die vor lauter Faszination zu zeigen aufhört und nur noch da ist und sich so völlig vergißt, dass sie nur noch hören will und von den Stones abschwenkt und in den Hinterraum des Studios schlendert, wo jemand, durch eine Schiebewand von den Musikern getrennt, mit geschlossenen Augen den Takt mitschlägt“.

So sehr sich die Vorstellung auch aufzudrängen und auch durch die Bühnenperformance des Songs durch die Stones gestützt zu werden scheint, dass Musizieren ein kollektives Tun ist und zutiefst dialogische Züge trägt, so zeigen die Aufnahmen im Studio eine ganz andere Realität: Man sieht Akteure, die weit voneinander entfernt sitzen, mit Kopfhörern auch akustisch vom Raum isoliert, manchmal durch Stellwände von den anderen so getrennt, dass sie sie nicht einmal sehen können. Dennoch gelingt die Synchronisation der Instrumente, der musikalischen

Phrasen, der Akzentuierungen und Einsätze. Die Auflösung der räumlichen Beziehungen zwischen den Musikern scheinen der Konzentration auf das gemeinsame Produkt sogar zu fördern, als würde die Zeit im Studio die Musiker symbolisch einkerkern, sie in eine ganz eigene, synthetische Wahrnehmungssituation zu stellen, die eine ganz besondere Form der Kreativität erst ermöglicht. Sie ist technisch bedingt, die Kopfhörer deuten darauf hin, dass die Musizierenden einander nur durch den Filter des Mischpultes wahrnehmen. Es entsteht das Bild einer in sich widersprüchlichen Situation: Auf der einen Seite bedienen Musiker das Bild des Rockmusikers als eines Musik-Handwerkers, an der Unmittelbarkeit der Musik, an ihrer Körperlichkeit festhaltend, wie sie idealerweise auf einer Bühne vor anwesendem und echogebendem Publikum stattfindet; auch das spürbare Aufeinandereingehen der Musiker auf die musikalischen Ideen der anderen deutet auf einen sogar improvisatorischen Prozeß hin, in dem Musik unvermittelter Ausdruck eines inneren Impulses ist. Auf der anderen Seite stehen die Musiker, die wir sehen, in einem technischen Szenario, sind einander gar nicht unvermittelt zugewandt, sondern in einem entfremdeten Studio-Szenario gefesselt. Manchmal hat man gar den Eindruck, dass die Musiker zutiefst einsam sind, durch die Kopfhörer voneinander getrennt sind, das eigentlich Kollektive der Musik gar nicht wahrnehmen können.

Genau dieses Feld von Widersprüchen charakterisiert Rockmusik in der Godardschen Analyse als Musik des Hochkapitalismus, als Entfremdungsform, die nicht nur durch die Sphäre der Vermarktung von der dialogischen Beziehung zwischen Musikern und Publikum getrennt ist, sondern schon der Phase der Produktion ihren Stempel aufdrückt. Auch der Eindruck, dass Mick Jagger und Keith Richards das Voranschreiten der Probe kontrollieren, darin eine Machtposition gegenüber den anderen einnehmen, steht gegen die Hypothese, dass Musizieren ein Gemeinschaftsprojekt ist. Es bleibt aber ein musikalischer Rest, eine nicht feststellbare und vielleicht auch nicht vermarktbare Freiheit der Musik resp. des Musizierens - die letzte der langen Studioeinstellungen zeigt, wie Teile der Gruppe aus einer Situation des Nichtstuns, der Muße, vielleicht sogar der Langeweile in eine musikalische Improvisation einsteigen, die immer dichter und konzentrierter wird - und nach einer Kern-Phase wieder verebbt, den gemeinsamen Rhythmus wieder aufgibt. Die kleine Szene fällt wie eine Utopie der sozialen Bindungsfähigkeit des Musizierens aus dem Gang der Arbeit an *Sympathy* heraus, zeigt ein Moment einer nicht weiter hinterfragten Gegenwart des musikalischen Miteinander. Auch dieser Eindruck gehört zum politischen Programm von ONE PLUS ONE.

Der Film ist eine Alternation jener Studioaufnahmen und von Aufnahmen, die außerhalb des Studios aufgenommen werden und verschiedene Themen der aktuellen politischen Auseinandersetzungen aufgreifen. Eine nur am Musikalischen interessierte Rezeption des Filmes wird verunmöglicht, dem Zuschauer ist synthetische Arbeit abverlangt. Der Film verweigert jede Art von narrativen Strukturen, er attackiert konsequent jedes Synthesebedürfnis. Der Film gehört in die Suche nach ästhetischen Ausdrucksformen, die subversiven Charakters waren und die als Äquivalent zur revolutionären Aufbruchsstimmung des Pariser Mai 1968 verstanden werden konnten, wobei die Erzählformen des traditionellen Kinos selbst als repressive Formate diffamiert wurden, die den Zuschauer determinieren, statt ihn zu befreien. Das Verfahren der Juxtaposition heterogener Elemente vertraut darauf, dass der Zuschauer das so unverbundene Nebeneinanderstehen von Bedeutungsfragmenten dialektisch weiterentwickelt, so politische Einsichten gewinnend, sich selbst politisierend. ONE PLUS ONE ist der letzte nur halbwegs interessierte kommerzielle Film Godards, danach gründete er gemeinsam mit dem sozialistischen Theoretiker und Althusser-Schüler Jean-Pierre Gorin die *Groupe Dziga Vertov*, die dem kommerziellen Kino eine endgültige Absage erteilte und ihre Filme ganz in den Dienst der Revolution zu stellen ver-

suchte. Es war die These Godards, dass man das „imperialistische Kino“ der Zeit nicht mit seinen eigenen Waffen bekämpfen könne und dass es darum nötig sei, die Grammatik des Films und die Formen der Darstellung neu zu erfinden. Die Montage der Juxtaposition ihrerseits basierte auf den Montagetheorien von Sergei Eisenstein und Dziga Vertov, die den montierenden Film als intellektuelle Maschine angesehen hatten, mit der revolutionäres Bewusstsein entstehen und sich entfalten könnte.

Godard unterschneidet darum die so schwerelos anmutenden Studioaufnahmen mit anderen Szenen, denen er zudem noch eine eigenständige akustische Ebene überlagert. Ein erstes Szenario ist ein Schrottplatz, auf dem Mitglieder der Black-Panther-Bewegung arrangiert sind, die Stücke aus den Arbeiten von Eldridge Cleaver rezitieren oder über den Blues reflektieren. Eine zweite lange Szene ist ein Fernsehinterview im Wald, in dem eine junge Frau namens *Eve Democracy* (gespielt von Anne Wiazemsky, Godards damaliger Frau) stets mit „Ja“ oder „Nein“ antwortet, sich dabei immer wieder aus dem Aufnahmebereich des Mikrophons entfernend. Kürzere Inserts zeigen eine junge Frau, die Wände, Autos und Plakatwände mit - allerdings oft kaum verstehbaren - agitatorischen Grafitti besprüht, oder ein Zeitschriftenladen voller Schundromane, Pornomagazine, marxistischer Propaganda-Pamphlete und Comics, in dem die Kunden bei einem Verkäufer bezahlen (gespielt von Iain Quarrier, dem Produzenten des Films), der nationalsozialistische Literatur verliest und ihnen den Hitlergruß abfordert. Dem allen beigegeben ist eine körperlose Voice-Over-Stimme, die Stücke aus trivialen Spionage- und Kriminalromanen liest, selbst aber wieder durch ein dumpfes Störgeräusch unterbrochen wird, so dass nur signifikante kurze Prosastücke wirklich hör- und verstehbar werden - als sollte die Essenz an Revolutions- und Untergrundskrieg-Phantasien gewonnen werden, die in Groschenliteratur verborgen sind. Als letztes Insert sieht man eine Strandszene - Eve Democracy wird tödlich verletzt; aber offenbar sind das alles nur Filmaufnahmen, der Leichnam der jungen Frau wird auf den Kamerakran gelegt, eine zweite Kamera folgt ihr, wie sie fast schwerelos himmelwärts geschwenkt wird. Romantischer Tod, im Dienste der Revolution: Auch hier eine Essentialisierung, eine Genreformel des Kinos der Zeit, verbunden mit der Aufdeckung „Dies ist Film!“.

Neben derartigen reflexiven Wendungen vertieft eine ganze Reihe von Schrifttafeln das Thema der „verborgenen Bedeutungen“ - durch Farbwechsel wird in einer dreizeiligen Schrift „SIGHT/ANDS/SOUND“ auch „SDS“ lesbar (= Students for a Democratic Society“), in „ALL/ABOUT/EVE“ ist auch „LOVE“ verborgen. Manchmal werden schriftlich irritierende und sich nicht sofort erschließende Rätsel aufgegeben - ein Graffito macht die Gleichung auf „CIA+FBI = PANAM+TWA“, man liest von „Cinemarx“ oder von „Marx = Art“. Manchmal werden Wörter wie im Kreuzworträtsel angeordnet - „MAO“ hängt dann mit „ART“ zusammen. Eines der Themen des Films ist eine radikale Infragestellung der symbolischen Mittel und der Eindeutigkeit der Bedeutungen. Sprache ist eine der Formen der Kolonialisierung, behaupten die Schwarzen im ersten Insert, darum könne nur Sprachverweigerung eine radikale Abkehr vom Kolonialismus sein.

Schon die erste Szene, die politische Black-Panther-Aktivisten auf einem Schrottplatz beim Verlesen politischer Texte zeigte, ist wiederum als endlos lange Plansequenz realisiert. Die Texte handeln von Unterdrückung und Revolution, sprechen vor allem die repressive Sexualmoral an. Drei in weiße Anstalts- oder Nachthemden gekleidete weiße Frauen werden über den Platz gezerrt, im Off geschändet oder erschossen. Maschinengewehre wechseln den Besitzer, werden an die einzelnen verteilt. Einer liest vor, ein anderer wiederholt die Texte, die er nun in ein Mikrophon spricht. Die fast neunminütige Szene ist in sich klar in Sinnabschnitte strukturiert,

nimmt darin die musikalische Form des Liedes auf - die Gliederung in Strophen, sich wiederholende Refrains und Zwischenstücke (*bridges*) finden sich auch hier.

So finden sich strukturelle Brücken zwischen Studio- und Außenaufnahmen, die nicht nur auf den Text des Liedes zurückweisen, das selbst ja von der Notwendigkeit eines Umbruchs handelt - es heißt "When I saw it was a time for a change" - und von der Hinrichtung des Zaren, vom Blitzkrieg oder vom Tod der Kennedy-Brüder handelt. Rockmusik und Politik grenzen aneinander, geben einem gemeinsamen Gefühl von Zeitgenossenschaft Ausdruck. Der Essayfilm ONE PLUS ONE geht aber über ein nur seismographisches Interesse hinaus, trägt die Stimmen und Themen zusammen, arrangiert sie in einem letztlich musikalischen Muster. Und setzt die Arbeit an der Musik als eine im Grunde nicht weiter rückführbare Ausdruckskraft, die vielleicht mit der Kraft, die sich als politischer Widerstand oder als revolutionäre Energie manifestiert, gemeinsame Quellen hat. Das war das Anliegen des Films, das begründet die einzigartige Form, die er hat. Der Titel verweist auf eine Arithmetik, in der „1+1" nicht unbedingt „2" ergibt - Godard sagte einmal, die Summe von „One Plus One" sei „One Plus One", den zum Widerspruch einladenden Paradoxien des Films („Die einzige Chance, in dieser Gesellschaft ein Intellektueller zu sein, ist, aufzuhören, ein Intellektueller zu sein") eine weitere hinzufügend.

Filmographische Angaben:
ONE PLUS ONE (aka: 1 PLUS 1; aka: SYMPATHY FOR THE DEVIL, dt.: EINS PLUS EINS)
Großbritannien 1968
B/R: Jean-Luc Godard.
P: Michael Pearson, Iain Quarrier, Cupid Productions. Executive Producer: Eleni Collard.
K: Anthony B. Richmond.
S: Kenneth F. Rowles.
M: Rolling Stones.
Sound: Arthur Bradburn.
D: Rolling Stones, Anne Wiazemsky, Iain Quarrier, Frankie Dymon, Danny Daniels, Ilarrio Bisi Pedro, Roy Stewart, Linbert Spencer, Tommy Ansar, Michael McKay, Rudi Patterson [...].
UA: 30.11.1968; BRD: 19.1.1970 (ARD)
109min (BRD: 100min), 2.992m, Eastmancolor.

Editorisches:
Der Film stand noch während der Dreharbeiten unter dem Titel ONE PLUS ONE; der Produzent wechselte den Titel dann in SYMPATHY FOR THE DEVIL, den Titel des Stones-Songs nutzend. (Andere Quellen führen den Titelwechsel auf eine Entscheidung Godards zurück.) Auch die Form, in der der Film letztlich veröffentlicht wurde, basiert auf nicht-autorisierten Eingriffen des Produzenten in den vorliegenden Film. U.a. wurde eine komplette Aufnahme des Stones-Liedes als alternatives Ende eingebaut. Bei der Uraufführung in London wurde Godard mit der unautorisierten Fassung konfrontiert und echauffierte sich so sehr, dass er Iain Quarrier, den Produzenten, öffentlich ohrfeigte.

Die Dreharbeiten wurden mehrfach unterbrochen, weil Godard intensiv in die Konflikte um den 1968er Mai involviert war, dort kurzfristig mehrere Filmprojekte realisierte. Die eigentlichen Dreharbeiten mit den Stones fanden Anfang Juni und im August 1968 statt.

Während der Dreharbeiten kam es zu einem Brand in den Studios, vermutlich ausgelöst durch heiße Filmscheinwerfer. Alle Anwesenden konnten aus dem brennenden Studio fliehen, bei den Löscharbeiten der Feuerwehr wurden jedoch die Studiogeräte und die Musikinstrumente der Band zerstört. Die Tonbänder mit den Aufnahmen von *Sympathy for the Devil* konnten aber gerettet werden.

Godards radikale These, dass Kultur ein Alibi des Imperialismus sei (so in einem Interview mit der *Sunday Times*), wurde durch Guy Debord in der 12. Ausgabe der *Situationistischen Internationale* (Sept. 1969, p. 104f) scharf kritisiert.

Der Mord vor der Bühne, den ein Mitglied der Hell's Angels beim Altamont Free Concert verübte, auf dem das Stück gespielt wurde, regte eine langanhaltende öffentliche Diskussion über satanistische Tendenzen in der Musik der Stones an, was dazu führte, dass die Gruppe den Song für sechs Jahre nicht mehr spielte.

Text des Songs:
Please allow me to introduce myself / I'm a man of wealth and taste / I've been around for a long, long year / Stole many a man's soul and faith / And I was round when Jesus Christ / Had his moment of doubt and pain / Made damn sure that Pilate / Was-

hed his hands and sealed his fate / Pleased to meet you / Hope you guess my name / But what‘s puzzling you / Is the nature of my game / I stuck around St. Petersburg / When I saw it was a time for a change / Killed the czar and his ministers / Anastasia screamed in vain / I rode a tank / Held a general‘s rank / When the Blitzkrieg raged / And the bodies stank / Pleased to meet you / Hope you guess my name, oh yeah / Ah, what‘s puzzling you / Is the nature of my game, oh yeah / I watched with glee / While your kings and queens / Fought for ten decades / For the gods they made / I shouted out, / Who killed the Kennedys? / When after all / It was you and me / Let me please introduce myself / I‘m a man of wealth and taste / And I laid traps for troubadours / Who get killed before they reached Bombay / Pleased to meet you / Hope you guessed my name, oh yeah / But what‘s puzzling you / Is the nature of my game, oh yeah, get down, baby / Pleased to meet you / Hope you guessed my name, oh yeah / But whats confusing you / Is just the nature of my game / Just as every cop is a criminal / And all the sinners saints / As heads is tails / Just call me lucifer / cause I‘m in need of some restraint / So if you meet me / Have some courtesy / Have some sympathy, and some taste / Use all your well-learned politesse / Or I‘ll lay your soul to waste, um yeah / Pleased to meet you / Hope you guessed my name, um yeah / But what‘s puzzling you / Is the nature of my game, um mean it, get down / Woo, who / Oh yeah, get on down / Oh yeah / Oh yeah! / Tell me baby, what‘s my name / Tell me honey, can ya guess my name / Tell me baby, what‘s my name / I tell you one time, youre to blame / Ooo, who / Ooo, who / Ooo, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Oh, yeah / What‘s me name / Tell me, baby, what‘s my name / Tell me, sweetie, what‘s my name / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Ooo, who, who / Oh, yeah...

Analysen:

Berman, Marshall: SYMPATHY FOR THE DEVIL: Faust, the '60s, and the Tragedy of Development. In: *American Review*, 19, 1974, pp. 23-75.

Burke, Patrick: Rock, Race, and Radicalism in the 1960s: The Rolling Stones, Black Power, and Godard's ONE PLUS ONE. In: *Journal of Musicological Research* 29,4, Oct. 2010, pp. 275-294.

Jean-Luc Godard's 1968 film ONE PLUS ONE is of musicological significance because, unlike most music scholars, Godard directly confronts racial issues in 1960s rock. By juxtaposing studio footage of the Rolling Stones with staged tableaux of black militants, Godard both highlights white appropriation of black music and suggests that any cultural expression that seems transparently authentic is actually constructed rhetorically. ONE PLUS ONE undermines the romantic notion of the "rock revolution" that continues to inform popular accounts of 1960s rock, suggesting instead that rock was part of a complex and often contradictory political culture.

Hayes, Kevin J.: The book as motif in ONE PLUS ONE. In: *Studies in French Cinema* 4,3, Nov. 2004, pp. 219-228.

Kavanagh, Thomas M.: Godard's Revolution: The Politics of Meta-Cinema. In: *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism* 3,2, Summer 1973, pp. 49-56.

Kümmel-Schnur, Albert: *Sympathy for the Devil*. München: Fink 2009, 251 pp.

Anläßlich des 40. Jahrestages. Inhalt: Albert Kümmel-Schnur: A Long, Long Year (11-20). - Rainer Marten: Please Allow Me to Introduce Myself (21-28). - Jochen Hörisch: A Man of Wealth and Taste. Jaggers Lucifer trifft Goethes Mephisto (29-32). - Bernhard Siegert: A Man of Wealth and Taste (33-48). - Bazon Brock: Stolen Many a Man's Soul and Faith. Kraft durch Frevel - Eine Strategie der Rationalisierung (49-60). - Hans Ulrich Reck: Pleased to Meet You (61-80). - Thomas Macho: Hope You Guess My Name (81-92). - Norbert Bolz: What's Puzzling You (93-106). - Manfred Faßler: Nature of My Game. Diabolisch leben (107-136). - Friedrich Kittler: When the Blitzkrieg Raged (137-144). - Bernd Stiegler: Hope You Guess My Name. Der diabolische Name (165-164). - Julia Zons: When After All It Was You and Me (165-174). - Klaus Theweleit: So I Lay Traps for Troubadours before They Reach Bombay. ONE PLUS ONE: Sympathies for Godard plus Stones (175-184). - Willem van Reuen: Every Cop Is a Criminal (185-196). - Sigrid Weigel: Just Call Me Lucifer. Diabolus in musica und die Geschichte der Faust-Opern (197-212). - Gert Theile: Use All Your Well-Learned Politesse. Or I'll Lay Your Soul to Waste (213-222). - Albert Kümmel-Schnur: Tell You One Time, You're to Blame (223-246). - Hans Ulrich Gumbrecht: Tell Me, Sweetie, What's My Name? A Gnostic Fantasy (247-251).

Obert, Simon: Inszenierte Dokumentation - dokumentierte Inszenierung. Politische Agitation und die Rolling Stones in Jean-Luc Godards experimentellem Film ONE PLUS ONE. In: Jost, Christofer / Neumann-Braun, Klaus / Klug, Daniel / Schmidt, Axel (Hrsg.): *Die Bedeutung populärer Musik in audiovisuellen Formaten*. Baden-Baden: Nomos 2009, S. 127-144 (Short Cuts - Cross Media. 1.).

Penner, Harold: The Nature of His Game: A Textual Analysis of *Sympathy for the Devil*. In:

Call Me the Seeker: Listening to Religion in Popular Music. Ed. by Michael J. Gilmouur. New York, NY: Continuum 2005, pp. 115-128.

Produktion / Interviews:

Appleford, Steve: *The Rolling Stones - Rip This Joint. Die Story zu jedem Song*. Schlüchtern: Rockbuch-Vlg. 2002, S. 71ff. Orig.: *The Rolling Stones - it's only Rock 'n' Roll. The story behind every song*. Zürich: Ed. Olms 1997.

Dibb, Mike: One to one: Jean-Luc Godard speaks. In: *Vertigo* 3,9, July 2008, pp. 23-24.

Kritiken und Kurzbesprechungen:

Rev. In: *Daily Cinema*, 9529, 5.6.1968, p. 7.

Rev. In: *Variety*, 11.12.1968, p. 30.

Rev. In: *Cahiers du Cinéma*, 213, Juin 1969, pp. 59-60.

Rev. In: *Image et Son*, 229, June 1969, p. 149.

Rev. In: *Positif*, 108, Sept. 1969, p. 72.

Rev. In: *Brighton Film Review*, 21, June 1970, pp. 11-12.

Rev. In: *Circus*, 1, 23.1.1970, p. 5.

Wenders, Wim: Ein Genre, das es nicht gibt. In: *Filmkritik*, 9, 1970.

Rev. In: *Monthly Film Bulletin* 38,447, April 1971, p. 83.

Rev. In: *The Listener* 119,3063, 19.5.1988, pp. 33-36.

Rev. In: *Empire*, 102, Dec. 1997, p. 19.

Rev. (Jones, Ronan) in: *Film West*, 31, Jan. 1998, p. 74.

Rev. (Black, Richard) in: *Sight and Sound* 13,6, June 2003, pp. 14-17.

Rev. (Bégaudeau, François) in: *Cahiers du Cinéma*, 612, Mai 2006, pp. 82-83.

Rev. (Crook, Simon) in: *Empire*, 205, July 2006, p. 138.

Lacey, Brad: SYMPATHY FOR THE DEVIL Gathers No Moss. In: *Metro*, 150, Nov. 2006, pp. 86-89.

Rev. (MacNab, Geoffrey) in: *Sight and Sound* 16,8, Aug. 2006, p. 100.

Rev. (Tapper, Michael) in: *Film International* 4,1, Jan. 2006, pp. 76-77.

Rev. (Corless, Kieron) in: *Sight and Sound* 17,8, Aug. 2007, p. 10.

Buj, Lorenzo: Live evil. In: *Film Comment* 44,3, May 2008, p. 21. Über das Poster zum Film.

Longworth, Karina: He's Lost Control: Sympathy For the Devil and Godard in 68. In: *blog.scout.com*, 2008, URL: http://blog.spout.com/2008/06/09/hes-lost-control-sympathy-for-the-devil-and-godard-in-68/.

Acidemic Journal, 5, 2009: Spec. Iss.: Sympathy for the Devil. URL: http://www.acidemic.com/.

Hans J. Wulff, in Zusammenarb. mit Heinz-Jürgen Köhler
Nicht-identifizierter Fall 47: Körper, Krieg und Medizin in Dalton Trumbos JOHNNY GOT HIS GUN (1971)

Johnny zieht in den Krieg (Johnny Got His Gun).
USA 1971.
Regie: Dalton Trumbo.
Buch: Dalton Trumbo, nach seinem Roman *Johnny Got His Gun* (1939).
Kamera: Jules Brenner (Farbe und Schwarzweiß).
Besetzung: Timothy Bottoms (Joe Bonham), Kathy Fields (Kareen), Marsha Hunt (Joes Mutter), Jason Robards (Joes Vater), Diane Varsi (4. Krankenschwester), Donald Sutherland (Jesus).
Großer Preis der Jury, Cannes 1971.

JOHNNY GOT HIS GUN

Aufmärsche, begeisterte Passanten: Amerika zieht in den Krieg. Die einzigen heroischen Kriegsbilder dieses Films sieht man im Vorspann: als halbes Bild, in der anderen Hälfte laufen die Credit-Tafeln. Begeisterung für den Krieg ist nur die halbe Wahrheit, möchte man ganz im Wortsinne folgern. Doch selbst das erscheint im folgenden als blanker Zynismus. Krieg, so macht der Film von der ersten Sekunde nach dem Vorspann an deutlich, entmenschlicht. Er macht Menschen zu – ja, was? Das ist die Frage, um die dieser Film mit einer Schonungslosigkeit kreist, wie sie im Kino ihresgleichen sucht. Wiewohl JOHNNY GOT HIS GUN die politische Notwendigkeit dieses Krieges, des Ersten Weltkrieges, nicht in Zweifel zieht. Es geht ihm weniger um diesen speziellen Krieg als um den Krieg an sich.

Schwarzfilm, Atmen. Ein Kriegsversehrter liegt im Lazarett. Eine Granate hat seinen Körper zerfetzt, hat ihm Arme und Beine, Augen, Nase, Mund und Ohren abgerissen. So liegt er da als ein „Ballonkörper“, ein atmender Fleischklumpen, der nicht einmal menschliche Umrisse unter der Decke erkennen lässt: Ein Käfig über dem Rumpf hält die Decke von der geschundenen Haut fern, eine Maske wie eine umgekehrte Schwesternhaube verhindert den Blick auf sein Gesicht. Ist das ein Mensch, der da liegt? Alles was an einen Menschen erinnert, ist die behaarte Schädeldecke. Er ist der "nicht-identifizierte Fall 47". Die Ärzte stellen fest: "Das motorische und das Atmungszentrum funktionieren noch, das bedeutet: Er lebt." Doch halten sie dies für ein rein vegetatives Leben, so stark wie sein Hirn geschädigt ist. "Für sein Fortleben gibt es keine Rechtfertigung, es sei denn, wir lernen durch ihn, anderen zu helfen", doziert der behandelnde Militärarzt. Das ist pure Heuchelei: Dieser Körper wird abgeschoben in die Besenkammer, alle medizinischen Eingriffe – Beatmung, künstliche Ernährung, künstlicher Ausgang – dienen allein der Lebenserhaltung. Forschung wird an diesem Körper nicht betrieben. Man lässt ihn nur aus einem Grund nicht sterben: aus Angst und Scham, sich die Niederlage einzugestehen – die Niederlage des Militärs, diesen jungen Mann in diese entmenschlichende Lage gebracht zu haben und die Niederlage der Ärzte (ebenfalls Militärs), ihm nicht helfen zu können.

"Dieser junge Mann ist so unfähig zu denken und zu fühlen wie die Toten", bescheidet der Arzt. Er irrt sich damit - und der Film gibt dem vermeintlich Toten seine menschliche Würde zurück. Wir hören die Gedanken dieses Wesens aus dem Off und wir sehen – visualisiert durch-

gängig in Farbe und teils mit verschwommenen Bildrändern – seine Erinnerungen und Visionen. Die innere Stimme ist ihm wie eine äußere zugeteilt, entfernt sich die Szene von seinem Bett, wird sie leiser – nur eines kann diese Stimme nicht: mit anderen kommunizieren. Das wird er erst viel später lernen, er sendet Morsezeichen aus mit dem einzig verbliebenen Körperteil, seinem Kopf. Dass die Ärzte und Schwester diese Sprache verstehen, aber nicht auf seine Wünsche eingehen, ist der bitter-zynische Höhepunkt in der Geschichte seiner Entmenschung.

In den Erinnerungen und Visionen lernen wir ihn kennen: Joe, 17 Jahre alt, hat sich freiwillig in den Krieg gemeldet. Er wollte sich nicht drücken, und: "In einem halben Jahr hätten sie mich sowieso eingezogen." Nach einer Liebesnacht mit seiner Freundin Kareen – ihrer ersten – zieht er an die Front. Kareens letzte Worte gehen im Lärm der Eisenbahn unter, dieser wird überdeckt vom Pfeifen der herannahenden Granate. Gerade noch in den Armen seiner Liebsten, ist er im nächsten Moment ein Krüppel. Weitere Erinnerungen kreisen um seine Jugend, seine Familie, der Versuch, dem strengen Vater zu gefallen. Wir erleben einen "vollständigen" Menschen mit einem ganz alltäglichen Leben, wie es viele führen – immer wieder scharf kontrastiert von den niederschmetternden Krankenhausbildern. In seinen Visionen fragt er mehrfach Christus um Rat – den Gottessohn, dessen Leiden nach christlicher Lehre einen Sinn hatte. Doch auch dieser Christus kann Joes Leiden nicht erleichtern.

Kino des Entsetzens

Trumbo arbeitet nicht mit den Mitteln des Schock-Kinos. Er zeigt keine Bilder der Zerstückelung, der zerrissenen, aufklaffenden Körper. Dieses Kino ist dezent. Darum ist es radikal. Das Entsetzen muss sich nicht in martialischen Bildern äußern, dann würde es immer in einem ambivalenten Verhältnis zu seinen eigenen Mitteln steckenbleiben – es entsetzte sich öffentlich über Dinge, die dennoch dabei die atemlose Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zögen.

Trumbos Film verzichtet auf die Sensation des Blutes. Die Bilder des Schreckens sind schwarzweiß abgesetzt gegen die bunte Realität der Erinnerungen, Phantasien und Träume. Gegen die manchmal blumig wirkende Fülle jener Bilder stechen die kargen Schwarzweiß-Kompositionen scharf ab. Hier ist zu formaler Kälte auch visuell zusammengefasst, wovon die Geschichte erzählt. Nahezu leere Räume, Rumpelkammern, keine Orte des Lebens, an denen der lebende Leichnam aufbewahrt wird. Außerhalb des Verkehrs der Lebenden.

Er verzichtet auf den Anblick des verstümmelten Körpers. Trumbo inszeniert keine *freak show*, er stellt nicht aus, wovon er berichtet, sondern überlässt dieses der Phantasie des Zuschauers. Das Sensationelle wird zurückgenommen, der dramatische und moralische Konflikt kann sich ungehindert ausbreiten. Ihm steht die Neugierde nach Niegesehenem nicht mehr im Wege. JOHNNY GOT HIS GUN respektiert den Körper des Helden in jeder Hinsicht, bleibt auf Distanz, mischt sich nicht ein. Der Leib bleibt eine private Tatsache, wird nicht öffentlich gemacht, das würde das Interesse der Darstellung ganz wesentlich verändern. Der Leib bleibt verhüllt, in allen Phasen des Films.

Die Entdeckung der Verstümmelung bleibt die Entdeckung Johnnys. Seine klagende Stimme berichtet von dem Versuch, den Körper zu erforschen, der sich in kein Schema mehr einfügen mag. Seine Teile fehlen, sie sind nicht mehr da. Das Fehlen eines Organs bemißt sich immer am idealen Schema des Ganzkörpers, als Abweichung von einer stillschweigend angenommenen Norm. Der verstümmelte Körper selbst kann nur als Verlust erfahren werden, etwas ist nicht da,

was da sein sollte. Das Ertasten des eigenen Körpers unterlegt ihm ein normales Körperschema, einSchema der körperlichen Normalität. Darum ist die Amputation nicht einfach nur die Entfernung eines Körperteils, sondern eine Transformation – ein amputiertes Bein ist ein Bein, das nicht mehr da ist. Verlust am Leibe, in den sich die Ärzte aber einmischen. *Sie* haben das Bein amputiert. *Sie* haben die Reste des Gesichts zusammengenäht und ziehen jetzt die Fäden. *Sie, sie, sie* – das *voice over* artikuliert die Erfahrung des verstümmelten Körpers als Erfahrung der Ohnmacht, der Einwirkung der Ärzte auf den eigenen Leib, als Eingriff in den natürlichen Zusammenhang von Leben und Tod. *Sie, sie, sie* – das markiert eine Entmachtung des Subjekts, auf die noch zu einzugehen sein wird.

Johnny nimmt seinen Körper als fremd wahr? Die Distanz zwischen Ich und Leib ist im Text des *voice-overs* vielfach benannt. Und sie ist auch in den Imaginationen des Helden unbedingtes Faszinosum, unbegreifliches Zentrum eines Denkens, das das eigene Ich als Einheit von Bewusstsein und Körper zu durchdringen und zu verstehen sucht. In einer deutlich an Fellinis Inszenierungen angelehnten Szene preist ein Marktschreier Joe Bonham an, den Arm- und Beinamputierten (*basket case*), vor dem sich alle ekeln und der dennoch so lebendig sei wie jeder im Publikum. Jason Robards, der auch Johnnys Vater spielt, ist der Marktschreier – ist es der Vater selbst, der in grotesker Verdrehung den verstümmelten Sohn anpreist? Dieses Spiel mit den gegenseitigen Wahrnehmungen ist eines der strukturellen Themen des Films, in ihnen manifestiert sich die Wahrnehmung des Eigenen aus dem Blick der anderen: Johnny nimmt sich als Krüppel wahr, und er reiht sich selbst in die *freak show* ein. Und er nimmt sich aus dem Blick der Eltern wahr, imaginiert sie, wie sie mit dem Krüppel-Johnny umgehen. Die Szene endet in einer Rückfahrt der Kamera. Im Vordergrund des Szenarios kommt Johnny ins Bild, er trägt Uniform und kauert unter einem Palmwedel. Johnny – das Subjekt der Imagination – sieht sich selbst sowohl als Objekt der Ausstellung wie auch als Beobachter der Szene. Um solche Doppelungen und Einbettungen kreisen die Imaginationen: Lebensgeschichtliche Erinnerung bricht mit der Verkrüppelung ab, das Imaginieren muss die Transformation des eigenen Leibes verarbeiten. Trumbo deutet den Bruch zwischen Vorher – die Zeit der „normalen“ Biographie - und Nachher – die Zeit der Verkrüppelung – als Übergang in das Groteske, dabei das Entsetzliche dem Entsetzlich-Komischen naheführend, weil nur so die Erfahrung der eigenen Deformation erträglich ist.

Eine Erinnerungssequenz nähert das Grotesk-Komische besonders an die Darstellung des Entsetzens an: Ein dicker Bayer ist zwischen den Schützengräben erschossen worden. Sein Leichnam hängt im Stacheldraht und verwest. Ein Offizier beschwert sich über den Gestank und gibt Order, den Toten nachts zu beerdigen. Während der Beerdigung wird der Feldwebel in den Hintern geschossen. Die Männer des Kommandos fliehen – die Szene endet im Weiß einer explodierenden Granate, es ist wohl die Explosion, die Johnny verstümmelte. Gerade in dieser Sequenz mischt sich neben einer Tendenz zum verzweifelten Lachen noch eines der anderen Themen des Films ein: die Beschäftigung mit den verschiedenen Übergangsformen des Leibes. Verstümmelung wie am Leibe Johnnys; Verwesung wie am Leibe des dicken Bayern; Gehschäden wie am Leibe des Militärarzt-Generals, der Johnny zum Weiterleben verurteilt; das bare Skelett wie in einem kurzen Traumbild auf dem Grunde eines Sees. Dem Lebendigen sind so eine ganze Reihe von Degenerationsformen des Leibes als Vorstufen oder Erscheinungsformen des Todes entgegengestellt.

Der Leib Johnnys bleibt in Trumbos Inszenierung private Tatsache, obwohl das ganze Drama um dieses Thema kreist. Visuell-szenisch ist er gegen den Zuschauer abgeschirmt - durch das eckige Kästchen, das das Gesicht verdeckt, welches keines mehr sein kann, und durch die ballonartige Hülle, unter der der Rumpf verborgen ist. Der Johnny nach der Verletzung ist ein *cy-*

borg, eine Einheit von künstlichen und organischen Teilen, deren einziger Zweck darin besteht, am Leben zu bleiben [1]. Johnny ist von anderer Art als alle anderen, die der Film zeigt, und Trumbo grenzt ihn scharf gegen das Umfeld ab. Der Körper wird als Installation in den kargen Raum hineingestellt. Der Cyborg in Trumbos Film ist aber kein Hypersubjekt, keine Perfektionierung des menschlichen Leibes, wie es in so vielen Cyborgfilmen ausgeführt ist – ROBOCOP sei nur stellvertretend genannt. Johnny ist ein *defekter cyborg*: Die Trennung von Kopf und Rumpf erinnert an die natürliche Gliederung des menschlichen Leibes. Extremitäten aber fehlen. Schnittstellen zur Umwelt sind nicht sichtbar, eine minimale Aktivität muss der Rumpf erst mühsam erlernen (der Film begleitet ihn auf diesem Prozess). Sind die meisten Cyborgs der Literatur und des Films perfekte Körper, denen ein oft unperfekter Geist innewohnt, ist Johnny ein „brain without a body" (Kriegel 1968, 109), ein medizinisches Monstrum, das jedem Ethos der Heilkunst Hohn spricht.

Dennoch ist die Darstellung des Helden als bewegungsunfähiges Möbelstück zugleich eine Inszenierung des verstümmelten Körpers als ästhetisches Objekt. Der Film verweigert jede Andeutung der figuralen Person, man sieht nur Stirn und Haare, eine der Schwestern legt einmal mitleidig-hilflos die Hand darauf. Und man sieht gelegentlich die Brust, eine der Schwestern wäscht sie und eine Träne fällt darauf. Die vierte Schwester, die der Film zeigt, schreibt „Merry Christmas" darauf, langsam, die Brust wie eine Tafel zwischen den Buchstaben freiwischend.

Der Rest des Körpers ist ersetzt sie durch einen *Ballonkörper*, der Film inszeniert den Helden als Liege mit Rumpfballon und Kopf-Kästchen in einem kargen und antiseptischen Raum. Herrscht im Roman vielleicht noch der Eindruck einer Karikatur vor (Kriegel 1968, 109), geht der Film einen deutlich anderen Weg – er gibt der Figur Johnnys symbolische Tiefe, die vor allem durch die Inszenierung des Körpers im Raum und durch die Komposition der Bilder ausgedrückt, verbal dagegen nie ausgesprochen wird. Es wundert nicht, dass die Installation die wohl einprägsamste Bilderinnerung an den Film darstellt, ist doch das angebotene Szenario eine ebenso prägnante wie verzweifelte Darstellung der Ohnmacht des Helden und darüber hinaus ein viel allgemeineres Bildsymbol für Hilflosigkeit, den Ruf nach Zuwendung, das Verlangen nach Barmherzigkeit. Wenn am Ende der Geschichte der Ballon durch schlichtes Leinentuch ersetzt ist, hat sich jenes erste Bild schon als Schlüsselbild eingeprägt und überlagert die Schlussphase des Films.

Krieg und Medizin

Diese Entfremdung, Entmündigung und Versachlichung des Leibes! Der Krieg, der sich nicht für das Subjekt interessiert! Wie jämmerlich und verlogen sind diejenigen, die von Kanonen gestählt nach Hause ziehen! Die Medizin, die den Patienten/Klienten nicht als Gegenüber, sondern ebenso als Objekt, als Forschungsmaterial ansieht! Der Körper als Verfügungsmasse!

Alles dieses sind Motive einer Industrialisierung des Krieges, die den Einzelnen als bares Material berechnet, ihn als Objekt der staatlichen oder institutionellen Macht ansieht. Das Subjekt kann den Körper nicht mehr besitzen, ihm ist die Kontrolle entzogen. Die Erfahrung der Ohnmacht ist die Erfahrung des nicht mehr kommunikationsfähigen Torso-Subjekts. Dagegen steht die Handlungsperspektive der Militärärzte: den Tod entmachten, Leben schaffen, die Macht der Medizin als Sieg über die Körperfunktionen selbst feiern. Die medizinische Pflicht zur Lebenserhaltung und -verlängerung ist pervertiert, weil der Kranke auf bare physiologische

Funktionen reduziert wird. Die Frage nach dem „guten Leben“ stellt sich – und die Frage nach einem gerechten, selbstkontrollierten Tod.

Dem noch lebenden Kadaver wird das Bewusstsein abgesprochen, das Menschliche entzogen. Es ist ein nur noch biologisch funktionierendes Etwas, das der Krieg übergelassen hat und den Medizinern als Versuchstier zur Verfügung steht. Zur Verfügung stehen – da kann einer über „etwas“ verfügen, das keine Selbstbestimmung hat, keine Rechte besitzt, sich nicht zur Wehr setzen kann oder darf. Die Entmenschlichung des anderen, der gegenübersteht, durch Entmündigung – ein Akt, der immer explizit vollzogen wird (und sich in auch den Filmen des Stoffkreises des „Hirntodes“ oder auch des „Wachkomas“ findet). Um die *Explizitheit* geht es, dann wird der andere den Sachen (oder den Tieren) zugesellt, dann genießt er nicht mehr die Schutzrechte des Menschlichen. Eine fatale Logik, weil der Akt der Entmenschlichung bis in die Niederungen propagandistischer Bilder vollzogen wird. Johnny ist namenlos, als die Mediziner ihn entdecken – auch das ist als ein Hinweis zu lesen: Weder der Patient noch seine Angehörigen können sich in die medizinische Verfügung einmischen, der Patient ist nur noch Material. Ihm wird mit dem Namen die Würde der Individualität entzogen.

Die Maschinisierung des menschlichen Leibes in den Bedingungen des modernen Krieges, der nicht zu Unrecht als Form einer umfassenden Industrialisierung beschrieben worden ist, setzt sich so bis in die helfenden Berufe fort. Ist es „Menschenmaterial“, das in den Schützengräben eingesetzt und verbraucht wird, so hat es auch die medizinische Versorgung mit „Material“ zu tun, nicht mit einem elementaren sozialen Verhältnis. Der Tod markiert in beiden Bereichen nur eine Grenze, die ihren eigentlichen älteren sozialen und subjektiven Sinn verloren hat. Es entsteht ein grausames Paradox: Dem gewaltsamen Tod korrespondiert ein gewaltsames Leben, das eine und das andere sind nicht selbstgewählt, sondern in der Überantwortung subjektiver Kontrolle an abstrakte Größen des sozialen Lebens, an Institutionen, Apparate und Ideologien, entstanden. Der zivile Tod erscheint dann ebenso als rückwärtsgewandte, von der Entwicklung längst überholte und im Realen kaum mehr einlösbare Phantasmagorie wie die Vorstellung eines zivilen Lebens.

Nun verdreht JOHNNY GOT HIS GUN diese vielfach beschriebene Mechanisierung des menschlichen Lebens in grotesker Weise. Es entsteht eine aberwitzige Welt, in der die angestammten Morallehren und Verpflichtungen der Apparate und Institutionen gegenüber dem Einzelnen schlicht verschwinden oder sich grausam-lächerlich in bare Rhetorik verdrehen. Die Anonymität und Unkontrollierbarkeit des Krieges fällt hier sogar weniger auf als eine brutale Verdrehung der medizinischen Verpflichtung: weg vom Heilen, Lebenserhalten und dem Gewährleisten eines gesunden oder zumindest erträglichen Leben der Kranken hin zur technischen Verlängerung des Daseins von Sterbenden (Fuchs 1973, 184). Diese Entwicklung gehört durchaus in eine Bewegung des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, in der das Verfügen über den Einzelnen in den Prozessen der industriellen Produktion ebenso wie in zwischenstaatlichen Auseinandersetzungen zum Standard der Politik zwischen der Macht und ihren Institutionen und dem Individuum selbstverständlich wurde. Die Fremdheit zwischen Einzelnem und Kollektiv wird so zur *Entfremdung* und kann nur durch die imaginären Geborgenheiten der Ideologien aufgefangen werden.

Zuschauer

Die Installation des verstümmelten Johnny als ästhetisches Objekt ist nicht allein eine ebenso prägnante wie verzweifelte Darstellung der Ohnmacht des Helden, sondern auch des Zuschauers. Er steht eindeutig auf der Seite Johnnys, er könnte gar nicht anders, die klagende Stimme lässt ihm keine andere Wahl. Zu wissen, dass die Entmachtung des Helden endgültig ist, dass er keine Handlungsgewalt wiedergewinnen kann – das widerspricht aller Erfahrung des Kinos und des Dramas. Dieser Held kann nicht einmal tragisch untergehen, er muss Objekt bleiben. Sein Ringen um das Recht auf Tod, die winzigen Schritte, die eine Verbindung zu den äußeren Handelnden wieder herstellen, sind darum auch ein verzweifelter Versuch für den Zuschauer , Johnny als handlungsfähige Figur zu rekonstituieren. Der Schrecken liegt darin, dass all sein Wollen auf Tod hinauswill, als letzte und terminale Form der Selbstbestimmung. Und der Schrecken liegt darin, dass der Zuschauer in eine empathisch-identifikatorische Situation hineingezwungen wird, die ihm keinen Ausweg lässt.

Truffaut schrieb in der Einleitung der *Filme meines Lebens*, dass die einstimmig lobende Kritik kein Publikum in die Kinos gelockt habe, in denen JOHNNY GOT HIS GUN lief. Höchste ästhetische Qualität korrespondiert nicht unbedingt dem Interesse des Zuschauers. Truffaut versucht die Begründung, indem er ein verdecktes Lustversprechen des Kinos annimmt, das allzu schwere Stoffe ungenießbar macht.

> Schon in der Idee vom kinematographischen Schauspiel steckt eine Verheißung von Vergnügen, eine Vorstellung von Steigerung, die der Bewegung des Lebens zuwiderläuft, die Abwärtsbewegung ist, Verfall, Altern, Tod. Ich fasse zusammen und vereinfache: Das Schauspiel ist etwas Aufsteigendes, das Leben etwasAbsteigendes, und wenn man diese Sicht der Dinge akzeptiert, könnte man sagen, dass das Schauspiel im Gegensatz zum Journalismus eine Mission der Lüge erfüllt, dass aber die größten Männer des Schauspiels die sind, die es schaffen, nicht der Lüge zu verfallen, und deren Wahrheit das Publikum akzeptiert, ohne dass sie dabei das Gesetz des Aufsteigens verletzen, unter dem das Schauspiel steht. Ihre Wahrheit wird akzeptiert und auch ihr Wahnsinn, denn man darf nicht vergessen, dass ein Künstler seinen ganz besonderen Wahnsinn einem weniger verrückten oder anders verrückten Publikum vermitteln muss (Truffaut 1976, 25f).

JOHNNY GOT HIS GUN kalkuliert mit einem Publikum, das schon zu Beginn erzürnt ist, eingenommen gegen den Krieg, gegen Entmenschlichung, Entmündigung und Entfremdung. Der Film ist einer der wenigen wirklichen Anti-Kriegsfilme, die es überhaupt gibt , weil er es vermag, die Darstellung des Krieges und der militärischen Apparaturen frei zu halten von allen Signalen des dramatischen Aufsteigens. Das ist ungewöhnlich. Selbst ein Film wie PATHS OF GLORY (USA 1957, Stanley Kubrick) ist unentschieden, wenn man nach der Rigorosität des moralischen Urteils fragt, mit der die Funktionäre des Militärs gezeichnet sind:

> Beneath its sharp cynicism is an uneasy sentimentality, and for all its revelation of scum at the top, it is itself fairly superficial. The casting of a famous star contributes to this uneasy sense of compromise: war would be so awful if nice Kirk Douglas were in charge instead of nasty Adolphe Menjou,

schreibt Butler (1974, 122, 124).

Aufsteigende Handlungslinien machen das Drama aus, heißt es in Gustav Freytrags Dramaturgie, Truffaut spielt darauf an. JOHNNY GOT HIS GUN verweigert jedes Zugeständnis an den Aufstieg erwartenden Zuschauer, und dennoch ist der Film weder hoffnungs- noch ausweglos.

Es sind nicht die Täter-Helden, die das amerikanische Kino so liebt, und es sind nicht die flüchtigen Entwürfe subjektiver Souveränität und Handlungsmacht, die einen Horizont von Erlösung aufspannen oder das Gefühl geben, die furchtbare Konstellation des Dramas wäre zu beenden. Sein eigentlicher Held ist die Helfer-Figur, er verlagert das sympathische Zentrum auf die barmherzige Schwester. Folgerichtig heißt es bei Butler:

> The points made in this film have been made before, but seldom if ever with such devastating force. As it moves relentlessly to its ironic close it extends its bounds of reference to become a total indictment of man's inhumanity to man, whether on the battlefield or in a clinically impersonal hospital ward. But if it was this alone the film might be merely a depressing experience, an expression of glum, if indignant, pessimism. On the contrary, it is illuminated with compassion, containing as it does one of the most moving performances to be seen in the cinema, from Diana Varsi as the sympathetic nurse - as lonely in her way as he is himself - who with infinite pains and care leads him back along the path to some sort of life (Butler 1974, 148, 150).

Natürlich – der Film ist auf der Seite Johnnys. Seine Stimme durchhallt zwei Stunden Film, seine Klage, seine Hoffnung und seine Verzweiflung lassen den Zuschauer nicht los. Alle Farbsequenzen sind als subjektives Bilderleben markiert. Und selbst in den Szenen im Krankenhaus ist seine Position in der niedrigen Kamerahöhe repräsentiert (Norden 1994, 241).

Tod

JOHNNY GOT HIS GUN thematisiert diesen fatalen Prozess der Entindividualisierung und Entmündigung an der Problematik des Todes. Das anonyme Massensterben ist eine in dieser Radikalität erst mit dem Aufkommen der modernen industriellen Kriegsführung greifbare Erfahrung.

> Die ungeheure Anzahl von Menschen, die in den Kampfeshandlungen des zweiten Weltkriegs und in den Vernichtungslagern getötet wurden, hat die traditionelle philosophische Vorstellung des je eigenen Todes ad absurdum geführt. So verschieden das Sterben in den Kriegshandlungen oder deren Konsequenzen selbst und in den Konzentrationslagern gewesen sein mag und so wenig dieser Unterschied unterschlagen oder verkleinert werden soll, so ist doch eine Gemeinsamkeit festzuhalten: der Tod ist dem Leben der Individuen fremder denn je geworden. Konnte der Tod wenigstens teilweise verstanden oder gar akzeptiert werden durch Einsicht in seine Ursache, so ist der massenhafte Tod ganz und gar unvorstellbar und in keiner Weise nachzuvollziehen. Der massenhafte Tod ermöglicht nicht einmal mehr nachträgliche Rationalisierung der Unverfügbarkeit und des Inkalkulablen (Fuchs 1973, 203f).

Unter manchen Umständen, möchte man das Argument von Trumbos Film fortschreiben, ist grausamerweise nicht allein der Tod, sondern das Leben selbst dem Individuum fremd geworden. Davon handelt Trumbos Film: Leben als aufgezwungene Existenzform, die Verweigerung des Todes – weiter kann der Anspruch der Apparate über das Subjekt nicht getrieben werden. Der Terror der Realität, der im Krieg noch als Zerfleischung und Tod des Soldaten ein klares Gesicht hatte, wird nun sublim verkehrt – Terror wird ausgeübt, indem Zuwendung und Tod (und beide hängen in der Argumentation des Films zusammen) verweigert werden. So, wie Folter nicht darauf gerichtet sein kann, das Opfer umzubringen, ist die Tortur, der Johnny ausgesetzt ist, der Zwang zu endlosem Leben.

Die Schwestern bewahren als einzige einen menschlichen Kontakt zu dem Torso. Eine neue Oberschwester kommt in das verschlossene Zimmer. Sie öffnet die Fenster (und Johnny bemerkt an der Wärme, dass er dem Licht der Sonne ausgesetzt ist). Sie ordnet an, dass der Bal-

lonkörper mit Leinen-, nicht mit Wolltüchern bedeckt zu sein habe. Der Kranke könne den Unterschied nicht merken, wirft eine andere Schwester ein. „Aber ich!“, ist die prompte Antwort. Die Würde des eigenen Berufes daran festzumachen, dass man den anderen, den Patienten, den Hilflosen, um jeden Preis zu achten versucht – welch ein verquer-hehres Berufsethos, welch radikale Auslieferung an den Beruf des Helfens! [2]

Vom Helfen berichtet vor allem die kleine herzanrührende Episode zwischen dem Helden und der jungen Schwester, die fast als einzige in den antiseptischen Räumen der Klinik ein durchgängig menschliches Gesicht behält. Sie wirkt menschlich, weil sie bereit ist, das Recht auf Tod zu gewähren. Barmherzigkeit ist in der verrückten Welt dieses Films die Bereitschaft, das Sterben zu erlauben. Johnny hat aber sein Recht auf Tod verwirkt, als er in die Fänge dieser mörderischen Medizin geraten ist. Sterbehilfe als Ausdruck der Liebe – Schwestern, die sich empathisch mit ihren Patienten solidarisieren – gerade in diesem Motiv ist eine scharfe Medizinkritik formuliert. Dieses Muster wurde nicht oft bearbeitet, THE ENGLISH PATIENT (USA/ Großbritannien 1996, Anthony Minghella) nutzt es . Allerdings ist JOHNNY GOT HIS GUN ästhetisch und politisch deutlich ambitionierter, verbindet Medizin- und Militärkritik auf eine geradezu einzigartige Weise

Für das Drama ist die Episode allerdings von größter Bedeutung. Der Leidensweg des Torso-Johnny beginnt, indem ihm die Menschlichkeit abgesprochen wird – er sei nur noch vegetativ am Leben, pflanzliches Leben also, nicht dem Willen unterworfen, darum verfügbar. Einspruch ist nicht mehr möglich. Johnny gewinnt Leben und die Würde des Lebens wieder, indem er Kommunikation zurückgewinnt. Er kann sie aber nur gewinnen, weil die Schwester den entmenschlichten Körper aufmerksam beobachtet – sie hat die Versachlichung Joe Bonhams zu einem nummerierten Fall nicht nachvollzogen. Handelnd nimmt sie Johnny als leibliche Person, sie berührt ihn wie einen Kranken, nicht wie eine Pflanze oder eine Sache. Darum kann sie auch die Lebensäußerungen als adressiertes Handeln wahrnehmen: weil sie den Schritt nie mitvollzogen hat, aus dem Kranken eine Versuchsanordnung zu machen. Die Schwester ist die zweite Heldenfigur der Geschichte, und sie ist scharf gegen alle gesetzt, die Macht ausüben können.

Leben und menschliche Würde werden zurückgewonnen, indem die Schwester mit dem namenlosen Torso-Körper in Dialog tritt – das Wunder der menschlichen Zuwendung rekonstituiert soziale Bindung und öffnet die geschlossene Welt Johnnys in ein neues soziales Universum. Eine Liebesgeschichte? Man fühlt sich von ferne an THE WORLD ACCORDING TO GARP (USA 1982, George Roy Hill) erinnert – auch in diesem Film ist von einem auf der Schwelle zum Tod stehenden Soldaten die Rede, den die Mutter des Titelhelden groteskerweise als Samenspender benutzt hatte, kurz bevor der Verletzte dann endgültig starb. JOHNNY GOT HIS GUN ist aber keine Komödie. Hier ist es die empathische und moralische Bindung des Helfers an den Hilfsbedürftigen selbst, und es ist das Wissen, dass der Kontakt gegen alle Order derjenigen besteht, die Aufsicht und Macht innehaben. Die Schwester ist namenlos wie Johnny, die *credits* annoncieren sie als *Fourth Nurse* [3]. Die Zuwendung der Schwester zum Patienten hat eine Nebenbedeutung – in ihr lehnt sich das namenlose Personal gegen die Mächtigen auf, die Namen und Ränge haben. Ein unvermittelter, unvoreingenommener geheimer Austausch findet statt, äußerst reduzierte Intimität unter der äußeren Vorgabe des Verbots entsteht. Und dass am Ende die Bereitschaft, dem anderen Sterbehilfe zu gewähren, der einzige radikale Ausdruck der Liebe sein kann, ist Teil einer *ironischen Tragödie* – ironisch, weil der Held des Dramas handlungsmächtig sowieso nicht gewesen ist, die Handlungsmacht auf den Helfer übergeht.

Ironisch endet auch die Geschichte: Die Ärzte nehmen die Fähigkeit des Kadavers, sich mit den minimalen Mitteln der Kopfbewegung zu verständigen, als unglaublich, als Wunder. Verständigung funktioniert wieder. Als der Torso aber verlangt, als Anklage gegen den Krieg in der Art einer *freak show* ausgestellt zu werden, als lebendige Anklage gegen den Preis, den die Zivilisation für den Krieg zu bezahlen hat, verweigern sie ihm die Bitte – und sie bewahren das Wunder, indem sie ihm den Tod verweigern. Hier endet die Geschichte des Films - der Fall Nummer 47 wird wieder in Dunkelheit und Schweigen eingeschlossen.

Identität

Die Suche eines Subjekts nach Identität – JOHNNY GOT HIS GUN trägt diesen zweiten Diskurs des Films als subjektive Gedankensplitter vor. Die Sequenzen sind ganz unterschiedlich lang. Sie sind in Farbe gegen die schwarzweißen Szenen im Krankenzimmer gesetzt.

Es geht nicht um die Vorgeschichte. Die deutlich als subjektiv gekennzeichneten Bild- und Szenenfetzen sind äußerst gemischt – „flashbacks of his past life, beliefs, fears and hopes“ (Butler 1974, 148). Es sind eher Prozesse der *Imagination* - und Imaginativität ist nicht allein aus Erfahrung und Erinnerung, sondern aus Real-, Symbol-, Wunsch- und Bildgedächtnis gespeist. Nicht die vergangene Geschichte taucht wieder auf – nur Bruchstücke eines privaten Protokolls des Gewesenen, treten auf. Das Gedächtnis ist keine Überwachungskamera, sie bewahrt nicht getreulich auf, was war. Erinnerungen wie die in diesem Film sind gemischt und deformiert. Das Wünschen, das Hoffen, die Befürchtungen: sie greifen ein, sie biegen zurecht, sie begradigen, was vielleicht ganz anders gewesen ist. Wie ein Irrlicht flackert immer wieder die Erinnerung an die verlorene Geliebte durch Johnnys Visionen und Szenen, wie eine schuldlos verlorene Hoffnung, ein Zentrum von Sehnsucht. Und der Vater tritt in immer neuen Rollen und in immer neuen Bildern auf - Bezüge und Determinanten eines kleinen Lebens, das sich vom Vater noch nicht lösen und die Geliebte noch nicht binden konnte. Hinweise auf ein „kleines Glück“, das der Unglückliche auf dem Weg zwischen Jugend und Reife erfuhr. Immer wieder Unverstandenes – vor einem Ball in der Backstube, mit einem mechanisch „Ich bin der Chef, dies ist Champagner, *Merry Christmas*!“ repetierenden Dicken, einer Bäckerkapelle, tanzenden Kollegen, weicht Johnny zurück, flieht nach außen, trifft in einer frühlingshaften, gleichwohl stilisierten Landschaft auf die unfeststellbare Kareen, die sich in alle Bildvorstellungen Johnnys einmischt. Und manchmal zeigt der Film Bilder, von denen man nicht weiß , aus wessen Hirn sie stammen – da ist ein kurzer Blick auf eine Skelett-Armee, die unter Wasser treibt, ein surrealistisches Szenario, das an Dali erinnert, das Johnny zwar als Ertrinkungsphantasie bespricht, das aber nicht sein Bild zu sein scheint, sondern eher den Charakter einer *Vision* hat.

Erinnerung macht aus Leben Drama. Der Vater, der Johnny zu dem Mädchen ins Bett schickt, war vielleicht in der Realität ganz anders – aber in dieser Erinnerung wird er zur dramatischen Figur, zu einem Tröster, der melancholische Töne umschlägt. Das Erinnern bemächtigt sich der Geschehnisse, die einmal gewesen sind, und legt sie so zurecht, dass sie einen Sinn geben. Es geht um den Sinn des Erinnerns und dessen, was man sich vor Augen führt. Dass etwas so gewesen sein muß, wie es erinnert wird, dass es einen Wahrheitsdruck gäbe, als stehe der Erinnernde im Zeugenstand – davon ist nicht die Rede. Die Zuschauer (und Johnny) wissen, dass das Leben nur kurz ist, dass danach ein schlimmes Martyrium wartet – *darum* ist der Vater als sentimentalische Figur angelegt, *darum* kann der Junge seinen ersten unschuldigen Beischlaf

noch vollziehen. Der Film selbst gibt Hinweise, dass er die Vorgeschichte nicht realistisch erzählt: Die Szene, die ganz realistisch begonnen hat, kippt mittendrin in eine ganz unrealistische Bühnenszene um. Das Licht wechselt. Das Mädchen scheint sich in einem *spot* der Scheinwerfer zu bewegen, die sie wie in einer Gloriole umschmeicheln. Zu den Rändern hin ist das Bild abgedunkelt. Der subjektive Einfluss wird kenntlich gemacht. Es ist nun nicht die Arbeit der Subjektivität selbst, die unvermittelt auf die Bilder einwirkte – der Erinnernde bedient sich der formalen Mittel der Medien, mit denen er umgeben gewesen ist.

Eine verdeckte Medialisierung der subjektiven Bildvorstellung ist allenthalben spürbar. Nicht immer kann man genau ausmachen, welche Bildkonvention benutzt ist. Das Bild des Mädchens im Bett ist ein theaterhaftes Bild, das Licht isoliert die den Raum des Bettes von allen Räumen des *off stage*. Und es ist zugleich ein photographieartiges Bild, weil es zu den Rändern hin in das Schwarz des Nicht-Bildes übergeht (eine szenische Technik der *masquage*, die der Film übrigens ähnlich angewendet hat). Die Imagination der Jesus-Figur später bedient sich der Klischees, in denen er in den populären Künsten seiner Zeit dargestellt wurde – die wehende Kutte, der ungebrochene Blick. In anderen Bildern scheint er mit anderen Figuren der Figuren-Bild-Erinnerung zu verschmelzen – das Stereotyp des Lokführers auf seiner Lok ist mit dem Bild der fahnenschwingenden Figuren auf den Barrikaden der Revolution (und eigentümlicherweise auch mit Bildern von Hippie-Gestalten, die auf der Reise sind) überlagert.

Der komplexe Intertext, in den einzelne Bilder und Szenen eingebunden sind und der historische und aktuelle Bezüge gleichermaßen herstellt, öffnet die Geschichte Johnnys in einen Bild- und Symbolraum, der von viel weiterer Geltung ist. Die verzweifelte Sentimentalität der Geschichten tritt hinzu – und beides ist scharf gegen das schwarzweiße Szenario des Ballonkörpers geschnitten, dem sowohl das Subjektive wie das Sentimentalische abgehen. Der Zuschauer wird zwischen diesen beiden Polen hin- und hergetrieben, nur die drängende, atemlose Stimme des Helden hält sie zusammen.

Es geht in JOHNNY GOT HIS GUN nicht um Vorgeschichten, sondern darum, in der Darstellung des Erinnerns zu zeigen, wie die Einheit subjektiver Empfindung entsteht. Der Film illustriert und illuminiert dem Zuschauer den Versuch eines Mannes, der die sensorische Bindung an die Realität weitestgehend verloren hat, sich in einem kohärenten Selbstbild zu vergewissern. Erinnerungen, Glaubensannahmen und -einstellungen, Wünsche und Ängste, Sehnsüchte und Begierden müssen zu einer Einheit synthetisiert werden (und dem Zuschauer als Bruchstücke einer flüchtigen und fragilen Einheit greifbar sein), die man als „Einheit des Subjekts“ ansehen kann. Der Film bezieht hier eine radikale, an Positionen des Surrealismus erinnernde Position: Das Subjekt konstruiert sich als symbolischen Entwurf selbst [4].

Subjektive Erinnerung, die die reale Basis verliert – die erste Nacht mit dem Mädchen verwandelt sich in eine theatrale Szene. Am Ende ist die Realbindung kaum noch existent, der träumend Erinnernde sieht sich in fellinesken Landschaften, künstlichen Szenarien und irrwitzigen Gärten der surrealistischen Malerei. Die surrealistische Ebene des Films lässt sich sowohl bildkompositionell wie aber auch in der Anlage der Geschichte und in der verdrehten Logik ihrer Durchführung nachweisen. Sie übernimmt ästhetische Postulate, die schon der Roman 1939 beachtet hatte – vor allem die Gleichberechtigung von Erinnerung und Phantasie, von Realität und Traum ist eine Anknüpfung. Das Subjektive wird aber nicht allein ausgestellt und in einer psychologischen *tour de force* dazu verwendet, die psychische Begründung des Handelns von Einzelnen auszuhorchen, sondern es verliert zusehends seine nur-subjektive Begründung. Das psychologische Interesse an der Figur verschiebt und transformiert sich in ein diskursives Anlie-

gen, die Traumbilder sind nicht mehr privat, sondern entfalten am Schicksal des Einzelnen eine Beweisführung, die ihn selbst als soziale Tatsache erscheinen lässt. Der Film nominiert seinen Helden zwar, aber er erzählt die Geschichte seiner Versuche, sich selbst zu bestimmen, als eine Vermittlung zwischen Privatem und Kollektivem. Es ist *Johnnys* Kareen, die er einmal im Garten sieht, einen Blumenkranz im Haar – aber sie ist auch eine Botticelli-Figur, ein Hippiemädchen, eine Figuration des flüchtigen Glücks [5].

Der Film enthält eine ganze Reihe von Hinweisen auf die christlichen Bildwelten – es sei vor allem an die Jesus-Figur erinnert, mit der der Held mehrfach zu sprechen versucht. Was läge näher, als den Film selbst in die literarische Formenwelt des Neuen Testaments einzureihen und ihn als *Gleichnis* zu interpretieren?

Der Gleichnischarakter deutet auf das moralische Interesse des Romans und des Films selbst hinaus. Lazarus: Das biblische Thema, auch den geschundenen, den zerfallenden, den faulenden Körper als Element des Menschlichen zu bewahren. In der biblischen Fassung der Lazarus-Geschichte (Lukas 16,19-31) wird irdische Qual mit himmlischer Erlösung kombiniert, so ein Trost- und Ausgleichsversprechen gebend, das doch nur den Gläubigen zugänglich ist. JOHNNY GOT HIS GUN ist dagegen kein naiv-anklagend vorgetragener Appell gegen den Wahnsinn des Krieges, und er ist auch keine sentimentale Schmonzette, die das Schicksal des kleinen Joe Bonham gegen die Mächtigen ausspielt. Das ist ungemein komplizierter, da lassen sich keine Guten und Bösen im engen Sinne ausmachen, klassische Narration kann kaum noch greifen. Trumbo artikuliert Skepsis gegenüber der eigenen Wirkmächtigkeit – und gerade diese Zurückhaltung macht Buch und Film zu einem der einflussreichsten Stoffe des Pazifismus. JOHNNY GOT HIS GUN ist ein modernes Gleichnis. Das Gleichnis lebt aus dem Vergleich – nun ist aber der Film (und auch der Roman) ein groteskes Gleichnis, dem sein zweites Stellglied abhanden gekommen ist. Die literarische Form selbst ist verstümmelt – und kann darum am Ende keine klare Heilsbotschaft mehr verkünden. Es bleibt dem Zuschauer (resp. dem Leser des Romans) überlassen, die *conclusio* aus der Geschichte zu ziehen.

Wirkungsgeschichte

Die Geschichte des Films weist zurück auf Trumbos Roman, der drei Tage vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs erschien. Er gewann prompt den American Booksellers Award (1939). Er reiht sich in die lange Reihe der pazifistisch orientierten Kriegsgeschichten der 1920er und 1930er Jahre ein, steht neben Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* (1929; 1932 verfilmt von Lewis Milestone), Ernst Johannsens *Vier von der Infanterie* (1929; unter dem Titel WESTFRONT 1918 von G.W. Pabst 1930 verfilmt) und Humphrey Cobbs *Paths of Glory* (1935; 1957 von Stanley Kubrick verfilmt) [6]. Der Roman war angeregt durch zwei Episoden, die Trumbo in den dreißiger Jahren erfahren hatte – eine über einen britischen Major, der 1927 so stark verkrüppelt war, dass die Administration ihn seiner Familie als vermisst meldete (der Mann starb 1932), eine andere über einen kanadischen Soldaten, der auf Grund der Kriegsverletzungen blind und taub war und künstlich ernährt werden musste. Über die zweite berichtete Trumbo die folgende Geschichte: Einmal habe scheinbar der Prince of Wales, der eine Militärklinik in Kanada besuchte, darauf bestanden, den Kranken zu sehen; man sage, er habe den Raum weinend verlassen. Die einzige Art, wie man mit dem Kranken kommunizieren konnte, war, ihn auf die Stirn zu küssen [7].

Das Buch provozierte heftige Diskussionen und avancierte zu einem Klassiker der amerikanischen Untergrundliteratur. Der Roman wurde schon früh im Kontext?) sozialistischer Literatur wahrgenommen (Blackmore 2000, 2). Er wurde in der linken amerikanischen Gewerkschaftszeitschrift *The Daily Worker* als Fortsetzungsgeschichte abgedruckt. Ein Mythos über den Roman besagt, dass Trumbo ihn deshalb geschrieben habe, weil er ein Exemplum geben wollte, das die amerikanische kommunistische Partei in Zeiten des Hitler-Stalin-Paktes verwenden konnte (Kriegel 1968, 107). Diese Erklärung ist sicherlich zu schwach, will man dem breiten Echo, das das Buch auslöste, gerecht werden. Arch Oboler verantwortete im Rahmen einer Reihe experimenteller Hörspiele für die NBC eine Radio-Dramatisierung, die der Schriftsteller Robert B. Turnbull „a milestone in the imaginative use of the radio medium" nannte (Hazard 1976, 224). Das Buch wurde in mehr als fünfzehn Sprachen übersetzt.

Trumbo hatte schon in den fünfziger Jahren über eine filmische Adaptation des Stoffes nachgedacht. Er nahm dieses Projekt aber erst aktiv wieder auf, als Luis Buñuel, der von dem Buch tief beeindruckt gewesen war (Norden 1994, 240), sich für eine filmische Realisierung interessierte. Anfang der sechziger Jahre arbeitete Bunuel mit Trumbo an einer ersten Drehbuchfassung zusammen, der Film sollte 1965 unter der Regie Buñuels realisiert werden [8]. Das Projekt scheiterte, weil der Produzent des Films bankrott war [8]. Auch der Plan, den Film für Warner Bros. zu realisieren, die bereit waren, 2 Millionen Dollar in das Projekt zu investieren, scheiterte [9]. 1970 hatte Simon Lazarus, ein alter Freund der Autoren der *blacklist* der 1950er Jahre, $750.000 aufgetrieben, mit denen der Film diesmal unter Trumbos eigener Regie in 43 Tagen abgedreht werden konnte [10]. Der Produzent Bruce Campbell brachte den Film dann 1971 in die Kinoauswertung, nachdem der Film von einer ursprünglich dreistündigen Laufzeit auf sein heutiges Maß gekürzt worden war (Kinnard/Davis 1992, 173).

Wie das Buch wurde auch der Film seinerzeit mit hohen Lorbeeren ausgezeichnet und war in der Kritik äußerst freundlich aufgenommen worden. Der Kinoverleih tat sich viel schwerer mit der internationalen Vermarktung. Nach dem Start in den USA kommt JOHNNY GOT HIS GUN 1971 ins offizielle Programm von Cannes – auf Intervention von Jean Renoir, Luis Buñuel und Otto Preminger – und gewinnt drei Preise, darunter den Großen Preis der Jury (Norden 1994, 241). Einer internationalen Rezeption stand nichts mehr im Wege.

Die nachhaltige Wirkungsgeschichte des Buches setzt eigentlich sogar erst in der Nachkriegszeit ein und wurde durch den Film nur verstärkt: Die Neuausgabe 1959 – nach der Zeit des *blacklisting*, eines derer prominentesten Opfer Trumbo gewesen war – wurde in der Beatgeneration viel gelesen und beeinflusste Pop-Größen wie Bob Dylan. Antimilitaristische Protestbewegungen haben sich seitdem immer wieder auch auf Trumbos Buch oder Film bezogen. Die 1970 ungefähr zeitgleich zum Film veranstaltete Neuausgabe wurde mit 150.000 Exemplaren angedruckt (Trumbo 1970, 542). Der Film ist als Parabel und als Protest gegen den Vietnam-Film gelesen worden. Das Buch wurde in Deutschland zur Zeit der Friedensbewegung neu aufgelegt (1981) und erlebte seitdem einige Neuausgaben.

Generationen von Kriegsdienstverweigerern haben die eigene Auseinandersetzung mit der Möglichkeit des Krieges an diesem Film entlang geführt, haben sich nachdenklich machen lassen, sind in den quälenden moralischen Diskurs hineingezogen worden, den Trumbos Roman und Film anstoßen. Eine Wiederaufführung des Films stünde dringend an. Der Stoff gehört zu den großen Klassikern dieses Jahrhunderts – nachhaltiges Erinnern löst er allemal aus. Allein der originalsprachige Titel schon markiert eine Kritik an den mechanischen Tendenzen des Jahrhunderts, so dass allein die Nennung des Titels genügt, um seine Geschichte wieder aufzurufen:

In Oliver Stones BORN ON THE FOURTH OF JULY (1989) gleitet die Kamera just in der Szene, in der der Arzt dem Helden mitteilt, dass er nie wieder werde gehen können, über ein Bücherbord, auf dem *Johnny Got His Gun* steht.

Anmerkungen

[1] Ein ähnliches Argument vertritt auch Blackmore 2000, 12f.

[2] Es ist nach der These von Trumbos Film die Bereitschaft von Frauen, im Beruf des Helfens eine ähnliche Regression auf sich zu nehmen wie Mütter, die die Zuwendung zu den Kindern durch eine beispiellose Rückbildung der eigenen Kommunikationsfähigkeit möglich machen. Unter der Hand handelt die Geschichte darum auch vom Kontrast zwischen der männlichen Sphäre des Krieges und der Medizin und der weiblichen des Helfens. Das sei nur am Rande festgehalten. Es sei aber auch vermerkt, dass die Schwestern in Trumbos Buch und Film die Ikonographie und Symbolik der „weißen Schwestern" in Theweleits *Männerphantasien* aufnehmen, so dass der Entwurf des *Helfens* als weiblicher Gegenbewegung gegen die Gewalt- und Terrorbereitschaft der Kriegs-Männer nur mit Skepsis behauptet werden kann; vgl. Theweleit 1977, 121ff, 141ff, passim.

[3] Die Beobachtung teilt auch Norden (1994, 241) mit.

[4] Vielleicht aus diesem Grunde sollte und wollte Buñuel die Regie übernehmen. Vgl. Gross 1998, Roloff 1998 zur Rolle des Traums in der surrealistischen Poetik.

[5] Gerade in neueren Kritiken zu dem Film ist den Traumsequenzen vorgeworfen worden, sie seien „stilistisch uneinheitlich inszeniert" und verrieten „Trumbos Unsicherheit bei der Wahl seiner filmischen Mittel" (TV-Spielfilm o.J., 1506). Hier wird dem ästhetischen Urteil die Erwartung eines psychologischer Realismus unterschoben, die der Film gar nicht erfüllen will. Das ästhetische Programm des Films sieht eine ganz andere Verfahrensweise vor: Der einzelne kann sich nur bestimmen in den Symboliken des Kollektiven. Und: Die Entfremdungserfahrung des 20. Jahrhunderts hat zu künstlerischen Gestaltungsweisen geführt, die es gestatten, Entrealisierung, die Erfahrung von Verlust, die Überlagerung individuellen Erfahrens durch Kollektivsymboliken überhaupt darstellbar zu machen.

[6] Zum filmischen Pazifismus der Zwischenweltkriegszeit vgl. Dooley 1979, 581-591; zur literarischen Tradition vgl. Walsh 1982.

[7] Flatley 1970, 11; so auch berichtet in Norden 1994, 240; der Bericht in *Sight and Sound* 40, 1970/71, 156, erzählt die Geschichte als Begegnung mit dem Major; Kinnard/Davis 1992, 172f, erwähnen nur die erste Geschichte.

[8] Der Impuls, eine Verfilmung in Erwägung zu ziehen, ging wohl nicht nur von Trumbo aus. „Ein Buch, das ich las, hat mich tief getroffen, wie ein Faustschlag", heißt es in Buñuels Lebenserinnerungen (1983, 184). Die Daten in der Literatur schwanken. Nach Buñuels Bekunden war 1962 bis 1963 an eine Produktion für die mexikanische Produktionsgesellschaft Alatriste gedacht (Buñuel 1983, 184). Baxter dagegen lokalisiert diese Treffen erst 1964 - als Buñuel ein Widmungsexemplar des Romans von Trumbo überreicht bekam (Baxter 1994, 221). Die beiden Autoren trafen sich über mehrere Monate in Mexiko. Buñuel redete, Trumbo schrieb (Baxter 1994, 271f). Trumbo wollte zwar nur weniges, was sie in den gemeinsamen Gesprächen berührt hatten, für das Skript verwenden, hatte aber zugesichert, beide Namen als Autoren zu nennen (Buñuel 1983, 184).

[9] Angabe nach *Motion Picture Guide*.

[10] Kinnard/Davis 1992, 173; Norden 1994, 240f; der *Motion Picture Guide* nennt eine Produktionszeit von 42 Tagen.

Literatur

Baxter, John (1994) *Luis Buñuel*. London: Fourth Estate.

Blackmore, Tim (2000) Lazarus Machine: Body Politics in Dalton Trumbo's *Johnny Got His Gun*. In: *Mosaic* 33,4, pp. 1-18.

Buñuel, Luis (1983) *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen.* Frankfurt: Athenäum.

Butler, Ivan (1974) *The war film.* South Brunswick/New York: A.S. Barnes / London: Tantivy Press.

Dooley, Roger (1979) *From Scarface to Scarlett. American films in the 1930s.* New York/London: Harcourt Barce Jovanovich.

Flatley, Guy (1970) Thirty years later, Johnny gets his gun again. In: *The New York Times*, 28.6.1970, sect. 2, p. 11.

Fuchs, Werner (1973) *Todesbilder in der modernen Gesellschaft.* Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch. 102.).

Gross, Stefan (1998) Traumspiele. Stellenwert und Funktion der Träume im Kino Buñuels. In: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur.* Hrsg. v. Bernard Dieterle. St. Augustin: Gardez! Vlg., pp. 117-144 (Filmstudien. 9.).

Hazard, Patrick J. (1976) The undiscovered art: Drama on and off American radio in the 30s. In: *The thirties: Fiction, poetry, drama.* Ed. by Warren French. 2nd ed., rev. Deland, Flor.: Everett/Edwards, pp. 221-228.

Kinnard, Roy / Davis, Tim (1992) *Divine images. A history of Jesus on the screen.* Secaucus, NJ: Citadel Books.

Kriegel, Leonard (1968) Dalton Trumbo's *Johnny got his gun*. In: *Proletarian writers of the thirties*. Edited by David Madden. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press / London/ Amsterdam: Feffer & Simons, pp. 106-113 (Crosscurrents: Modern Critiques.).

Norden, Martin F. (1994) *The cinema of isolation. A history of physical disability in the movies.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Roloff, Volker (1998) Zum Traumdiskurs in surrealistischen Filmen, Texten und Bildern. In: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur.* Hrsg. v. Bernard Dieterle. St. Augustin: Gardez! Vlg., pp. 145-156 (Filmstudien. 9.).

Theweleit, Klaus (1977) *Männerphantasien. 1.2.* Frankfurt: Roter Stern.

Truffaut, François (1976) *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken.* München: Hanser.

Trumbo, Dalton (1939) *Johnny got his gun*. New York: J.B. Lippincott, 309 pp.New York: L. Stuart [1959] 309 pp.
[Neuausg.] Secaucus, N.J.: Citadel 1970, 309 pp.
[Neuausg.] New York: L. Stuart [1970, c1959] 309 pp.
[dt. Erstausg.] *Süss und ehrenvoll ...* [Aus d. Amerikan. übertr. von Rudolf Rocholl]. Hamburg: Rütten & Loening 1962, 239 S.
[Taschenbuchausg.] Reinbek: Rowohlt 1966, 153 S. (Rowohlt-Taschenbuch. Rororo 822.).
[Neuausg.:] *Johnny zieht in den Krieg. Süss und ehrenvoll...* Neuausg. Frankfurt: Eichborn 1981, 153 S.
Johnny zieht in den Krieg. Neuausg. Frankfurt: Eichborn 1985; 1990; 1994, 153 S.

Trumbo, Dalton (1970) *Additional dialogue. Letters of Dalton Trumbo, 1942-1962.* Edited by Helen Manfull. New York: M. Evans; distributed in association with Lippincott.

TV-Spielfilm (Hrsg.) (o.J.) *Das große Filmlexikon. 3. H-L.* 2. überarb. u. erw. Aufl. Hamburg: Milchstraße.

Walsh, Jeffrey (1982) *American war literature 1914 to Vietnam.* London/Basingstoke: Macmillan.

Heinz-Jürgen Köhler / Hans Jürgen Wulff
Wohnungskriminalität. TOTE BRAUCHEN KEINE WOHNUNG

Tatort: Tote brauchen keine Wohnung
BRD 1973, 80 Min.
Regie: Wolfgang Staudte
Buch: Michael Molsner
Besetzung: Gustl Bayrhammer (Kriminaloberinspektor Veigl), Helmut Fischer (Kriminaloberwachtmeister Lenz), Willy Harlander (Kriminalwachtmeister Brettschneider), Andreas Seyferth (Josef Bacher), Walter Sedlmayr (Herr Pröpper), Arthur Brauss (Rudi Mandl), Robert Seidl (Jürgen Hallbaum), Wilhem Zeno Diemer (Herr Hallbaum), Elisabeth Karg (Liese Hallbaum), Veronika Fitz (Terry Hallbaum), Hertha Worell (Frau Altmann), Hannah Burgwitz (Frau Kreipl)
Kamera: Michael Ballhaus
Musik: von der Gruppe 18 Karat Gold
Erstausstrahlung: 11.11.1973

1973. Das waren noch Zeiten. Der Kommissar ließ sich während der Dienstzeit von einem Zeugen zum Bier einladen, und um die bundesweite Verflechtung der noch relativ jungen "Tatort"-Reihe zu demonstrieren, wurden dramaturgisch unsinnige "Ausflüge" in andere Städte unternommen. "Tote brauchen keine Wohnung" spielt in München (der "Ausflug" geht nach Bremen) - nicht in dem nur von Reichen bewohnten Wolkenkuckucksdorf, in dem ein Derrick seine Ermittlungen führt, sondern in einem sehr handfesten München, das tatsächlich der bundesrepublikanischen Wirklichkeit entsprungen ist. Die Menschen gehen (in einleitenden Dokumentaraufnahmen) für preiswerten Wohnraum auf die Straße. Wohnviertel-Sanierung - Abriß und Neubau - ist das Zauberwort: Mieter verlieren ihre alten preisgünstigen Wohnungen, Vermieter und Bauunternehmer erzielen schöne Gewinne und die Stadt bekommt schicke Straßenbilder.

In dieser angespannten Situation kommt der "ungeliebte Sohn" Josef Bacher zurück nach München. Frostige Begrüßung mit Mutter und Stiefvater, dann geht's zum Bauunternehmer Pröpper, bei dem er als "Mädchen für alles" arbeiten soll. Pröpper versucht mit einer Politik der Nadelstiche, seine Häuser möglichst schnell von den Mietern zu befreien. Bacher wird sein Werkzeug dabei: ein demontierter Warmwasser-Ofen hier, eine aufgeschlagene Wand im Treppenhaus da. Als eine Mieterin tot aufgefunden wird - Frau Altmann, bei der Bacher zur Untermiete wohnt -, fällt der Verdacht schnell auf den schmallippigen Einzelgänger, der vorbestraft ist. Doch auch andere im Haus hatten Motiv und Möglichkeit. Von einer Liäson Frau Altmanns mit Herrn Hallbaum ist die Rede. Der ältere Herr wohnt mit seinen beiden Töchtern Liese und Terry sowie Terrys Sohn Jürgen zusammen. Erfüllt von Haß und Angst um Wohnung und Erbteil beobachten die jungen Frauen die amourösen Umtriebe ihres Vaters, um so mehr, als noch eine Dritte im Spiel ist: Frau Kreipl, die dem Vater zu Gefallen den Hallbaumschen Haushalt führt. Weitere Partei im Haus ist Rudi Mandl, ein ehemaliger Boxer, der in einem anderen Pröpper-Haus eine Wirtschaft betreibt.

Ein Krimi im Sinne eines "whodunit" ist "Tote brauchen keine Wohnung" allenfalls in zweiter Linie. In erster Linie geht es ums Wohnen. Daß der Mord an Frau Altmann auf eine kuriose Art schließlich auch etwas mit Wohnen zu tun hatte, ist pure Ironie. "Nur Tote brauchen keine Wohnung" könnte man den Titel zuspitzen - denn wer lebt, braucht eine, als Rückzugsort, als Ort von Privatheit und Sexualität, als Ort, der intim mit persönlicher Identität verbunden ist.

Liese Hallbaum hat zwar eine Wohnung: bei ihrem Vater. Doch um ihm den Haushalt zu führen, hat sie persönliches Glück - die Hochzeit mit einem US-Soldaten - aufgegeben. Auf die Spitze getrieben wird dieser Zusammenhang im Falle des alten Hallbaum. Seine Entscheidung zwischen Frau Altmann und Frau Kreipl ist kurioserweise die zwischen einer Zwei- und einer Drei-Zimmer-Wohnung (weshalb Frau Altmann, die mit der Zwei-Zimmer-Wohnung, auch sterben mußte - ein Zimmer zu wenig, und der vierzehnjährige Täter-Enkel fürchtete, ins Heim exilieren zu müssen).

Wohnungen zu besitzen, ist auch eine Frage der Macht. Noch ist es keine gesichtslose Kapitalgesellschaft, mit der es die Mieter zu tun haben, sondern der Hausbesitzer Pröpper, eine Gestalt von Fleisch und Blut, selbst Kleinbürger, der sich aber als abgefeimter Kapitalist aufspielt und seine eigentlichen Absichten mit Schein-Toleranz verbrämt: Man solle doch Ex-Häftlinge beschäftigen, entschuldigt er Josef Bacher, den er ins Haus eingeschleust hat und der Unfrieden stiftet. Und vehement fordert er, man solle Ausländern Wohnungen vermieten - im sechsten Stock hat er eine ganze Kohorte an Negern untergebracht, die den anderen Mietern ein Dorn im Auge sind. Intoleranz und Enge: Alle Parteien sind bereit, das Fremde abzuwehren, gleichgültig, ob sie sich konservativ oder liberal, royalistisch oder studentisch geben. Darum scheinen auch die Auseinandersetzungen um die Lebensführung nur einen Aspekt der Lebenswirklichkeit des Mietshauses darzustellen und sich nicht aus dem Spektrum des Rahmens der Kleinbürgerlichkeit hinauszubewegen. Praktische Umstände zeigen, daß es so weit her nicht ist mit der Toleranz. Der Rahmen scheint überstabil zu sein - wären da nicht manchmal Ausbruchsversuche, die ihn brechen. Natürlich den Jungen nennen, dessen Verbrechen erst Sinn bringt als ein verzweifelter Versuch, die Bindungen der eigenen Person über die Zeit zu retten und der Einsamkeit vorzubeugen! Natürlich den Mann aus Bremen bedenken, den Abweichler, der seine Kindheit im schlechten Heim verbrachte und bis heute von seiner Familie verstoßen ist - er steht außerhalb der Gemeinschaft der anderen, unterwirft sich nicht ihrer Kontrolle, folgt einem eigenen Kodex. Und in Erinnerung bringen - da ist ein alter Mann, der sich auf der Mieterversammlung mit den Studenten solidarisiert und Gruppensex verlangt - ein Provokateur, der die Grundlagen des kleinbürgerlichen Wertesystems anspricht und dabei doch nur lächerlich wirkt.

Es ist aber auch wohl nicht das Anliegen des Films, die Umstürzung der Werte zu predigen - vielmehr geht es um eine sozialliberale Vision des Gesellschaftlichen und des Politischen. Die Figur des Mannes aus Bremen wirkt heute unglaubwürdig und hölzern, aber ihr Programm ist durchaus durchsichtig geblieben und macht den rhetorischen Impetus des Films am be=greifbarsten: Derjenige wird wirklich asozial (und verdient Mitleid), der aus den Sozialisationsagenturen der Familie hinausgeworfen und in einem Milieu von Unterdrückung, Demütigung und Kampf um Ränge aufgezogen wurde. Die These des Films: Liebe und Verantwortung tragen den einzelnen. Nicht umsonst endet der Film mit der Versicherung des Kommissars: "Ich helfe dir!" - darin einen Horizont von Verantwortung aufrufend, der Polizei als politisch-pädagogisches Amt und nicht allein als Ordnungsmacht greifbar macht. Es fällt aber auch auf, daß unter diesem integrativen Programm dennoch ein latentes Ressentiment spürbar bleibt, das dem libertinären Habitus der Siebziger radikal entgegengesetzt ist und das vielleicht erst angesichts der skandalösen Asyl- und Ausweisungspolitik der Bundesregierung 1997 um so mehr auffällt.

Dem kleinbürgerlichen Vermieter gegenüber stehen zwei Arten von Mietern - für Pröpper allerdings alles "ganz klar Kommunisten": Die "Langhaarigen", die in Wohngemeinschaften leben, die nicht allein Zweckgemeinschaften sind. Und die braven Kleinbürger, die aber oft

genug selbst in Kollektiven wohnen, die über den Rahmen der Kernfamilie weit hinausgehen. Großeltern sorgen für die Enkel, geschiedene Töchter werden wieder aufgenommen, neue Altersbeziehungen geplant usw. Die Wohnung und das Mietshaus sind Raum zwischen Privatheit und Öffentlichkeit - und Nachbar zu sein, ist ein höchst fragiler sozialer Zustand zwischen Sympathie und Kontrolle. Selbst und insbesondere Sexualität gerät unter Beobachtung, wird mit Heimlichkeit und Eile belastet, wenn nicht offensiv damit umgegangen wird, was aber wiederum eine eigene soziale Auffälligkeit produziert (und im Film an der Figur der Terry infamerweise fest mit "Verantwortungslosigkeit" assoziiert wird).

Die Mieterparteien sitzen im gleichen Boot: in Rudi Mandls Kneipe bei einer Mieterversammlung. Oberinspektor Veigl - ein Kleinbürger auch er, der seinen Dackel spazieren führt - nimmt Partei für die Mieter. Doch dessen ungeachtet sucht er den Mörder, angetrieben von einem Stadtrat, der die Sanierungen möglichst schnell und geräuschlos abwickeln möchte. Mandl wird sogar eine neue Kneipe angeboten, die Stadt will alle Kosten übernehmen, daß es nur keine Unruhe gebe! Und es ist auch nicht der schmierige Kapitalist Pröpper, der das neue Haus bauen wird, sondern eine anonyme Gesellschaft hat ihn ausgekauft: und das Mietverhältnis wird in Anonymität übergehen, die unmittelbare Konfrontation der Lebensweisen ist Relikt einer eigentlich schon vergangenen kapitalistischen Beziehung. "Tote brauchen keine Wohnung" handelt auch von der Modernisierung des Lebens, von der Kapitalisierung der Städte, vom Übergang des Wohnens im Zentrum zum Wohnen in der *suburb* und von der Anonymisierung der Beziehungen in der großen Stadt.

Deutlich nimmt der Film die Perspektive der Opfer ein: der Mieter, über die Vermieter und Stadtrat verfügen - was laut Malte Ludin weniger auf den Regisseur Wolfgang Staudte als vielmehr auf den Drehbuchautor Michael Molsner zurückgeht, der als Autor einer ganzen Reihe zeitkritischer Krimis hohes Ansehen genoß. Sehr geschickt jedenfalls nimmt auch dieser Film Zeitströmungen im Gefolge von "68" und Studentenprotesten auf und bündelt sie in einer komplexen Geschichte. Es ist der erste "Tatort" von Regisseur Wolfgang Staudte (1906-1984). Zuvor hatte er fürs Fernsehen unter anderem "Der Seewolf" (1971) mit Raimund Harmstorff und mehrere Teile der ZDF-Serie "Der Kommissar" mit Erik Ode gedreht. Bekannt geworden ist Staudte durch seine Kinoarbeiten wie "Die Mörder sind unter uns" (1946), den ersten deutschen Nachkriegsfilm überhaupt, und die Heinrich-Mann-Verfilmung "Der Untertan" (1951).

Literatur

Eva Orbanz, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.), Staudte, Edition Filme, Spiess-Verlag, Berlin.

Malte Ludin, Wolfgang Staudte, rororo-Bildmonographie, Rowohlt-Verlag, Reinbek, 1996.

Wolfgang Staudte, in: Peter Buchka, Ansichten des Jahrhunderts, Film und Geschichte in zehn Porträts, Carl-Hanser-Verlag, München, 1988.

Wolfgang Staudte, in: Hans Günther Pflaum, Hans Helmut Prinzler, Film in der Bundesrepublik Deutschland, Carl-Hanser-Verlag, München, 1979.

Peter W. Jansen, Filmland ohne Väter, in: Tip-Magazin 21/1996.

Konrad Paul / Hans J. Wulff:
Eine Welt des Rechts und der Ordnung, eine Welt ohne Moral? Überlegungen zum Wertediskurs und zur Bedeutungskonstitution in Pasolinis *Salò* (1975)

Ohne Zweifel gehört Pier Paolo Pasolinis Film *Salò* (1975) zu den großen Skandalfilmen der Filmgeschichte (Volk 2011); immer wieder mit Kürzungen belegt oder sogar freiwillig verstümmelt, von zahllosen Prozessen begleitet, in manchen Ländern jahrelang verboten, wurde der Film erst nach über 30 Jahren in einer integralen Fassung (als DVD bei Criterion) zugänglich – obwohl sein Rang als intensive und radikale Auseinandersetzung mit Faschismus, repressiver Ästhetik, des Zusammenhang von Macht, Politik und Sexualität unter Filmkritikern und Philosophen niemals umstritten war.

Bedeutung

Die Geschichte ist schnell erzählt: Eine Gruppe entführter Jugendlicher beiderlei Geschlechts muss in einer abgeschlossenen Villa die bis zum Lustmord reichenden sexuellen Phantasien des Fürsten von Blangis und seiner drei adeligen Kollegen erdulden. Die Handlung mag an die Armseligkeit der Handlungsführung in vielen Pornofilmen oder auch in manchen Splatterfilmen erinnern – doch sie erschöpft sich nicht im Spektakulären, holt immer wieder weiter aus, zerstört die sadomasochistisch anmutende Illusion, macht sie zur Allegorie. Das hängt mit einer dreifachen inhaltlich-intertextuellen Verwebung des Films mit Texten der Geistesgeschichte zusammen.

(1) Die Geschehnisse, die der Film chronologisch erzählt, sind 1944-45 in der kleinen italienischen Stadt Salò lokalisiert, die von 1943 bis 1945 die Hauptstadt des faschistischen, von der deutschen Besatzung Italiens protektionierten Rumpfstaates *Repubblica Sociale Italiana* von Mussolini war. Uniformen und Fahrzeuge, Nachrichten und eine Goebbels-Rede aus dem Radio, das Geräusch von Bombergeschwadern, aber auch das eingangs des Films gesehene Ortsschild „Marzabotto“ – es ruft ein Massaker in Erinnerung, bei dem eine SS-Division mindestens 770 Menschen ermordete [andere Quellen sprechen von 1800 Opfern] – halten das Wissen um die historische Zeit der Handlung wach.

(2) Als literarische Vorlage nutzte Pasolini den nur skizzenhast ausgeführten Episodenroman *Les 120 Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage* von Marquis de Sade, den dieser in der Pariser Bastille als Gefangener im Oktober 1785 niederschrieb, der aber Fragment geblieben ist; der Roman galt als zynischer Entwurf eines streng rationalistischen Weltentwurfs, der modellhaft eine totalitäre Gesellschaft entwirft, der das unterworfene Individuum wehrlos und unentrinnbar bis zu seinem gewaltsamen Tod ausgeliefert ist. *Les 120 Journées* ist formal ähnlich gebaut wie das *Decamerone* von Giovanni Boccaccio oder und *Heptaméron* von Margarete von Angoulême – eine geschlossene Gesellschaft unterhält sich in einem geschlossenen Raum eine Zeit lang mit dem Erzählen von Geschichten.

(3) Außerdem griff Pasolini auf Dantes *Inferno* aus dessen *La divina commedia* (1307-20) zurück – der Film ist in vier Segmente geteilt: Dem *Antinferno*, in dem die Jugendlichen von

SS-Leuten gefangen werden und in dem sich die Rede des Fürsten findet, die direkt auf Dante (*Inferno* II, 1-9) zurückgeht, folgen die drei Höllenkreise der Leidenschaft, der Scheiße und des Blutes (*Il girone delle manie, della merda, del sangue*), die alle auf die Vorhölle in Dantes *Göttlicher Komödie* verweisen. Während diese bei Dante aber noch als offener Raum konzipiert war, ist sie in *Salò* zum Gefängnis geworden.

Der Hinweis auf die mehrfache Rückbindung der Geschichte *Salòs* ist deshalb von Bedeutung, weil es Pasolini angelegen war, den Film als eine Allegorie auszuführen, die in vielerlei Hinsicht auf europäische Geistesgeschichte zurückweist. Allerdings ist die parabolisch-allegorische Bedeutung des Films mehrfach auszulesen, ohne sich aber je vereindeutigen zu lassen:

(1) Pasolini selbst wollte den Film verstanden wissen als Parabel über den Übergang des traditionellen Italien in die neokapitalistische Konsumgesellschaft der Gegenwart, in dem auch der Körper der Jugendlichen, das letzte Refugium von Unschuld und Freiheit, von den Herrschenden angeeignet und unterworfen wird, ihn in eine Waren- und Genussform umgewandelt hat (Pasolini 1981, 75f; 1986, 170-173). „Die Jugend ist Ware“, heißt es in Dietrich Kuhlbrodts Kritik in der *taz* (7.5.2003). Ja, es ist sogar die Rede von einem „neuen Faschismus“ im Gewand des Neokapitalismus (Lauer 2002, 2, sowie die dort referierten Quellen).

(2) Gleichwohl die Geschichte im faschistischen Rumpfstaat Mussolinis angesiedelt und historisch recht genau lokalisiert ist, ging es dem Film nicht darum, das faschistische Denken im Bild sadomasochistischer Phantasien zu analysieren und damit zu psychologisieren [3]. Die Gewalt ist Metapher oder Allegorie eines allgemeineren unbegrenzten Anspruchs der Mächtigen auf die Körper der Unterdrückten (so etwa Kuon 1993, 333-335; vgl. Stiglegger 1999, 152).

(3) Auch wenn der Film seinerzeit als „Skandalfilm“ eingestuft und von zahlreichen Zensurauflagen begleitet wurde [2], lässt er sich keinesfalls als Sexploitation-Film verstehen, obwohl er zahlreiche Ingredienzen des *Sadiconazista-Films* aufnimmt, die in der italienischen Filmproduktion der 1960er und 1970er hohe Popularität hatte (vgl. Stiglegger 1999 als Überblick). Er bricht die sadomasochistische Illusion der Erzählung immer wieder auf, setzt Verfremdungselemente ein, skandiert das visuelle Dargebotene um die nur mündlich beigetragenen Erzählungen der Prostituierten.

Uneindeutigkeit regiert die Inszenierung bis in das Szenische hinein, bricht immer wieder die innere Konsistenz des Geschehens auf. Ein Beispiel: Einer der jungen Gefangenen schleicht sich in den Trakt der Hausangestellten, schläft mit einem jungem schwarzen Stubenmädchen. Die beiden werden verraten und beim Geschlechtsverkehr ertappt. Der junge Mann stellt sich den anderen, die das Paar von der Tür aus mit der Waffe bedrohen, in den Weg, hebt die Faust zum sozialistischen Gruß. Für einen Moment hält das Geschehen inne, als wolle Pasolini Zeit zum Nachdenken geben, dass die so unvermittelt aussehende Ausbeutung der Gefangenen und die so eigenständig wirkenden Regeln, denen sie in der Villa unterworfen sind (wie etwa die Pflicht der männlichen Gefangenen zur Homosexualität), in Kontrast mit jener anderen, politischen Symbolik geraten kann; erst dann fallen die tödlichen Schüsse. Der Präsident persönlich bringt danach auch noch die Hausangestellte um. Das Geschehen schichtet sich in mehreren verschiedenen symbolischen Bezügen auf, inner- und außertextuellen, gewinnt daraus Bedeutungsimpulse, die schwer integrierbar sind (und nach plakativen *Implikationen* durch den Zuschauer rufen – dass etwa der Kommunismus zur bloßen Geste geworden und angesichts der realen Machtverhältnisse, die sich auch aus dem Primat der Arbeit gelöst haben, zu einer nichtssagenden rhetorischen Floskel in einer auch nur noch symbolischen Auflehnung geworden sei).

Das Soziogramm der Beteiligten und dramatische Rollen

Das Thema des Films ist die Frage nach dem Zusammenhang von Macht und Repressivität, der Möglichkeiten der Subjektivität, der Überschwemmung des Handelns mit Sexualität und der Überschreitung aller Normen und Regeln. Dass die Mächtigen dem so künstlichen und gegen alle Außenwelt abgeschotteten Sozialwesen – abgesehen vom Anfang spielen alle Szenen im Haus und im Garten der Villa, in der die Beteiligten eingeschlossen oder sogar kaserniert sind – selbst wieder eine strenge Hausordnung geben und sogar ein „Buch der Strafen“ führen für alle, die sich über die Hausregeln hinwegsetzen, deutet auf einen ersten und fundamentalen Widerspruch hin:

(1) Es gibt die einen, die den Regelapparat verfasst haben,

(2) es gibt solche, die für deren Durchsetzung zuständig sind (neben den deutschen Truppen im Garten vor allem junge Männer, die der faschistischen Miliz angehören),

(3) und es gibt die Unterdrückten, die für die Mächtigen sexuelle Sklavendienste zu leisten haben.

Tatsächlich ist die so formal konstruierte Mikrogesellschaft *Salòs* etwas komplizierter –

(4) es gibt vier ältere Prostituierte, die mit Erzählungen und gelegentlichen Tanzeinlagen die einzelnen Szenen auflockern, dabei oft das Stichwort für die sexuellen Handlungen liefern,

(5) und es gibt die Hausangestellten, die vom Kreis der anderen abgesondert sind (und die als *personae non gratae* nicht mit den anderen in Kontakt geraten dürfen; geschieht dieses doch, sind sie mit dem Tode bedroht, wie eine oben erwähnte kleine Szene zeigt, in der einer der jungen Männer mit einer schwarzen Hausangestellten schläft).

Abgesehen von der Gruppe der Herrschenden sind die Figuren fast immer denominiert, agieren als namenlose und austauschbare Objekte des Geschehens; und sie haben keine *backstory*, keine benennbare Herkunft, keine Erinnerung an ein wie auch immer geartetes soziales Umfeld. Pasolini hat fast ausschließlich mit Laien gearbeitet, darin einem der programmatischen Verfahren des Neorealismus verwandt, ohne aber dadurch eine Authentifizierung der Darstellung anstreben zu wollen. Vielmehr geht es ihm um Passivität ihres Spiels, das Unanimierte, das Ausdrucks- und Leidenschaftslose, als agierten sie als Puppen in einem mechanischen Theaterstück (vgl. Greene 1990, 212ff). Diese Art des Schaupiels ist ein Mittel der Distanzierung (Stiglegger 1999, 154), keines, das Empathie oder Sympathie des Zuschauers aktivieren könnte [5]. Die Opfer sind Objekte des Geschehens – das korrespondiert der Tiefenthese des Films, von einer fundamentalen Entmündigung und Kommodifizierung von Menschen zu handeln; es verhindert auf der anderen Seite aber die dem Zuschauer so vertraute Identifikation mit den Opfern totalitärer Unterdrückung (die z.B. die Folterungs- und Tötungsszenen in Roberto Rossellinis *Roma, città aperta*, Italien 1945, zu so eindrücklichen Rezeptionserlebnissen machte). *Salò* sympathisiert allerdings auch nicht mit den Tätern, die in ungreifbarer Distanz ihrem Verhaltensprogramm folgen, ohne es dem Zuschauer je zu ermöglichen, empathisch tiefer in die Figuren einzudringen. Die affektive Kälte, die der Film ausstrahlt, resultiert aus dieser konsequenten Weigerung, sich auf die Seite der Täter oder der Opfer zu stellen.

Ja, die Grenzen zwischen Opfer und Täter werden sogar unklar. Wenn eine junge Frau gezwungen wird, auf den unter ihr liegenden Mann zu urinieren, so scheint sie auf der einen Seite Täterin zu sein, den Mann zu demütigen. Aber sie wird gezwungen, hat größte Widerstände zu

überwinden, um den Akt zu vollziehen. Die so eindeutig scheinende Handlung, die ein klares Machtverhältnis von Täter und Opfer etabliert, wird hier zum Paradox, wird in sich verkehrt: Auch die Filmgeschichte ist voller Beispiele dafür, dass das Urinieren auf einen anderen ein Akt höchster Demütigung ist und in aller Regel mit der endgültigen Unterwerfung des Angepinkelten zusammengeht [8].

Ähnliche Unklarheiten, Widersprüchlichkeiten und Paradoxien der Bedeutungen körperbezogener Handlungen finden sich auch an anderen Stellen: Das dritte Kapitel (die Vorhölle der Scheiße) ist nicht nur durch die deutliche Fixierung von Geschichten, Gesprächen und Figuren auf den Arsch vorbereitet, sondern geht auch den Weg der Unterdrückung weiter: Nach dem lustvollen Eindringen in den Leib des anderen geht es nun um die lustvolle Einverleibung der Exkremente des anderen – einer Lust, die aber wiederum mit massiven Abwehr- und Ekelreaktionen blockiert ist. Die *Koprophagie* – der Verzehr von Kot – wird als Indikation schwerer psychischer Störung gewertet, die *Koprophilie* als eine allerdings seltene sadomasochistische Sexualpraktik angesehen. Das junge Mädchen, das als erste den Kot des Fürstenbruders aufessen soll, zeigt deutlich, für wie abscheulich sie das hält [1]. Die Lust bleibt den Traktierten verborgen; darum auch kann Scheiße bis zum Ende als Mittel der Demütigung und der Beschmutzung eingesetzt werden. Doch als einer der Herrschenden mit scheißeverschmiertem Mund sich einem der Opfer nähert, wird auch hier Eindeutigkeit entzogen – der skoprophagische Akt ist nicht mehr nur ein Mittel sublimer Folter, sondern wird in eine Handlungswelt transformiert, in der Ekelreaktionen ausgesetzt scheinen.

Die Darstellung sexueller Kontakte zwischen den Akteuren ist auf fünf Grundformen reduziert:

-- Voyeurismus,

-- Zufügung physischer Schmerzen mittels Folterwerkzeugen,

-- Zwang zum Verzehr der Exkremente (Skoprophagie) oder zu Urin-Praktiken,

-- homosexuelle und heterosexuelle Penetration, meist anal,

-- Zwang zur Entkleidung und zu devoten Gesten (so auch Stiglegger 1999, 155).

Immer geht es um Entwürdigung, die Anwendung von Zwang, um die Präsenz von Gewalt in allen Formen sexueller Begegnung. Kooperative Sexualität oder gar lustvoll gemeinsam vollzogene sexuelle Akte findet sich nur in jener schon beschriebenen Szene, in der einer der Sklaven mit einer Hausangestellten schläft. Selbst Formen zärtlicher Zuwendung (wie z.B. das Streicheln der Opfer) mutiert zu einer Parodie sexuellen Einverständnisses (ähnlich Stiglegger 1999, 155). Darum auch ist ein lustvoll-identifikatorisches Teilnehmen des Zuschauers am Dargestellten fast ausgeschlossen (die fast einzige Ausnahme ist die schon erwähnte Beziehung des jungen Mannes zu dem schwarzen Dienstmädchen). Das Regime der Gewalt regelt die sozialen Kontakte absolut.

Der Regelapparat

All dieses basiert auf einem Apparat von Regeln, der zu Beginn der 120 Tage explizit festgelegt wird und deren Einhaltung peinlich kontrolliert wird. Regelverletzungen werden in einem „Buch der Strafen“ festgehalten. Dieses wird geführt vom pedantischen Bischof, der auch die

scheinbar kleinsten Vergehen in diesem Buch niederschreibt. Im letzten Kreis der Hölle, dem des Blutes, taucht das Büchlein wieder auf und wird in den Händen des Grafen zur Bedrohung: Gleich der Bibel, in welcher in der Offenbarung des Johannes 20,11 vom „Weltgericht“ die Rede ist, werden die jungen Männer und Frauen gerichtet. Anders aber als in der Bibel werden nicht diejenigen errettet, deren Name im Buch steht, sondern deren Name nicht auftaucht. Es wird eine Verkehrung der christlichen Theologie vorgenommen, die letztlich im Kreis des Blutes seinen Höhepunkt findet.

Der in der Villa gültige Regelkatalog wurde vom Grafen und seinen drei Vertrauten entworfen – ein Regelwerk, das von Männern entworfen wurde, die sich massiv gegen ein humanistisch-christliches Weltbild wehren bzw. einen gänzlich anderen moralischen Hintergrund haben. Das Regelwerk und auch das Verhalten der vier Herrschaften ist in Gänze darauf ausgelegt, jedwedes gesellschaftlich vorherrschende Tabu zu brechen. So gibt es gleichgeschlechtliche (Pseudo-)-Eheschließungen, die schon angesprochenen Sexualpraktiken mit Exkrementen und die Lobpreisung des Muttermords. Gleichzeitig führt das engmaschige Regelkonstrukt dazu, dass sich die Gefangenen mit totaler Überwachung abfinden müssen, bis zur Kontrolle des Exkrementierens. Es gibt keine individuelle Freiheit mehr, die Gefangenen werden allein auf ihre Funktion als Sexualsklaven reduziert, deren einzige Aufgabe darin besteht, den vier Adligen zu Diensten zu sein und ihnen einen außerordentlichen Lustgewinn zu verschaffen.

Interessante Momente finden sich immer wieder, wenn es um die Verhängung von Strafen geht, bzw. um das jeweilige notierenswerte Vergehen. So wird eines der Mädchen im „Buch der Strafen“ festgehalten, welches über Nacht ihren Nachttopf benutzen musste. Dabei fällt die absolute Empörung des Präsidenten auf, der dieses Vergehen als äußerst beachtenswert und unverfroren erachtet, was dem Zuschauer völlig fremd erscheint. Die verhängten Strafen stehen für ihn in keinem Verhältnis zu den angeblichen Missetaten; die so vertraute Perspektive eines aufgeklärten Rechtsstaates ist gänzlich außer Kraft gesetzt. Reagiert er nicht empört und mit nackter Abwehr dessen, was er sieht, muss ein Reflexionsprozess einsetzen, der das, was geschieht, zu rationalisieren und zu begreifen sucht.

Verkehrung der christlichen Theologie

Bereits im Filmtitel ist der Bezug auf den christlichen Glauben angelegt und die Grundthematik des Films angedeutet: Sodom als Stadt des Alten Testaments, die aufgrund ihrer sittlichen Verderbtheit durch den Willen Gottes ausradiert wird. Dieser christliche Bezug wird durch die inhaltliche wie strukturelle Anlehnung an Dantes *Göttliche Komödie* noch intensiviert. Beschreibt Dante aber in seinem Werk die Buße der sieben Todsünden, um letztlich rein gewaschen in den Himmel auffahren zu können, so wird diese Grundthematik im Film gänzlich ins Gegenteil gekehrt. So werden die Gefangenen dazu gezwungen, eben jene Todsünden zu begehen, um im abgeschlossenen System der Villa keine Strafen erdulden zu müssen. Weiter noch, ließe sich sogar die Behauptung aufstellen, dass die „christlich-moralische“ Sichtweise unter Strafe steht und im Sinne Dantes von eben jener reingewaschen werden soll. Dies wird durch das explizit ausgesprochene Religionsverbot unterstrichen. Beten und andere religiöse Handlungen stehen unter Todesstrafe.

Schon die Grundthematik des Films deutet an, wie sehr das Verhalten der vier Adligen zum christlichen Weltbild in Gegensatz steht. So werden die jungen Menschen betrachtet wie Vieh

auf dem Viehmarkt. Bei offensichtlichen körperlichen Mängeln werden die Menschen aussortiert. Der Mensch steht nicht mehr als Geschöpf Gottes im Zentrum, sondern ist nur noch ein Stück Ware, das einem bestimmten Zweck dient. Das idealisierte Bild einer reinen Körperlichkeit beherrscht das Geschehen, und die Auswahlen sind Selektionen (aber nicht dem Darwinschen Prinzip einer optimalen Überlebensfähigkeit folgend, sondern ästhetischen Maßstäben).

Eine sehr eindrückliche Szene, welche auch etwas exponiert eingesetzt wirkt, betrifft den recht früh unternommenen Fluchtversuch eines jungen Mädchens. Der Versuch scheitert – und das filmische Geschehen läuft zunächst weiter, als wäre nichts geschehen. Dem Abendessen schließt sich dann eine Art öffentliche Hinrichtung an. Es versammeln sich die Gefangenen und die vier Adligen vor einer Art kleiner Seitenkapelle. Die doppelflügelige Tür wird geöffnet und das ermordete Mädchen, das zu fliehen versucht hatte, stürzt tot heraus. Die Wand der Kammer ziert ein Gemälde, welches Maria mit dem frisch geborenen Jesus auf dem Arm zeigt, ein Symbol für mütterliche Liebe und Schutz. Die Szenerie wird von keinem der anwesenden kommentiert; erst der Präsident bricht mit einem seiner ordinären Witze das Schweigen und man geht wieder zur Tagesordnung über. Die Kammer wird offen gelassen und dient mit der Ermordeten als Bühne für eine weitere Geschichte der Signora Vaccari.

Eine ständig wiederkehrende Thematik ist das Sakrament der Ehe. Dies wird zum einen an zwei Jugendlichen vollzogen, die offenkundig noch unschuldig und unbefleckt sind. Als schließlich der erste eheliche Geschlechtsakt, die Hochzeitsnacht, vollzogen werden soll, verharren die vier Adligen zunächst in der Rolle des Beobachters, stürmen dann aber auf die beiden Gefangenen ein und zerren sie auseinander und begehen nun ihrerseits den Geschlechtsakt und brechen damit das vorher so explizit-feierlich ausgebreitete zeremonielle Ehesakrament. Lediglich der Bischof beteiligt sich nicht an der Orgie. Im späteren Verlauf des Films tauchen Eheschließungen ebenfalls auf, so im „Kreis der Scheiße“, als der Bischof einen Gefangenen, ausstaffiert als Braut, ehelicht und diesen mit seinem kotverschmierten Mund küsst. Im letzten Kreis, dem „Kreis des Blutes“ kommt es schließlich zu einer dreifachen Hochzeit, die durch die Verkleidung der drei Adligen als feine Damen bereits als skurrile Travestie wirkt, wodurch die Dreifachheirat – die in sich schon aus der Sitte, Hochzeiten als Feste einzelner zu begehen, ausbricht – noch weiter verfremdet wird. Die Tatsache, dass es sich um gleichgeschlechtliche Ehen handelt, wird als weiteres Skandalon fast schon an den Rand gedrängt. Wesentlich mehr Raum der filmischen Inszenierung nimmt die Ausstaffierung des Priesters ein. Dieser trägt ein Gewand, das an den Schultern von zwei Knochenköpfen zusammengehalten wird, die dem Satanskult zugerechnet werden könnten. Hier wird erstmals deutlich offenbar, dass es sich um eine bewusste Abkehr vom christlichen Glauben handelt.

Die Figuren haben keine Hintergrundgeschichten. Mit einer Ausnahme: Bereits in der Vorhölle wird die Entführungsgeschichte eines der Mädchen kurz umrissen, wobei deren Mutter den Tod fand, in dem vergeblichen Versuch, ihre Tochter zu schützen. Diese Thematik wird gleich an zwei Stellen im Film aufgegriffen: Zum einen in der schon besprochenen Hinrichtungsszene, wenn quasi vor den Augen der Mutter Gottes ein Leben ausgelöscht wird und als abschreckendes Beispiel dient. Zum anderen beginnt der „Kreis der Scheiße“ mit der Geschichte einer der Prostituierten, die davon erzählt, dass sie in ihrer Jugend ihre Mutter umbracht und dies als freudiges Ereignis empfunden habe. Daraufhin äußert sich der Graf in einer ähnlichen Weise und schildert seinerseits die wohltuende Tat des Muttermordes. Daraufhin bricht das besagte junge Mädchen in Tränen aus und bittet um Nachsicht, da sie den Tod ihrer Mutter noch nicht verarbeitet habe, was ihr nicht verwehrt wird. Im Gegenteil, sie wird dazu gezwungen, angeregt durch eine der vorhergehenden Geschichten den Kot des Fürsten vor aller Augen zu ver-

speisen. Gerade in dieser Szene zeigt sich der extrem zynische Umgang mit der christlichen Wertewelt. Während – besonders in der römisch-katholischen Kirche – Maria als Mutter Gottes eine sehr hervorgehobene Rolle übernimmt, wird diese Rolle im Film und durch die Äußerungen des Fürsten komplett in Frage gestellt. Zusammen mit der Prostituierten spricht er den Müttern jegliche besondere Rolle und jeglichen eigenen Schutz ab. Er könne keine Dankbarkeit dafür empfinden, dass sie ihn geboren habe, weil seine Mutter lediglich ihren Spaß – im Sinne des Geschlechtsverkehr – gehabt habe. Und er sieht keinerlei Anlass dafür, seiner Mutter zu besonderem Dank verpflichtet zu sein, schließlich sei die Geburt eines Kindes nur ein Anhängsel, das sich bei der Hingabe an die Wollust gelegentlich ergibt. Er geht sogar soweit, die Tat der Prostituierten nicht nur gut zu heißen, sondern auch zu loben und als sexuell erfüllend zu betrachten.

Diese Betrachtungen rufen beim Zuschauer wohl fast zwangsläufig ein starkes Gefühl der Empörung hervor, da sie völlig entgegengesetzt zum vorherrschenden gesellschaftlichen Weltbild und zu fundamentalen Werthaltungen sind. *Salò* bricht damit ein Tabu, das ungeheuerlicher nicht sein könnte, unterstellt es doch im Umkehrschluss, dass die Geburt Jesu nichts weiter als ein Produkt göttlichen Spaßes angesehen werden könnte.

Inszeniertheit und Reflexivität

So skandalös und provokativ der Umgang mit den Regeln des menschlichen Verkehrs und seiner religiösen (Be-)Deutungen auch ist, steht dem eine rigide ästhetische und soziale Ordnung entgegen. All dieses basiert auf einem Apparat von Regeln, der zu Beginn der 120 Tage explizit festgelegt wird und deren Einhaltung peinlich kontrolliert wird. Wie schon erwähnt: Regelverletzungen werden in einem „Buch der Strafen“ festgehalten. Das Moralische wird durch das Sexuelle abgelöst, das Subjekt zum Körper transformiert, Spiritualität geht in Leibeslust über. Dass sich darin auch eine These über das faschistische Gesellschaftsbild verbirgt, kann erst Reflexion herstellen: Geht es doch um die totale oder totalitäre Verfügung der Herrschenden über die Körper der Beherrschten, die ersatzlose Eliminierung jeden Respekts vor dem oder den Anderen.

Die Rigorosität der ästhetischen Gestaltung wirkt wie ein Kontrapunkt gegen die schon erwähnte Kälte, die der Film ausstrahlt. Diese wird massiv durch die filmischen Mittel unterstützt – die Farbtemperatur des Lichts (deutlich im Tageslicht, blaudominiert oder reinweiß), die Kälte der Räume, die nur karg ausgestattet sind und in aller Regel steinerne Fußböden haben, die Abwesenheit einer Musik, die die Emotivität des Geschehens unterstützen könnte, tragen zum Eindruck einer formalen Reduktion bei (vgl. Stiglegger 1999, 156). Die Kamera ist statisch, meist auf weite oder Halbdistanzen festgelegt. Insbesondere die Aufnahmen im „Saal der Orgien“ erfolgen von einem kanonischen Ort im Gegenüber des Eingangs statt (von der Treppe schreitet die Erzählerin zu ihrem Publikum), so dass der Raum streng symmetrisch geteilt erscheint. Wie in einem Ritual sitzt die Hauptakteurin in der Tiefe des Raums, das Publikum – dessen Perspektive die Kamera unter der Hand teilt – drapieren sich vor ihr. Es ist auch der Blick in eine Guckkastenbühne hinein (so auch Stiglegger 1999, 156), als sei die Sichtbarkeit des Geschehens eine der Qualitäten, die es erfüllen soll. So wird denn auch ein verdeckter Bezug zu den Mysterien- und Passionsspielen aus der Religionsgeschichte spürbar (ohne dass er jemals explizit verhandelt würde [7]), der sich jedoch mit der allegorischen Tendenz des Dramas verschmelzen lässt. Die Großaufnahmen stechen aus der so dominanten großen Kameradistanz heraus, fallen noch

mehr auf, weil die Gesichter nahezu ausdruckslos sind (also die emotionale Reaktion der Beteiligten auf das Geschehen gerade nicht herausarbeiten).

Das Moment des *Demonstrativen* tritt besonders in den Folterungsszenen im letzten Teil des Films in den Vordergrund. Man mag einwenden, dass die Folter zweckrational eingesetzt werde, um geheimes oder verschwiegenes Wissen zu Tage zu fördern, um Geständnisse zu erzwingen und dergleichen mehr. Man könnte dem aber entgegenhalten, dass Folter immer eine narzißtische Komponente enthalte und dem Folterer (wie auch den Zuschauern) die Tatsache der Verfügungsmacht über den Körper der Gefolterten in einer *demonstratio ad oculos* vorführe (so z.B. Britt-Arredondo 2007). Folterungen gehören dem Spektakulären zu, würde das heißen, auch wenn sie gerade auf Grund ihrer latenten Öffentlichkeit in die Wirklichkeit selbst zurückwirken (indem sie z.B. Machtregime durch die Angst möglicher Gefolterter stabilisieren).

Rituale wie Folterungen sind soziale Inszenierungen, die die symbolische Ordnung in performativer Form in Kraft setzen, die den einzelnen im sozialen Gesamt lokalisieren, Identitätsübergänge manifest machen und ähnliches. Die mehrfach erkennbaren Bezüge zu den kirchlichen Ritualen in *Salò* machen auch deutlich, welche Ordnungsfunktionen ursprünglich mit ihnen verbunden sind. Verwiesen sei auf die U-Sitzordnung, die bei den gemeinsamen Mahlzeiten eingenommen wird und die an die Konventionen größerer Familienfeiern gemahnt. Besonders auffallend ist eine Travestie der Hochzeit, vom Bischof durchgeführt (der sich schließlich auch selbst traut): Die drei Herrschenden treten hintereinander in Frauenkleidern vor den Priester, lassen sich mit jungen Männern zum Bund der Ehe trauen. *Salò* transformiert die angestammten Rituale in Parodien ihrer selbst, setzt sie damit außer Kraft. Aber der Film setzt neue Ordnungen und rituelle Vollzüge in Gang, ersetzt am Ende nur den einen Apparat symbolischer Kontrolle und Initiation durch einen anderen.

Rituale bedürfen der gesellschaftlichen Institutionalisierung, die eine Bedingung des Machtanspruchs ist, der ihnen zukommt, die zugleich den einzelnen vor einem größeren symbolischen Apparat lokalisiert und ihn zugleich im Horizont von Norm und Normalität bestimmt. Rituale sind dabei immer auch Inszenierungen, Aufführungen der sozialen Ordnung und ihrer tieferen (religiösen, moralischen, politischen) Bestimmungen. Auch das Geschehen in *Salò* ist fast immer durch einen Zeremonienmeister kontrolliert – gerade dieses unterstreicht die theatralische Qualität, die Inszeniertheit und Künstlichkeit dessen, dem wir zusehen, auch wenn die angestammten Rituale zu Travestien ihrer selbst werden. Auch in dieser pervertierten Form sind Rituale Aufführungen vor Publikum, bedürfen der Öffentlichkeit; in *Salò* sind es die anderen des Zirkels, wobei die Sklaven nur noch Objekte der Vollzüge sind, deren inneren Sinn sie nicht erfassen (können), weil sie nur äußerlich über das exzesshaft-ästhetische Unterfangen informiert sind, das vollzogen werden soll [4].

Man mag die Theatralität des Rituellen auch in Verbindung bringen mit Bestimmungen des Ästhetischen und der Rolle des Künstlers in der Hervorbringung und Stabilisierung von Ordnungen, die allzu oft ihren repressiven Charakter erweisen. Reflexive Verweise dieser Art finden sich an vielfacher Stelle:

-- etwa in der Erzählerin, die ihr Erzählen deutlich inszeniert, spannungserzeugende Pausen einlegt, immer wieder darauf achtet, wie ihre Zuhörer reagieren;

-- ihr Auftritt ist der Auftritt des Showmasters, einschließlich des Betretens des Bühnenraums über die Auftrittsreppe, die hinter der der Kamera gegenüberliegenden doppelflügeligen Tür sichtbar ist;

-- die Klavierspielerin, die so oft das Geschehen kommentarlos mit Musikstücken begleitete, die dem Kanon bürgerlicher Hausmusik angehören (u.a. Stücke von Chopin), tritt auf in den Rollenschemata des Begleitmusikers; nie hatte sie interveniert, und doch begeht sei am Ende, als die Folterungen einsetzen, Selbstmord; auch ihr Sprung über die Brüstung erfolgt übrigens ohne Ankündigung, ohne emotionale Aufgeregtheit, sachlich, plötzlich, entschlossen;

-- plötzliche und unangekündigte Tanzeinlagen, die die Gespanntheit von Situationen lösen, die dabei inszeniert sind wie Einlagen im Musical oder in der Burlesk-Show (etwa durch die Klavierspielerin oder vor allem durch drei der Folterer-Herren, die in Frauenkostümen kurz vor dem Schluß eine gemeinsame Tanzeinlage absolvieren).

Gerade der Schluß zentriert das Moment des Theatralischen noch einmal in extremer Form: Im Hof der Villa finden die Folterungen der jugendlichen Sklaven statt. Durch ein Fenster betrachten zwei der Herren das Geschehen mit dem Opernglas: Die Blickordnung des Theaters wird bis in die Hilfsmittel des Zuschauens hinein installiert [6].

Modalität des Textes, Felder der Allusivität und Postmodernismus

Es bedarf genaueren Hinsehens, um den eigenen ästhetischen Diskurs aufzuspüren, den der Film auch entfaltet. Das ist zum einen die Doppelung der Szenenfolge in die Erzählung der Frau Vaccari, die dem Zuschauer ebenso wie den Figuren der Handlung den Modus des Zuhörens und der imaginierenden Vergegenwärtigung des Erzählten abverlangt, und der ihr folgenden Realisierung der erzählten Praxis der sozial-sexuellen Begegnung am Ort des Geschehens. Erzählung und reale Szene hängen thematisch miteinander zusammen; modal und semiotisch-referentiell aber stehen sie einander manchmal strikt entgegen. Die Differenz betrifft den Zuschauer, seine Position gegenüber dem, was er sieht oder hört, und seinen Befangenheiten, die ihn darin bestimmen, wie er mit dem Gesehenen umgehen kann und darf. Das, was in der literarisch-frivolen Erzählung lustvoll rezipiert werden konnte, weckt vielleicht in der Realisierung Reaktionen der Abwehr, als stoße man an ein tiefes und weitgehend vorbewußtes Bilder- oder Darstellungsverbot hinein. Das Erzählte wird gerade durch die Selbstinszenierung der Erzählerin, ihr Heischen nach Aufmerksamkeit als Fingiertes ausgewiesen, auf referentielle Distanz gesetzt; die Tatsächlichkeit des realen Geschehens steht dem entgegen.

Das mehrfach wiederholte Doppel von mündlicher Erzählung und szenischem Handeln verweist natürlich auf das in beiden Formen nötige Element des Inszenierens (als Strategie des mündlichen Erzählens und der szenischen DArstellung). Die aus Wiederholung und Reproduktion gewonnene Struktur verleiht dem Film zugleich eine Zeitordnung und eine – ermüdende – Vorstellung der Wiederkehr des gleichen, eine zyklische Rhythmik, die nur durch die Extremifizierung der Eroberung des Körpers der Unterworfenen zu einem Ende geführt werden kann. Die Bewegung ähnelt der „Bewegung in Kreisen“, in denen Dante in seiner *Divina commedia* das Inferno durchwandert, die sich scharf von der Einkerkerung unterscheidet, in der sich die de-Sadesche Erzählung entfaltet, und die auch nicht kompatibel ist mit einem progressiven Durchgang zu einem Zustand außerhalb der Zeit (sei es der Tod oder das Paradies). Auch für den Zuschauer ähnelt der Durchgang durch die Phasen der Rezeption einer Kreisbewegung, die den Widerspruch zwischen literarischer Erzählung und der Realistik der filischen Darstellung (sowie die schwankende Bewegung zwischen den Modalitäten der Rezeption) immer weiter vorantreibt.

Doch es geht auch um eine zweite Strategie, die die Bedeutung der Erzählung eng mit dem Wissen von Zuschauern verbündet. Vor allem die Musik verdient eigene Aufmerksamkeit. Ennio Morricone, der nur wenige eigene Phrasen beisteuerte, kompilierte Musiken ganz unterschiedlicher Herkunft, jeweils aber mit eigenen Bedeutungsimpulsen aufgeladen: Anfang und Ende sind durch den Foxtrott *Son tanto triste* aus den 1940ern gerahmt; die bourgeois anmutende Salonmusik stammt meist von Chopin; Puccinis *Inno a Roma*, das er ausgehend von einem Gedicht Horaz‘ 1919 komponierte, wurde in den 1930ern zu einer der beliebtesten Hymnen der italienischen Faschisten. In dieser semantischen Affinität zu historischen Bedeutungen ähneln die Musiken den gelegentlich hingeworfenen Dichter- und Philosophennamen (wie Ezra Pound, der zahlreiche faschistische Fans hatte). Und auch die zahlreichen Bilder zeitgenössischer Kunst, die an den Wänden der Villa hängen, deuten auf die komplizierten Beziehungen hin, die vor allem den Futurismus und den italienischen Kubismus mit dem Faschismus verbunden haben. Auf mehreren Ebenen schichtet der Film so ein *Feld der Anspielungen* auf, das die Einheit der Erzählung zwar zertrümmert, sie dafür aber in einen Rahmen ästhetischer Auseinandersetzungen und Vorlieben stellt, die immer auch mit Politischem verbunden sind. Gerade darin reiht sich *Salò* in die poetologischen Überlegungen der Postmoderne ein – ohne jemals selbst ein postmodernes Kunstwerk zu sein oder es auch nur zu wollen: Dafür fehlt ihm jede Ironie, und dafür ist das Anliegen, eine Allegorie auf die Unterdrückung des Subjekts im späten Kapitalismus zu formulieren, in allen einzelnen Schritten allzu dominierend.

Anmerkungen

[1] Eine Anekdote, die vielfach berichtet worden ist, mag *ex negativo* für die Schockwirkung des Kot-Essens stehen, die die Szenen bei vielen Zuschauern ausgelöst hat: Es wird versichert, Pasolini habe die Exkremente aus einer Mischung von Schokoladenpudding und Himbeermarmelade herrstellen lassen.

[2] In einer ganzen Reihe von Ländern (darunter Länder wie Australien, wo 1976 ein Verbot ausgesprochen, 1993 aufgehoben und 1998 erneuert wurde) wurde *Salò* indiziert, verboten und zum Teil nur in massiv gekürzten Fassungen auf den Markt gelassen. In der BRD hatte die FSK den Film zunächst mit sechs Schnittauflagen im November 1975 freigegeben; kurz danach beantragte aber die Staatsanwaltschaft Saarbrücken die bundesweite Beschlagnahme des Films. Die zustimmende Entscheidung des Amtsgerichtes und deren Aufhebung durch das dortige Landgericht hatte jeweils bundesweite Folgen. Insgesamt 14 Amtsgerichte beschlagnahmten lokal den Film, gaben ihn später zum Teil aber wieder frei (Kniep 2010, 252); erst 1978 entschied der Bundesgerichtshof, dass der Film freigegeben werden müsse. Es ging in der Auseinandersetzung nicht mehr allein darum, ob der Film sich auf die Freiheit der Kunst (GG, §5) berufen könne oder ob er gegen das Pornografie- und Gewaltverbot des StGB verstoße, sondern vielmehr um eine viel grundsätzlichere Auseinandersetzung um die Grenzen des geschmacklich, pädagogisch und kulturelle Zumutbaren. Die Diskussion rührte an die Grundlagen der Meinungsfreiheit und der Selbstbestimmung des Rezipienten. Der FAZ-Feuilletonchef Karl Korn warf der FSK in seinem Artikel „Die Grenzen des Darstellbaren“ Untätigkeit vor (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.2.1976). Der 78-jährige Leiter der FSK Ernst Krüger verwahrte sich gegen diesen Vorwurf (Leserbrief am 10.2.1976), nahm die Grundsätzlichkeit der Debatte aber zurück: Nicht nur hinsichtlich der Altersfreigabe, sondern auch „für die öffentliche Vorführung von Filmen von Erwachsenen sind in vielen Fällen Schnitte, oftmals sehr erheblichen Ausmaßes, obligatorische Voraussetzung.“ Diejenige Zensur oder Prüfeinrichtung sei „die beste, die und deren Einwirkung man nicht bemerke“ (Kniep 2010, 271).

[3] So heißt es lakonisch in Amos Vogels *Film als subversive Kunst*: „Obwohl Sex angeblich nur als ein Ausdruck von Macht angesehen wird, bleibt doch die Gleichsetzung von Faschismus mit ‚perversem Sex‘ letztlich fragwürdig und politisch erfolglos“ (1997, 257). Zur Koppelung von Faschismus und pervertierter Sexualität in der neue-

ren Faschismus-Darstellung vgl. neben Stiglegger (1999) auch Hake (2010). Pasolini selbst hatte durchaus für sich reklamiert, den späten Mussolini-Faschismus darzustellen; vgl. dazu Lauer 2002, 2.

[4] Gerade diesen Aspekt stellt Baudrillard ins Zentrum seiner Interpretation des Films. Seiner These folgend ist *Salò* eine Darstellung ubiquitär verfügbarer Sexualität, die zeigt, dass das gewaltsame Ausagieren von Sex gebunden ist an groteske Maskerade, die die sexuelle Interaktion mit einem ästhetischen Moment des Verkleidens und Inszenierens überlagere – weil die sexuelle Lust in einer solchen Konstellation nurmehr als technisches Produkt eines Maschine-Werdens des Körpers möglich sei (Baudrillard 1990, 27). Das Pornographische finde nur noch in einer Arena (also auf einer Bühne) statt, und man möchte fortfahren: sie sei darum an den Zuschauer (oder das Betrachtetwerden) gebunden.

[5] Das Statische und Unanimierte des Schauspiels ist offenbar sehr bewusst als schauspielerische Vorgabe an die Akteure – vor allem an die Jugendlichen – weitergegeben worden. Mehrfach ist berichtet worden, dass die Dreharbeiten sehr lustig gewesen seien; von dieser Atmosphäre ist im Film nichts erhalten geblieben. Es wurde mit bis zu vier Kameras gearbeitet (vor allem während der großen Gruppenszenen und der finalen Folterungen); auch hier fällt auf, dass das Konzept eines unterkühlten Spiels konsequent durchgehalten wurde. Gedreht wurde übrigens in Mantua in der Lombardei.

[6] Ob man wie Jahraus (2009, 10f) die Folterungen nun allerdings mit dem „bürgerlichen Schauspiel“ in Verbindung bringen kann, ist ebenso als Überinterpretation in Frage zu stellen wie seine These, dass aus der Tatsache, dass einer der Herren das Opernglas umdreht und so das Geschehen aus großer Entfernung besichtigen kann, eine „Metapher des audiovisuellen Mediums“ und der „mögliche[n] distanzierende[n] Wirkung des Mediums“ gewonnen werden könne. Vgl. u der Szene auch eine ähnlich gelagerte Hypothese bei Schütte (1985, 201-203) und Greene (1990, 216).

[7] Vgl. aber einen Hinweis von Pasolini in einem Interview mit Gideon Bachman, der in diese Richtung weist (Bachmann 1976, 53).

[8] Erinnert sei an den Skandal, den Photos auslösten, die amerikanische Soldaten zeigen, die die Leichen afghanischer Gefallener anpinkeln; vgl. etwa Janek Schmidt: Hohn und Urin (*Süddeutsche Zeitung*, 12.1.2012).

Literatur

Bachmann, Gideon (1976) Pasolini and the Marquis de Sade. In: *Sight & Sound* 45,1, S. 50-54.

Baudrillard, Jean (1990) *Seduction.* [Transl. by Brian Singer.] New York: St. Martin’s Press.

Britt-Arredondo, Christopher (2007 Totalitarian lust: From *Salò* to Abu Ghraib. In: *South Central Review* 24,1, S. 174-182.

Greene, Naomi (1990) *Pier Paolo Pasolini: Cinema as Heresy*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Hake, Sabine (2010) Art and exploitation: On the fascist imaginary in 1970s Italian cinema. In: *Studies in European Cinema* 7,1, Sept. 2010, S. 11-19.

Kniep, Jürgen (2010) *„Keine Jugendfreigabe!“. Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990.* Göttingen: Wallstein (Moderne Zeit 21).

Kuon, Peter (1993) *Lo mio maestro e'l mio autore. Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt: Klostermann.

Jahraus, Oliver (2009) *Salo oder die 120 Tage von Sodom.* Pasolinis radikaler Abgesang auf eine sadofaschistische Kultur. In: *Medienobservationen*, [2009], URL: http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/kino_pdf/jahraus_salo.pdf.

Pasolini, Pier Paolo (1981) Abiura dalla trilogia della vita. In seinem: *Lettere luterane*. Torino: Einaudi. -- Zuerst 1976. -- Dt.: *Lutherbriefe*. Wien/ Berlin: Medusa 1983. Neuausg.: Wien/Bozen: Folio 1996.

Pasolini, Per Paolo (1986) *Lichter der vorstädte. Die abenteuerliche Geschichte seiner Filme.* Hrsg. v. Franca Faldini u. Goffredo Fofi. Hofheim: Wolke. -- Zuerst ital. 1981, 1984.

Schütte, Wolfram (1986) Kommentierte Filmographie. In: *Pier Paolo Pasolini.* Mit Beitr. v. Hans-Klaus Jungheinrich [...]. 3., erg. Aufl. München. Hanser, S. 103-214 (Reihe Film. 12.).

Stiglegger, Marcus (1999) *Sadiconazista: Faschismus und Sexualität im Film*. St. Augustin: Gardez! Verlag (Filmstudien. 10.).

Vogel, Amos (1997) *Film als subversive Kunst.* Andrä-Wörden: Hannibal.

Volk, Stefan (2011) *Salò oder Die 120 Tage von Sodom* (1975). In seinem: *Skandalfilme. Cineastische Aufreger gestern und heute*. [Unter Mitarbeit von Barbara Scherschlicht.] Marburg: Schüren, S.. 190-198.

Filmographische Angabe

Salò o le 120 giornate di Sodoma
Die 120 Tage von Sodom
Italien 1975
Pier Paolo Pasolini
B: Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti
P: Alberto Grimaldi für PEA (Rom)/Les Productions Artistes Associés (Paris)
M (= *musical coordinator*): Ennio Morricone, unter Verwendung von:
Frédéric Chopin: Prélude in c-moll; Prélude in e-moll
Carl Orff: Carmina Burana
Alfredo Bracchi (Text), Franco Ansaldo (Musik): Son tanto triste
Johann Sebastian Bach: Pastorale in F-Dur, BWV 590
Giacomo Puccini: Inno a Roma (1919)
K: Tonino Delli Colli
S: Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi, Enzo Ocone
D: *Die Herrschenden*: Paolo Bonacelli (Fürst Blangis), Giorgio Cataldi (Bischof), Umberto Paolo Quintavalle (Seine Exzellenz Curval, Präsident des Berufungsgerichts), Aldo Valletti (Präsident Durcet)
Die Prostituierten: Hélène Surgère (Frau Vaccari) [= die Erzählerin], Caterina Boratto (Frau Castelli), Elsa de'Giorgi (Frau Maggi), Sonia Saviange (Klavierspielerin, Virtuosin)
Die männlichen Opfer: Sergio Fascetti, Bruno Musso, Antonio Orlando, Claudio Cichetti, Franco Merli, Umberto Chessari, Lamberto Book, Gaspare di Jenno
Die weiblichen Opfer: Giuliana Melis, Faridah Malik, Graziella Aniceto, Renata Moar, Dorit Henke, Antinisca Nemour, Benedetta Gaetani, Olga Andreis
Die Töchter: Tatiana Mogilansky, Susanna Radaelli, Giulana Alandi, Liana Acquaviva
Die Soldaten: Rinaldo Missaglia, Giuseppe Patruno, Guido Galetti, Efisio Etzi
Die Dienerinnen: Paola Pieraci, Carla Terlizzi, Anna Maria Dossena, Anna Recchimuzzi, Ines Pellegrini
113min, Farbe; FSK: ungeprüft indiziert. SPIO/JK: schwere Jugendgefährdung.

Ein poetisches Spiel: EINSCHLAFGESCHICHTEN [1]

Die KATZENGESCHICHTEN sind Geschichten für Kinder, Farocki illuminiert filmische Methode am einfachen Objekt. LEBEN- BRD (1990) gehört methodisch in größte Nähe zu diesen Geschichten - dort sind es sechsundvierzig Fälle, die "zweierlei und immer dasselbe" zeigen, "einen gigantischen Kult des Plans und die Sucht nach dem Allzeit-Vorbereitet-Sein" [2]. In den KATZENGESCHICHTEN geht es um Brücken, um Seilbahnen, um Schiffe, die Straßen kreuzen.

Was ist es wert, gesagt zu werden? Was ist es wert, erinnert zu werden? Die beiden Mädchen, von denen die KATZENGESCHICHTEN erzählen, imaginieren gemeinsam, was sich ergibt. Brücken, die sich bewegen. Das ist etwas anderes als "Brücken".

Jeder Enzyklopädist weiß, daß die Vielfalt der Erscheinungen sich gegen die Erfassung sträubt. Das enzyklopädische Projekt hat eine bürokratische Unterströmung: Alles das zu verzeichnen, was an Fällen und Formen einem Begriff zuzuordnen ist. Eine Enzyklopädie der Bilder von den Objekten stünde vor einem nicht endenwollenden Anspruch, die Serie der Individuen, die Reihe der Fälle um noch eine weitere Variante zu ergänzen. Es ist allein die Ökonomie der Mitteilung, die die Serie begrenzt: Sie kann abgebrochen werden, wenn der andere begriffen hat, wovon die Rede ist, wenn seine Anschauung reich genug differenziert wurde.

Die KATZENGESCHICHTEN verfolgen aber keinen Zweck der Mitteilung. Sie geben sich der enzyklopädischen Methode hin, weil dieses ihr Prinzip ist. Serielle Assoziation, das Spiel mit den Prinzipien "der Wiederholung und der Permutation" [3] – das ist, möchte man mit Farocki fortfahren, ein Spiel mit "filmischen Operationsweisen [...], wo die Gedanken im Film oder im filmischen Vorgehen erzeugt werden" (ebd.). Eine filmische Argumentation entsteht so, die ganz auf den Bildern beruht.

Die Vielheit und die Vielfalt der Objekte – die Klarheit und die Einheit der sprachlichen Namen. Farocki entfaltet das Konzept der Brücke an Bildern von Brücken. In der Serie der Bilder entsteht ein Spur, die auf den Begriff hindeutet. Die Semiotik des Bildes fußt auf einer *characteristica singularis*, das Bild kann immer nur Einzeltatsachen zeigen. Selbst das Bild, das im Lexikon eine "Zugbrücke" illustriert, kann nur ein Beispiel geben – es ist die Zugbrücke, die man zwischen X und Y besichtigen kann. Die Bildreihe öffnet das Singuläre zum Abstrakten, treibt den Bildern einen begrifflichen Impuls ein, den sie allein nie haben könnten. Diese Kraft, die aus der Berührung von Bildern in Bildreihen entsteht und die die Konkretheit des Bildmaterials erweitert in eine gedankliche Sphäre hinein, die unmittelbare Erfahrbarkeit und Begehbarkeit der Objektwelt fortspinnt in das Reich der unanschaulichen Reflexion, der Typen und Begriffe – Montage ist die Kunst, durch die Kollision konkreter Materialien Einsicht und Aufmerksamkeit, Gedankenarbeit einzufordern. Aus dieser Utopie lebt vieles im Universum der Farockischen Filme und theoretischen Arbeiten.

Es ist nicht allein der Stoff, den Farocki in seinen Filmen ausbreitet, um den es geht, sondern es ist die Technik, mit der er arrangiert ist, so daß er Einsichten ermöglicht, die der filmischen Pflicht zur Konkretheit möglich sind (und vielleicht: nur ihr möglich sind). Farocki hat sich immer wieder auf Tretjakow bezogen, vielleicht ist er die Quelle, aus der er die Überzeugung aufgesogen hat, es gehe um das Methodische (weil alle Aufklärung das Ideologische in der Art und Weise, in der das Material der Welt interpretiert sei, aufsuchen müsse) [4]. Dabei ein detektivisches Unterfangen, eine Auseinandersetzung mit den eigenen Befangenheiten, ein Einlassen auf das Material, das sich am Ende als ein Einlassen auf die Wirklichkeit herausstellt:

> Mich interessiert [...] das Verfahren, daß man die Gegenstände nicht wählt aus der Logik, aus der Deduktion, wie bei einer Kapiteleinteilung von Büchern - sondern umgekehrt zu sagen, wir wollen da an ein paar Gegenständen so lange rumrühren, bis es einen Bezugspunkt gibt [3].

Die Arbeit für die SESAMSTRASSE begann mit der Vorstellung, die enzyklopädische Methode in großer Reinheit anzuwenden.

> Im November 1976 fiel mir was für die SESAMSTRASSE ein. Ich notierte Bilder von kaputten Häusern und nichtkaputten, Ruinen, die vom Krieg kommen und solchen, die vom Frieden kommen, Landhäusern und Stadthäusern, Häusern, die in der Stadt ein Leben wie auf dem Land versprechen oder ein Sterben wie in der Stadt. / Im Februar 77 bekam ich die Zusage, davon ein paar Teile in der Länge von 7 min drehen zu dürfen. Mit der Kürzung war eigentlich die Substanz der Sache schon vernichtet; die Schönheit der dichotomischen Methode hätte sich nur zeigen können, wenn sie bewiesen hätte, daß damit der Grundstein zur Wahrnehmung aller Häuser gelegt ist [5].

Die Bilder selbst und ihr Arrangement in einem poetischen Muster können einen Gedanken artikulieren: eine Utopie des "reinen Films", des "poetischen Films", der sich nicht vom Inhaltlichen verabschiedet, vielfach beschworen von Farocki und der Farocki-Kritik. Bilder können aussagen, weil es ein Enzyklopädisches in der Welt gibt, das die Variation des Gleichen nicht als eine beliebige Liste betreibt, sondern in die Gegensätze und Kontraste des Erfahrungslebens einrückt. Das Sujet ist nicht für sich gegeben, sondern nimmt nur in den Dimensionen von menschlichem Leben und Geschichte Gestalt an. Ganzheit und Zerstörung, das Ländliche und das Städtische, das Leben und der Tod, Krieg und Frieden. Die "filmische Hauptstilistik" setze nicht Zeichen in die Welt, sondern greife sie im Wirklichen auf, schreibt Farocki einmal [6].

"Die Montage ist ein Mittel aktivierender Fiktion", schreibt Frieda Grafe über Farocki: "Dann denken die Bilder." [7]

Als ob Bilder denken könnten! Die KATZENGESCHICHTEN erzählen ja gar nicht von Brücken und von Eisenbahnen, sondern von zwei Mädchen, die die Zeit zwischen Tag und Traum mit einem poetischen Spiel füllen, das kein Ende hat, auch zu gar keinem Ende hinführen soll. Das ausklingen kann, ohne daß es Fragment bliebe. "Schläfst du schon?", fragt die eine am Ende des einen Spots – und das Schlußbild zeigt beide, schlafend, das Spiel ist zu Ende.

Es sind Lara und Anna, Farockis Töchter, die die Mädchen spielen [8].

Farocki erzählt einmal von einem 1-Minutenspot mit seinen Kindern, den er vergeblich dem SESAMSTRASSEN-Team vorführte:

> Lara hatte ein grünes Jäckchen an und Anna ein kariertes. Lara sagte: Guten Abend meine Damen und Herren, dieser Mann hat die richtige Jacke an, dieser Mann hat die falsche Jacke an. 50000 Jahre später, dieser Mann ist erfroren. / An dieser Stelle streckte Anna die Arme aus und ließ sich mit einer Bewegung und einem Geräusch fallen, daß das Vergehen der Zeit in einem Genre, wo nach Sekunden bezahlt wird, trifft. / Lara sagte: dieser Mann steht immer noch da. Darum wählen auch Sie den richtigen Mantel [9].

Ein Spiel mit dem Genre, ironisches Durchsichtigmachen der Werbe-Argumentation. Kompetenz und Distanz.

Und ein Leib-Moment in alledem, das die Erzählung ganz als Tatsache der Kinder markiert. In einer KATZENGESCHICHTE imaginiert die eine eine Brücke, die sich heben kann, und sie hebt den Fuß. Der anderen fällt eine Doppelbrücke ein, die sich heben kann, und sie hebt synchron beide Arme. Von einer Brücke, die sich drehen kann, spricht die eine, breitet die Arme aus, be-

ginnt eine langsame Rotation – die andere nimmt die Bewegung auf, verdoppelt sie; und das Bild zeigt eine doppelte Drehbrücke, die auf zwei Achsen den Weg für die Schiffe freigibt.

Die Bilder also nicht als das Material, aus dem eine diskursive Spannung herauszuentwickeln wäre? Die Bilder als pure Illustrationen, in jener beliebigsten aller semiotischen Funktionen? Eine Differenz bleibt. Woran denkst du, fragt die eine, an ein Schiff, das über eine Straße fuhr – und das Bild zeigt eine Straße, die unmittelbar auf einen Kanal zuführt, so daß man den Eindruck hat, das Schiff am Ende der Straße kreuze sie; eine optische Täuschung – und die, die gefragt hat, protestiert: Das sieht aber nur so aus! Kein Gedankenbild der einen nur, sondern eine Projektion, die auch die andere sieht? Die eine: Ich denke mir ein Schiff im Fahrstuhl. / Die andere: Ein Schiff im Fahrstuhl – das gibt's nicht. / Das Bild eines Hebewerks. Nach kurzem Zögern die Stimme der anderen: Ach so – ein Schiffs=Hebewerk. Ach-so-Bilder: Bilder, die zeigen, was man sich nicht vorstellen mochte oder konnte. Bilder, die das Sprechen und seine Rätsel auflösen, anklammern an die Wirklichkeit. Die in die Wirklichkeit zurückführen.

Die in die Wirklichkeit zurückführen, weil die Bilder in einen lebendigen Zusammenhang der Kommunikation gehören, für den die Eigenschaft der Photographie, nur singuläre Tatsachen abbilden zu können, kein Defekt und kein Mangel ist.

Enzyklopädische Methode, serielle Variation, Bilder, die Gedanken auslösen: In den KATZENGESCHICHTEN steht alles dieses nicht im Dienste des politischen Diskurses, nicht der Aufklärung, nicht der melancholischen Reflexion, sondern instrumentiert ein poetisches Spiel, das am Rande des Schlafs doch in der Welt ist, wenn auch deren Vielfalt nicht immer zum Staunen ist. Ein Schiff mit Zähnen, das ist zum Gähnen…

Am Ende eines der "Was stellst du dir vor?"-Spiele bricht die eine das Spiel ab: Ich steig jetzt in eine Lok und fahr weg. Oh, da will ich mit. Und das Bild zeigt die beiden Mädchen im Führerhaus einer Lok. Die eine oder die andere, aus dem Off: Das ist ein schöner Traum... Wahrscheinlich sind die beiden Mädchen an dieser Stelle eingeschlafen.

Anmerkungen

[1] Die Filmographie Farockis weist insgesamt acht EINSCHLAFGESCHICHTEN aus: Eine erste Reihe von fünf Filmen, die 1976/77 für die SESAMSTRASSE entstand, schließlich die drei KATZENGESCHICHTEN, die 1978 für das NDR-SANDMÄNNCHEN produziert wurden. Nur die KATZENGESCHICHTEN habe ich gesehen, nur von ihnen handeln diese Überlegungen.

[2] Uwe Schmitt: Harun Farockis erstaunlicher Filmessay LEBEN - BRD. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.9.1990.

[3] Christa Blümlinger: Über das allmähliche Verfertigen der Gedanken beim Filmemachen. [Interview mit Farocki.] In: *Falter* (Wien), 21, 1991, S. 26-27, hier S. 27.

[4] Vgl. zu Tretjakows politischer Poetologie: François Albéra: *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*. Lyon: Centres d'Etudes et de Recherches Théatrales, Cinématographiques et Télévisuelles 1973, S. 48, passim.

[5] Harun Farocki: Neues vom Wixer. In: *Filmkritik*, 258, Juli 1978, S. 370-376, hier S. 373.

[6] Harun Farocki: Der erste Film. In: *Industriefilmfaszination*. [Katalog.] Oberhausen 1995, S. 110-111, hier S. 111. Es dürfte deutlich sein, daß in dieser Aussage der alte linke Streit um die Photographie mitzudenken ist, ob man Krupp denn photographieren könne - weil die Objekte die fundamentalen Widersprüche eben nicht in sich trügen.

[7] Frieda Grafe: Blutig ernst. Harun Farockis Film ETWAS WIRD SICHTBAR. In: *Süddeutsche Zeitung*, 16.7.1982.

[8] Eines der Mädchen wird im Film allerdings "Sonja" gerufen.

[9] Farocki, Neues vom Wixer, op. cit., S. 374. Farocki hat 1979 einen 18minütigen Film Anna und Lara machen das Fernsehen vor und nach gedreht, den ich leider nicht kenne.

Von Rätseln, Labyrinthen und traumatischen Dingen: Raum und Realität in Stanley Kubricks THE SHINING

> Wenn der Vorhang aufgeht, wird der Zuschauer "in eine andere Welt versetzt", eine Welt eigener Sinneinheit und eigener Gesetze, die noch etwas oder auch gar nichts mit den Ordnungen in der Alltagswelt zu tun haben können. (Peter L. Berger / Thomas Luckmann, 1970)

Mit einem letzten Rätsel endet "the most expensive Unterground movie ever made" (Jameson 1980, 29): Jack Nicholson alias Jack Torrance ist auf einem Bild zu sehen, das bereits 1921 aufgenommen wurde – am Ende einer Geschichte, die in den späten siebziger Jahren spielt. Dies ist zugleich die letzte Drehung einer horriblen Verwirrung der Realitäten, einer Auflösung der sicheren Außenwelt, einer Überschwemmung der Wirklichkeit mit Traumbildern, Halluzinationen und Gesichten.

Eine Geschichte aus Rätseln

Die Geschichte ist schnell erzählt und nicht das Wesentliche: Ein Mann, eine Frau und ein Kind sind allein in einem riesigen Hotelkomplex mitten in den Bergen, weitab von der nächsten Stadt, eingeschneit und abgeschnitten. Sie sollen die Heizung in Gang halten und Frostschäden verhindern. Der Mann will ein Buch schreiben, doch er schafft es nicht, er dreht durch, bedroht die Familie mit der axt. Es gibt ein Opfer, doch die Frau und das Kind können sich retten, der Mann erfriert im Schneetreiben.

Diese Zusammenfassung suggeriert eine Geschichte, wie sie im Genre üblich ist: Eine Gruppe von Menschen auf engstem Raum, der Kontakt zur Außenwelt ist abgeschnitten, die Katastrophe kann hereinbrechen – einer der Beteiligten wird zum Amokläufer. Die Dramatik dieser Entwicklung entsteht aus der Abgeschlossenheit der Gruppe, aus dem mehr oder weniger plötzlichen Übergang eines der Mitglieder zur unberechenbaren menschlichen Bestie, aus dem Rhythmus von Gefahr, Verfolgung und Rettung. Elemente dieser stereotypen Geschichte sind in THE SHINING verarbeitet, zweifelsohne. Aber THE SHINING ist keine Geschichte von dieser Art, sondern setzt sie voraus. Die Erzählweise, die in THE SHINING vorherrscht, thematisiert, wie diese Geschichte funktioniert. Der Zuschauer steht im Zentrum des Verfahrens: Die Art und Weise des Erzählens setzt seine Kenntnis des Genres voraus, sie spielt mit diesem Wissen, und vor allem: sie düpiert und irritiert das, was der Zuschauer in der Rezeption tut. Die Lektüre des Films ist eine Kette von Rätseln, geheimnisvollen Vorausdeutungen, Verhängnis androhenden Beispielgeschichten. Auch diese erzählerischen Mittel gehören zum Genre des *gothic horror*, das ist nichts Neues. Die "normale" Horrorgeschichte aber wird aufgelöst, am Schluß erscheint alles klar und geklärt, die Rätsel sind gelöst. THE SHINING aber ist nicht auszurechnen, es bleiben Fragen, die unbeantwortet, und Rätsel, die ungelöst sind. Die Auflösung erfolgt nicht in der Geschichte selbst. Darauf wird zurückzukommen sein.

Schrifttafeln geben dem Geschehen eine - scheinbar - klare zeitliche Gliederung [1]. Ein Mann stellt sich vor, er wird mit seiner Familie dern Winter über in dem verlassenen Hotel bleiben, er ist Schriftsteller, und er will in dieser Zeit an einem Roman arbeiten. Das ist alles nicht auffallend oder spannend, wäre da nicht vor zehn Jahren eine Geschichte passiert, die – zumal

sie in der Exposition des Films schon auftritt – zu denken gibt: In einem Anfall von "Trapperfieber" hat ein anderer Hausmeister seine beiden Töchter und seine Frau hingeschlachtet und schließlich Selbstmord verübt. Ein böses Omen? Eine Geschichte, die sich wiederholen wird? Schon vorher eine Situation, mit der man nichts anfangen kann und die Fragen evoziert: In der Wohnung des Mannes spricht sein Sohn mit einer unsichtbaren Figur namens "Tony", verkörpert im Mittelfinder des Jungen; Tony raunt mit gequetschter Stimme, daß er Angst habe und nicht mitkommen wolle. Wer ist Tony? Wovor hat er Angst? Was weiß er? Ist Danny "normal"? Dann, etwas später, Jack Torrance hat den Job bekommen, putzt sich Danny im Bad die Zähne. Als Tony ihm erzählt, sein Vater sei eingestellt worden, schaut er nachdenklich in den Spiegel. Das Telefon klingelt, Jack ist am anderen Ende, er berichtet Wendy vom Erfolg seiner Bewerbung. Woher hatte Tony die Information? Die Irritation wird sofort wieder aufgenommen, Tonys Angst wird "auf das Bild" gebracht, indem eine Imagination Dannys folgt: Eine Welle von Blut stürzt lautlos aus einem sich langsam öffnenden Fahrstuhl; dann ein zweites Bild: zwei Mädchen, offenbar Zwillinge, stehen Hand in Hand, schauen traurig in die Kamera. Beide Bilder eröffnen neue Fragen: Die Mädchen - sind es die Töchter jenes Hausmeisters Grady, der sich und seine Familie umgebracht hat? Und das Blut? Ein Bild aus der Vergangenheit? oder ein Vorgriff auf das, was noch geschehen wird?

Die Zwillinge werden etwas später, beim ersten Rundgang der Familie durch das riesige Hotel, wieder auftreten – stumm, unvermittelt, zum Tableau erstarrt; dann verlassen sie den Raum. Vorher schon eine erneute Geschichte, die noch einmal auf die räumliche Abgeschlossenheit und die darin möglicherweise entstehenden schrecken anspielt, in die die Familie sich nun begeben wird. Auf der fahrt zum Hotel erzählt Torrance von der "Donner-Gruppe", die im Winter von der Außenwelt abgeschnitten wurde; nur durch Kannibalismus konnten einige Mitglieder der Gruppe überleben.

Etwas später dann eine erste Auflösung – so scheint es oberflächlich. Hallorann, der Koch, erklärt Danny das "Shining", eine telepathische Fähigkeit, aber auch die Möglichkeit, in Vergangenheit und Zukunft zu blicken. Letztlich entkräftet diese Definition aber die Fragen, die bislang aufgeworfen wurden, nicht. Welche Rolle die beiden Geschichten von Grady und der Donner-Gruppe spielen? Die Bilder, die Danny gesehen hat, sind weder als Erinnerungen noch als Vorwegnahmen zu qualifizieren. Zu den weiter ungelösten Fragen gesellen sich ein Versprechen – wenn Danny in Gefahr gerät, soll er mit dem "Shining" Hallorann um Hilfe rufen – und ein Verbot, beides Dinge, die in der folgenden Entwicklung weiterwirken werden: Danny fragt Hallorann, was es mit dem Zimmer 237 auf sich habe. Hallorann wird sofort ernst und verbietet Danny, das Zimmer jemals zu betreten. Verbotene Zimmer gehören zum Genre; oft wartet in ihnen der Schrecken, oft sind sie die Heimat des Bösen und der Shauplatz des letzten Showdowns. Darum ist ein solches Verbot natürlich ein genrespezifischer Hinweis, der eine bestimmte Konfiguration von Räumen und Rollen erwartbar macht.

Das verbotene Zimmer bleibt noch lange als leere Irritation stehen. Einmal fährt Danny mit seinem Kettcar über einen Korridor, er kommt an der Tür mit der Nummer 237 vorbei, hält an, dreht am Griff der Tür, sie ist verschlossen. In dem Zimmer aber sieht er die Zwillinge stehen. Ist die alte Bluttat in jenem Raum verübt worden? Eine andere Situation, später. Danny spielt auf dem Teppich mit Autos. Ein Ball rollt ins Bild, Danny schaut auf, die Tür des verbotenen Zimmers ist geöffnet. Wer hat den Ball geworfen? Wer hat die Tür geöffnet? Was wird der Junge in dem raum erleben? [2] Als Danny den Raum wieder verlassen hat, steht er unter der Einwirkung eines Schocks, er hat Würgemale am Hals, er spricht nicht. Wer ist außer der Familie Torrance noch im Hotel? Das Geheimnis des Raums bleibt für den Zuschauer bestehen, er hat

Danny nicht begleitet, er hat nur ein paar Indizien gewonnen, die auf das Innere des Zimmers schließen lassen.

In dieser Art könnte man den ganzen Film beschreiben. Jede Sequenz, jede Situation eröffnet neue Fragen, wirft neue Probleme auf, verlangt nach Deutungen, die aufgrund von Informationsmangel nicht möglich sind. Wenn nun eine stillschweigend geltende Regel des Genres sagt: diese Fragen müssen im Text beantwortet werden, so wird der Zuschauer auf die "Scharfsinnsprobe" gestellt, die Fragen werden zum Rätsel. Doch die Lösung entzieht sich, der Rezipient bleibt immer im Schwebezustand, ein zusammenhängender Gesamtsinn des Geschehens scheint nicht auf. Was dem Zuschauer zur Verfügung steht, sind Spuren, Indizien, suggestive Bilder und dunkle Andeutungen, die auf seine Kenntnis des Genres anspielen, die sich aber nicht wie in einem Puzzle zu einem Gesamtbild zusammensetzen. Immer dann, wenn eines der offenen Rätsel gelöst wird, wird es gegen die Erwartungen und Entwürfe des Rezipienten gelöst. Torrance betritt später das verbotene Zimmer. Das, was er dort erlebt, ermöglicht keine schlüssige Antwort auf die Frage, was denn Danny in dem raum zugestoßen ist – dafür ist das, was Jack zustößt, zu sehr seine eigene Halluzination. "Etwas" ist in dem Zimmer, und es ist etwas Bedrohliches, das ist unbestritten, und das löst wenigstens etwas von Halloranns Erschrecken ein, als Danny ihm die Frage stellte. Aber was dieses "Etwas" ist, muß offen bleiben. Entgegen der Erwartung spielt es im weiteren Verlauf der Handlung keine Rolle mehr.

Die These, die es aufzustellen gilt, ist, daß die Rezeption des Films eine Kette von Irritationen ist, in die das Genrewissen des Zuschauers eingewoben ist. Der Film entwirft Situationen und Konstellationen, die auf Muster von Geschichten anspielen, die aber nicht ausentwickelt werden, sondern nur als "interpretative Sackgassen" funktionieren. Mit der Anspielung wird der Rezipient auf eine Fährte gesetzt, die ihn nicht weiterführt. Immer wieder muß er einmal eingeschlagene Versuche, das Geschehen zu ordnen, ihm Sinn zuzuweisen, es als geradlinige Geschichte zu konzipieren, wieder aufgeben und neuen Spuren nachgehen. Die "Verrätselung", die dem Film vorgeworfen wurde [3], beruht auf der gezielten Einbeziehung des Wissens des Zuschauers, das sich als trügerisch erweist. Unter dem Aspekt ist THE SHINING ein Genrefilm, der mit den Stereotypen und Kodifizierungen des Genres spielt.

Die Elemente der Erzählstruktur dienen so nicht dazu, eine geschlossene Handlunglinie mit der schließlichen Auflösung des dramatischen Konflikts zu konstruieren, sondern sind "Stimulationen" paradigmatischer oder typischer Handlungs- und Konfliktsituationen und -konstellationen [4]. Sie aktivieren Zuschauerwissen, ohne es zu bestätigen. Die Konventionen des Genres sind anwesend, ohne daß sie Geltung besäßen. Die Verläßlichkeit des Wissens des Zuschauers steht zur Diskussion, davon handelt der Film in allererster Linie. Er konstruiert keine nur in sich ruhende (hermetische) Handlungsrealität, sondern bedarf der Ergänzung um das, was "man" von solchen Geschichten weiß. Die Irrwege, die der Zuschauer in der Rezeption einschlägt, gehören zum Programm des Films. Das Netz von Andeutungen, dunklen Vorausblicken, Anspielungen auf andere Geschichten steuert eine Lektüre, die immer wieder "in die Falle" geht und dem aufsitzt, was der Zuschauer dem Geschehen unterlegt.

Wenn aber die Deutungsmuster, die in der Geschichte des Horrors ausgebildet wurden, nicht greifen, verliert THE SHINING dann jede Art von Sinn? Oder bildet der Film eigene Bedeutungsstrukturen aus, die über das Genre hinausgehen oder den Genre neue Formen des "Horrors" zugänglich machen? [5]

Die These ist, daß THE SHINING gelesen werden kann als die Geschichte einer Zerstörung der Realität. Elementare Kategorien der lebensweltlichen Sicherung der Wirklichkeit werden ver-

formt und aufgehoben. Die Wirklichkeit, von der der film handelt (und in der er spielt), wandelt sich immer stärker zur Wirklichkeit eines Traums. Eine genauere Beschreibung wird zeigen, daß sowohl Eigenschaften der filmischen Realisierung wie Aspekte der Inhaltsform die These stützen, daß der Film die Aufhebung der "einen Realität" betreibt. Nicht, daß er Träume und Gesichte zeigte - das tun andere Filme auch, und das stellt den Anspruch der "einen Wirklichkeit" und der "einen Gegenwart" auf alleinige Geltung nicht in Frage. Nein, THE SHINING geht weiter. Wenn in anderen Filmen Träume dargestellt werden, sind dies eingebettete Texte, die einen anderen Modus der Realität haben als die einbettende Geschichte. In THE SHINING wird der Realitätsmodus selbst in Frage gestellt [6].

Das Labyrinth und der Raum

Im Garten des Overlook Hotels steht ein Heckenlabyrinth; im Hotel findet sich ein kleines Modell des Irrgartens. Die Anlage spielt in der Strategie, die zur Auflösung der Realität führt, eine Hauptrolle. Das hängt sowohl mit den räumlichen wie mit mythologischen Aspekten der Labyrinthik zusammen.

Ein Labyrinth [7] ist ein *Ort ohne Raum* – weil er keine räumlichen Orientierungen zuläßt. Eine Orientierung in diesem Ort ist nur möglich, wenn man das Labyrinth verläßt und es synoptisch auf einen Blick erfaßt, aus dem Flugzeug oder auch mit Hilfe einer Karte oder eines Modells wie in dem Film. Richard T. Jameson nennt diesen Schritt heraus aus der Wirklichkeit des Labyrinths zum synoptischen Blick zu Recht "God's eye view that turns the world in a chessboard" (1980, 30). Funktionalisiert wird die ausweglose Raumlosigkeit des Irrgartens am Schluß: Das Kind nimmt seine eigene Spur auf und kann entkommen. Der Mann geht in das Labyrinth hinein und kommt um. Nicholson alias Torrance wird allein gelassen, die Kamera folgt ihm nicht weiter auf dem Weg in die letzte tödliche Verlorenheit im Nicht-Raum [8].

Die Schlußszene nutzt eine der vielen symbolischen Deutungen, in die denen das Labyrinth auftritt: Den Weg ins Labyrinth einzuschlagen, heißt: zu sterben. „Wer das Labyrinth betritt, ist eingeschlossen, isoliert, abgeschlossen von seiner bisherigen Umgebung, er ist für sie gestorben. Einen Weg zurück gibt es nicht, es gibt mit Zwangsläufigkeit immer nur den Weg nach vorne [...]. Der Weg aus der bisherigen Existenz, hinein in das Gefängnis, bedeutet den Todesweg“ (Kern 1982, 27). Der Weg ins Labyrinth symbolisiert somit auch einen Realitätswechsel – sei es, daß damit der Übergang ins Jenseitige ausgedrückt wird, sei es, daß das Labyrinth eine architektonische Metapher der fortschreitenden halluzinativen Auflösung der Realität ist. Das Labyrinth, das in THE SHINING so zentralen Raum einnimmt, kann sowohl in Verbindung mit dem Verlieren der letzten Verbindungen zur äußeren Realität gesehen werden wie aber auch als eine visuell-ikonographische Inszenierung des "Wegs in die Krankheit". Das lokale Abgeschnittensein der Torrances von der Umwelt ist sicherlich nicht nur eine äußerlich-dramaturgische Voraussetzung der dramatischen Entwicklung zur Katastrophe hin, sondern kann auch als eine modellhafte Metapher dafür genommen werden, daß die Torrance-Familie eine eigene Wirklichkeit hat oder konstruiert. Gleichgültig, ob man die Traumgestalten für die Realität des Hotels oder für Halluzinationen der Familienmitglieder hält: Das Labyrinth bzw. die labyrinthischen Züge, mit denen der Film arbeitet, stehen in Verbindung mit der traditionellen Deutung des Labyrinths "als alptraumhafte Falle, als Gefängnis" (Koerner 1983, 36).

"Im-Labyrinth-Sein" meint also eine besondere Form der Einkerkerung. Entkommen kann man auf zweierlei Weise: Indem man den Weg zurück geht, oder indem man sich über den Irrgarten erhebt. Wenn Mayersberg vermutet, die Rettung sei einzig eine Frage der Intelligenz (1980, 57), so irrt er: Das Rätsel des Labyrinths kann nur der lösen, der sich "über das Labyrinth erhebt", dann kann er seine Räumlichkeit erfassen, eine Orientierung wird möglich. Ist dies nicht möglich, kann das "puzzle of the maze" (ebd.) nicht zusammengesetzt werden. Man kann ihm dann höchstens entfliehen.

Das Overlook-Hotel ist das zweite Labyrinth des Films [9] Bis zum Schluß ist es dem Zuschauer unmöglich, sich in den Räumlichkeiten zu orientieren. Es gibt keine "Karte" des Hotels im Kopf, die relative Lage der Räume bleibt unklar. Der Zuschauer ist also *in* dem "Irrgarten der Hotelfluchten" (Schaar 1980, 359), er kennt weder die genaue Struktur des Wegenetzes noch die Vielzahl der möglichen Wege. Es stellt sich der Eindruck ein, als sei die Anordnung der Räume ähnlich der Anordnung der Wege im Labyrinth um einen zentralen Innenhof herum geschehen. Doch nie wird dies gestützt, nie durch einen Raumplan abgesichert.

Die Organisation der Realität um ein jeweiliges Zentrum herum ist ein Prinzip, ein Raummodell, das bis in die Bildgestaltung hinunterreicht:

> Virtually every shot in the film (whether the setting be the Overlook or not) is built around a central hole, a vacancy, a teart in the membrane of reality: a door that would lead us down another hallway, a panel of bright color that somehow seems more permeable than the surrounding dark tones, an infinite white glow behind a central closeup face, a mirror, a TV screen... a photograph. From the moment we lose the consoling sense of focus and destination supplied by that island picturesquely centered in the lake, we are creening throughspace (Jameson 1980, 30).

Gleich zu Beginn des Films, noch vor der ersten Schrifttafel, präsentiert er die Wirklichkeit in einer Art und Weise, die für das weitere Geschehen auch semantische Folgen haben wird. Man sieht eine Insel in der Mitte eines Sees oder Flusses, vom Flugzeug aus aufgenommen, in schneller Fahrt. Die Bewegung scheint sich umzukehren, die Insel erweckt den Eindruck, als bewege sie sich auf die Kamera zu, als gleite sie über die Oberfläche des Sees ("perhaps driven by an unseen machinery", Mayerhofer 1980, 54). Natürlich, eine optische Täuschung – aber eine folgenreiche: Denn dieses beunruhigende Bild schlägt schon den Tonus an, der den ganzen Film durchzieht.

Noch ein zweites fällt an diesem ersten Bild (und auch den folgenden schnellen Fahrten aus dem Helikopter) auf: Die Abbildung der Realität ist auch bildlich verzerrt. Kubrick verwendet für diese Aufnahmen wie auch später bei Fahrten immer wieder Weitwinkeloptiken [10]. In den Worten Grobs: „Durch das Weitwinkelobjektiv ist der Blick auf die Berglandschaften an den Seiten verzerrt. Besonders bei den Schwenks verzerren sich die Bergkämme, als wollten sie sich der Abbildung entziehen“ (1980, 50). Wenn Grob dann aber fortfährt und vermutet, dies diene dazu, "eine Stimmung zu artikulieren", um "die Erwartung auf das Kommende zu steigern" (ebd.), dann greift er zu kurz und übersieht eine wesentliche Leistung dieser Aufnahmetechnik: Die Realität selbst zerfließt. Je weiter man zum Rande des Bildes kommt, je weniger fokussiert ein Ding ist, desto mehr verliert es an Klarheit und Kontur – und damit an Realität. Die Eingrenzung und die Insellage des Overlook-Hotels (welch ein metaphorischer Name!) spiegelt sich so auch in die Bildgestaltung hinein: Alles außerhalb des zentralen Bild-Raums zerfließt, wird zerstört und ausgeblendet. Es zählen nur die Vorgänge im Inneren. Insbesondere bei Fahrten verstärkt sich der hypnotische Eindruck, der von diesen Bildern ausgeht: Die Kamera scheint in einen Strudel hineinzurasen, einem geheimen Sog folgend.

In der erwähnten Helikopter-Aufnahme am Beginn des Films wird auch das zweite Motiv der Raumgestaltung durch die Kamera eingeführt, das den Film über durchgehalten wird: die *Kamerafahrt*. Ähnlich wie die Verwendung von Weitwinkelobjektiven in Verbindung mit der klaustrophobischen Ordnung der Handlungsräume gesehen werden kann, die wiederum einen Aspekt der Raumwahrnehmung im Labyrinth bildet, hat auch die Verwendung von Kamerafahrten zur Inszenierung semantische Konsequenzen (und auch dieses läßt sich mit dem Irrgarten-Motiv zusammenführen). In den Worten Jamesons:

> the tracking [...] personifies space, analyzes potentiality in spacial terms, maps the conditions of expectation within a Neo-gothic environment that is finite, however imposing its scale (1980, 29).

Die Dynamisierung des Raums [11] durch zahllose Folgefahrten oder – wie gleich zu Beginn – überholende Begleitfahrten in Verbindung mit den Weitwinkeloptiken spielt mit einer Grundeigenschaft des Labyrinths: Jede Biegung kann eine Falle oder eine Sackgasse enthüllen, hinter jeder Biegung kann Unerwartetes lauern. Erinnert sei an die Minotaurus-Mythen, die vielleicht nur die Angst, die aus dem Verlust des Raumkonzepts entsteht, thematisierten. Immer dann, wenn eine solche Fahrt in einen neuen Korridor hineingeht, plötzlich also einen neuen Abschnitt der Wahrnehmung (und einen neuen Gang des Labyrinths) zeigt, stellt sich die immer gleiche Frage: Lauert hinter der Biegung das Entsetzliche, das Monströse? Es ist immer die gleiche Rezeptionsbewegung, die diesen Fahrten korrespondiert: "Anticipation, anticlimax, anticipation" (Jameson 1980, 30).

Es ist evident, daß bei dieser Bewegung des Blicks auf immer neue Räume, in die er hineingleitet, der Raum außerhalb des Bildes (das *off-screen*) von hoher Signifikanz und von hohem Aufmerksamkeitswert ist. Das Interesse des Zuschauers ist auf etwas fixiert, was man nicht oder noch nicht sehen kann; auch dieses ist ein Moment "labyrinthischen Wahrnehmens". Die Fixation der Aufmerksamkeit auf Abwesendes spielt auch dann eine Rolle, wenn man es nicht mit Fahraufnahmen zu tun hat. Am Beispiel: Das Kind spielt mit Spielzeugautos. Plötzlich rollt ein Ball in sein Arrangement, der kleine Junge blickt überrascht hoch. Die Kamera, die bis hier schräg von oben auf ihn herunterblickte, nimmt den ganzen Flur in den Blick – woher der Ball kommt, ist nicht zu erkennen, ein neues Rätsel ist eröffnet. Es stellt sich dann heraus, daß die Tür zum verbotenen Zimmer 237 offen ist. Die Kamera folgt dem Jungen bis zur Tür, läßt ihn dann aber allein.

Die filmische Behandlung des Raums hat zum einen eine Konsequenz für die Rezeptionshaltung des Zuschauers – denn der Blick der Kamera liefert das Material, mit dem der Betrachter operieren muß. Und es gibt in diesem bewegten Film keine feststehende Realität, an der eine sichere Organisation des Gesehehen möglich wäre. Die Realität der Bilder ist so flüchtig wie die Bilder bewegt sind. Immer muß der Raum und das, was in ihm ist oder in ihm sein könnte, vom Zuschauer erst synthetisiert werden, erst dann ist es möglich, das, was im Bild ist, zu erfassen. Der Raum ist so der erste Gegenstand der Perzeption – im nicht-trivialen Sinne: Denn der Raum ist ein erstes Thema, ein elementarer Unterboden der abgebildeten Wirklichkeit, der in Frage gestellt ist.

Zum anderen steht der in der beschriebenen Weise filmisch repräsentierte Raum wiederum in fundamentaler Verbindung zu dem, was gezeigt und erzählt wird. Im Kontext der zahllosen Fahraufnahmen genießen gerade die Bilder besondere Beachtung, die in Großaufnahmen den entsetzten Blick der Protagonisten zeigen. Wenn die Antizipation des Schrecklichen eingelöst ist, legt die Großaufnahme Zeugnis ab vom plötzlichen Stillstand der Zeit. Insbesondere die Zwillinge, die Danny immer wieder sieht, sind zum Tableau erstarrt, zumindest für einen Mo-

ment wie eingefroren. An die rasende Fahrt schließt sich eine Halluzination an, in der die Zeit aufgehoben zu sein scheint. So fährt Danny einmal mit seinem Kettcar um die letzte Biegung des Flurs, die Kamera folgt ihm wie gewohnt. Er bremst erschreckt: Am Ende des Flurstücks stehen die Zwillinge, sie fordern den Jungen zum Spiel. Ein neues Bild: Dannys Gesicht, *Groß*; plötzliches Entsetzen zeichnet sich ab. Wieder der Blick auf den Flur, *Weit*: Die beiden Mädchen liegen tot auf dem Teppich, alles ist voller Blut, eine Axt liegt neben den Opfern. Wieder Danny, *Groß*: Er schlägt die Hände vors Gesicht. In einem Akt verzweifelter Realitätssicherung wispert er Tony zu, Hallorann habe ihm versichert, das alles gebe es in Wahrheit nicht. Er wirft einen neuen Blick auf den Flur, durch die vorsichtig gespreizten Finger seiner Hände: Eine neue Einstellung zeigt den leeren Flur.

Das verbotene Zimmer

Oft steht der entsetzte Blick am Beginn eines Übergangs in eine halluzinierte Realität. Am Beispiel der "strangest scene" (Mayersberg 1980, 57) des ganzen Films wird deutlich, wie die Inszenierung des Schreckens mit den Mitteln der Blickmontage erfolgt, wie vor allem über den Blick die geheimnisvolle Partizipation der Beteiligten an ihren gegenseitigen Gesichten organisiert und ausgedrückt wird.

Man hatte schon vorher gesehen, daß Danny im Begriff war, den verbotenen Raum 237 [12] zu betreten. Was dort geschieht, bleibt offen, es wird nicht weiter gezeigt. Später findet die Mutter den Jungen, er steht unter schweren Schockeinwirkungen (unbewegtes Gesicht, "Pfötchenhaltung" der Hände), spricht nicht, ist bewegungsunfähig. Im Gesicht und am Hals hat er Würgemale, Prellungen. – Der Vater gerät zunehmend in die Krise. Kurze Zeit vor Dannys Unglück hatte er einen Alptraum, daß er seine Familie abgeschlachtet habe. Mit den Verletzungen des Jungen konfrontiert, wehrt er ab, Danny habe sie sich selbst beigebracht – was natürlich ein offener Sarkasmus ist. Auch als seine Frau insistiert, eine "irre Frau" habe den Jungen angegriffen, wehrt er wieder ab und kontert, vielleicht sei sie selbst ja die Irre. – Es folgt die erste Szene im Ballsaal, in der eine alte Gewaltanwendung des Vaters gegen den Sohn thematisiert wird. – Dann erkundet Jack Torrance den verbotenen Raum.

Diese Szene ist überraschenderweise eingeleitet mit einer Szene außerhalb des Overlook-Hotels. Miami, Halloranns Zimmer. Der Raum wird präsentiert [13]. Die kurze – deskriptive – Szene schließt mit einer Großaufnahme Halloranns, der plötzlich etwas Schreckliches zu sehen scheint: Im Medium des *Shining* sieht er den Blick eines anderen, und die Kamera zeigt in einer subjektiven Aufnahme, was dieser sieht. Sie betritt das verbotene Zimmer, durchmißt den ersten Raum, dann den zweiten, im Hintergrund steht die Badezimmertür offen, in dem Zimmer dahinter ist Licht zu sehen. Erst als die Kamera kurz vor der Tür des Bades ist, gerät eine Erwachsenenhand ins Bild, Jacks Hand. Er öffnet die Tür, das Badezimmerpanorama öffnet sich. Im Hintergrund steht die Wanne, es ist deutlich zu erkennen, daß hinter dem Vorhang, der die Wanne halb verdeckt, jemand im Wasser sitzt. Der Vorhang wird langsam zur Seite bewegt, eine schöne junge Frau sitzt in der Wanne, sie ist nackt. Sie steht auf, kommt auf die Kamera zu, bleibt wartend-lockend stehen. Dazwischen zwei Aufnahmen von Jacks Gesicht, der Ausdruck wandelt sich von Angst und Erschrecken zu Neugier und Begierde. Er geht auf die Frau zu, sie umarmt ihn, die beiden küssen sich. Dann ein erneuter und schneller Wechsel des Ausdrucks in Jacks Gesicht: Im Spiegel entdeckt er, daß die Frau, die er im Arm hält, uralt ist, häßlich, ihr Körper

ist mit Ausschlag und Geschwüren übersät [14]. Er läßt sie entsetzt los, weicht zurück. Die Alte folgt ihm – bedrohlich und hohnvoll – mit geiferndem Gelächter. Jacks Zurückweichen wird zur Flucht. Seiner Frau erzählt er später, in 237 wäre nichts gewesen.

Nicht nur Hallorann ist Beobachter dieser traumatischen Szene, sondern vor allem auch Danny: Schon nach der Großaufnahme Halloranns am Beginn der Sequenz ist eine kurze Einstellung auf das "verzerrte, aufgequollene und stark zitternde Gesicht von Danny, dem der Speichel aus dem Mund läuft" (Jansen 1984, 176) einmontiert. Danny hat Hallorann um Hilfe gerufen, das hatte ihm der Koch zu Beginn des Films angeboten. Bis Jacks Hand ins Bild kommt, ist in der folgenden subjektiven Fahrt durch das Zimmer nicht zu entscheiden, ob nicht Danny das Subjekt der *Subjektiven Aufnahme* ist. Aber auch nachdem Jack als Protagonist der Szene eingeführt ist, bleibt die Frage unbeantwortet, ob Hallorann das sieht, was Jack sieht, oder das, was Danny sieht. Unüblich und verwirrend ist die Mehrfachschachtelung bzw. -doppelung der Blicke allemal – Hallorann sieht, was Danny sieht, was Jack sieht. – Die gleiche Einstellung auf das angstverzerrte Gesicht Dannys ist dann auch in die bedrohliche Verfolgung Jacks durch die alte Frau eingeschnitten – als sollte noch einmal in Erinnerung gerufen werden, daß mehrere Personen die Wahrnehmung des Geschehens teilen.

Der Schluß der Sequenz, Jacks Flucht, ist aber noch weiter kompliziert durch die Einbeziehung eines nochmals anderen Blickpunktes auf das Geschehen, so daß auch die *Zeitbezüge* der Situation zusammenbrechen. Jack weicht zurück. Die alte Frau folgt ihm, geifernd, mit schrillem Lachen, die Arme ausgebreitet. Die Bilder dieser Verfolgung sind unterschnitten mit Aufnahmen der gleichen alten Frau, als *top-shot* von oben aufgenommen: Sie liegt tot in der Badewanne, das Gesicht ist unter Wasser; dann aber beginnt sich der Kadaver zu erheben, mit quälend-bedrohlicher Langsamkeit taucht das Gesicht aus dem Wasser [15].

> It is a perspective Jack never had, but presumably either Danny or Dick Hallorann did; a reality from the recent, more distant past is juxtaposed against the immediate reality of Jack's experiences (Jameson (1980, 31).

Offensichtlich wird die Zeitordnung des Geschehens mit diesen Aufnahmen gebrochen. War bislang noch eine klare Abfolge von Handlungen zu erkennen, ist die Verdoppelung der alten Frau eine Zerstörung auch dieser Illusion.

Über den einbettenden Blick Halloranns und Dannys hinaus wird also eine multiperspektivische Darstellung des "Alptraums in 237" durchgehalten. Die Realität wird nicht mehr nur aus einem Blick aufgezeichnet, sondern aus mehreren Wahrnehmungen komponiert. Dies ist auch dann von Bedeutung, wenn man die Szene für einen baren Traum hält – denn auch die Film-Träume folgen der monoperspektivischen Konstruktion von Realität. Indem diese Voraussetzung der Darstellung aufgegeben wird, wird auch die an die Existenz des Subjekts geknüpfte Einheit der filmisch repräsentierten Wahrnehmung der Welt aufgegeben und durch etwas anderes abgelöst.

Vor diesem Hintergrund erscheinen die Gesichtspunkte, die Paul Mayersberg zur Interpretation dieser Schlüsselszene zusammengetragen hat, zwar von Relevanz, aber nicht weitgehend genug zu sein. In vier Thesen breitete Mayersberg seine Überlegung aus: „First, it is a rewrite of the shower scene in PSYCHO. In PSYCHO it is the lady in the shower who is threatened by the monster outside. In THE SHINING this is reversed“ (1980, 57). Begründend heißt es zu dieser These: „Underlying many sequences in THE SHINING is a critique of the whole genre of horror movies“ (ebd.). Ob dieses Argument zu halten ist, erscheint nicht nur deshalb fraglich, wie man denn begründen will, warum man es mit einer Neuinszenierung des Duschenmordes zu tun hat

(es gibt keinerlei ikonographische Anspielungen auf die Szene), sondern vor allem auch unter inhaltlichem Aspekt: Denn auch dann, wenn der schließliche Amokläufer selbst einem alptraumatischen Blick ausgesetzt ist und selbst zum Opfer des Entsetzlichen werden kann, so ist dies nicht eine Kritik des Horrors im Horrorfilm-Genre, sondern eine Ausweitung und Radikalisierung des Horriblen: Denn dann unterliegt auch oder insbesondere das "monster" dem Schrecken.

> Secondly, the woman turning from slim youth to grotesque age is perhaps symbolic or everyone's most feared destiny, growing old. To watch your own body over a period of years disintegrate before the mirror is an essential horror story for all of us (ebd.).

Auch dieses Argument muß angezweifelt werden. Es ist nicht die "disintegration" des eigenen Körpers, die Jacks Entsetzen hervorruft, sondern die plötzliche Transfiguration einer anderen Person. Jack selbst bleibt unangetastet. Wenn man davon ausgeht, daß die Erwartung der Konsistenz und der Konstanz nicht nur der eigenen, sondern auch der anderen Person eine der fundamentalen Wirklichkeitserwartungen ist, die die Lebenswelt konstituieren, dann ist dieser plötzliche Wandel der Frau die Zerstörung einer grundlegenden Hypothese über den Zusammenhang der Realität: Jemand kann nicht mir gegenüber in einer anderen Zeit stehen! Niemand kann gleichzeitig in zwei Lebensaltern existieren! Lebensalter gehen ineinander über, stehen nicht direkt gegeneinander! – In der Konsequenz bricht dann die Lebenswelt zusammen. Entsetzen, Schrecken, Angst sind die Folge.

> Thirdly, this is the only overtly sexual scene in the movie. THE SHINING is a strangely chaste horror story. Part of this comes from Jack's sexual indifference; he is always glancing at women, but he never actually does anything to them. Lack of sexual drive is characteristic of a paranoid personality (ebd.) [16].

Diese Beobachtung ist richtig und wichtig, lenkt aber von der dramatischen Dynamik der Szene wiederum ab: Relevanter für ihren sexuellen Tonus ist, daß mit der begehrlichen Zuwendung zu dem Mädchen das Erschrecken-Entsetzen angesichts der Häßlichkeit der alten Frau nur gesteigert wird: Je höher zuerst die Attraktion war, um so größer muß anschließend der Schrecken sein.

> Fouthly, the marks on the old woman's body, which so repel Jack, are difficult to identify. [...] There is also a hint that this woman has come from another world or an earlier civilization (ebd.)

Die Wiederkehr der Toten gehört natürlich zum festen Inventar des Horrors. Allerdings scheint mir Mayersbergs Hinweis ganz in die Irre zu führen: Denn es ist gerade die Identität des Körpers der jungen und der alten Frau, der den Schrecken auslöst. Die alte Frau kommt nicht aus einer anderen Welt, sondern repräsentiert den faszinierenden Körper der jungen Frau, das Objekt der Begierde, im Verfallsstadium. Dem Jungen, Gesunden, Attraktiven ist so das Alte, Verfaulende, Bedrohliche entgegengestellt. Um diese Spannung geht es, sie markiert eine schreckliche psychische Verfassung.

Bedeutsam für jede Überlegung zur Interpretation der 237-Szene ist, wie sie in der Geschichte des Films in Funktion gesetzt ist: Sie indiziert das endgültige Abgleiten Jacks in die Wirklichkeit der Halluzinationen und damit in die Krankheit. Es sei dahingestellt, ob das Geschehen im verbotenen Zimmer den Realitätsverlust Jacks anzeigt oder auslöst, das ist nicht zu entscheiden. Wichtig ist ein anderes: Der unerwartete und entsetzliche Übergang eines Gegenstandes höchster Verlockung und Begierde zu einem Gegenstand der tiefsten Furcht (Fäulnis, Tod, Wiederkehr der Toten, Krankheit etc.) und die Belustigung über den Schrecken – als gellend-gefahrandrohendes Lachen – bricht den Bann, Jack kann die Realitäten nicht mehr auseinanderhalten.

Die Familie

Halluzinierte und "reale" Wirklichkeit gehen von nun an immer weiter ineinander über [17]. Nicht nur Jack, auch Danny, zum Schluß gar Wendy werden in den Sog der halluzinativen Auflösung der einen Realität hineingesogen. Wenn Danny die beiden Mädchen trifft, am Ende seiner Fahrt mit dem Kettcar, sind sie vom gleichen Realitätsmodus wie alles andere auch. Danny kann sich nur darum gegen den Schrecken, die Angst und das Entsetzen wehren, weil er einen kleinen Mann unter der Zunge hat, der ihm sagt, daß es "das gar nicht gibt". Tatsächlich ist die Funktion Tonys aber ambivalent. Zum einen entlastet er Danny vom Druck der Halluzinationen, kann also als eine Instanz aufgefaßt werden, die zur Stabilisierung Dannys dient. Zum anderen ist das Entsetzen aber auch immer dann nahe, wenn Danny ein Gespräch mit Tony führt (dies muß wohl als eine besondere Art der Autokommunikation angesehen werden, die auf das schweigende Nebeneinanderleben der Familie antwortet) [18].

Danny ist von Beginn an durch seinen imaginären Begleiter Tony gekennzeichnet. Am Anfang des Films fällt in einem obskuren Dialogstück zwischen wendy und Danny eine unvermittelte Frage an Tony, Danny verändert Gesichtsausdruck und Stimme, Tony antwortet. Augenscheinlich ist Tony auch Wendy bekannt; Tony ist in der Familie "unbedenklich", durch Dannys Kindlichkeit entlastet.

> Sie wissen, daß schizoides Verhalten bei Kindern ziemlich häufig auftritt. Es wird akzeptiert, denn unter uns Erwachsenen gilt es als ausgemachte Sache, daß Kinder verrückt sind. Sie haben unsichtbare freunde. Sie messen einer bestimmten Decke, einem Teddybär oder einem ausgestopften Tiger die Bedeutung eines Talismans bei. Wenn sie deprimiert sind, setzen sie sich vielleicht in einen Schrank, um sich von der Welt abzuschließen. Sie lutschen Daumen. Wenn ein erwachsener Dinge sieht, die nicht da sind, finden wir, daß er reif ist für die Gummizelle. Wenn ein Kind uns erzählt, es habe ein Gespenst im schlafzimmer gesehen oder einen Vampir vor dem Fenster, lächeln wir nur nachsichtig,

heißt es in Kings Romanvorlage zu THE SHINING.

"Erklärt" und in den "Shining"-Kontext gestellt wird Tony erst später, im Gespräch mit Hallorann. Diese Passage hat vor allem die Funktion, die phantastische Fertigkeit des "Shining" zu definieren und zu etablieren. Es gibt aber keine Erklärung darüber, welche Beziehung zwischen Danny und Tony besteht.

Lange Zeit ist davon auszugehen, daß nur das Kind in Verbindung zu halluzinierten Gestalten steht. Dann aber wird auch der Vater als einer erkennbar, der das "Shining" hat: Er ist allein im Hotel, die Mutter und das Kind erkunden das Labyrinth. Der Vater sieht sie im Modell des Irrgartens herumirren.

Die Differenzierung des "Shining" erfolgt durch den ganzen Film hindurch. Es umfaßt letztlich drei verschiedene Funktionsbereiche: Es ist eine besondere Art der Wahrnehmung räumlich oder zeitlich abwesender Gegenstände und der Wahrnehmungen anderer, eine telepathische Form der Kommunikation sowie – und diese Funktion wird erst durch den Vater eingeführt – die halluzinierende Hervorbringung von Realität.

Als Indiz für Jacks Abgleiten in die Krankheit kann nicht nur die Szene im verbotenen Zimmer angesehen werden, sondern auch die davorliegende erste Szene im Ballraum. Jack betritt den Saal, er macht das Licht an, schlendert zur Theke, setzt sich hin. Man sieht ihn, *halbnah*, von vorne, er wischt sich mit der Hand übers Gesicht, sagt, er würde seine Seele für einen Drink

hergeben – als die neue Einstellung Lloyd zeigt, den Barkeeper, freundlich-kalt, starren Blicks, souverän.

> The he [Jack] confesses his life as drunks confess to their barmen. It seems that in a fit of drunken anger Jack has beaten his young son, Danny. It is obvious that he will do it again. The answer to a drink is another drink. [...] All alcoholics see things that aren't there. They say things they don't mean. They become people they are not (Mayersberg 1980, 56) [19].

Nicht nur, daß Lloyd das Auftreten des Teufels, der den Tausch der Seele besiegelt, anklingen läßt, hier geschieht noch weiteres: Nach Dannys Visionen, die erste Einbrüche des Imaginären in die äußere Realität waren, ist nun die halluzinative Entgrenzung einen Schritt vorangegangen: Eine halluzinierte Person wird aktiv in eine Interaktion einbezogen. Danny hatte sich immer noch rückversichert, daß die Zwillinge irreal seien. Jack nimmt dagegen den phantasierten Barmann als real, er versucht nicht mehr, die Realität zu sichern.

Wendy unterbricht das Gespräch mit Lloyd. Als Jack später, nach der Szene im Zimmer 237 und nach einem Streit mit Wendy wieder am Ballsaal vorbeigeht, hört man schon von außen Ballmusik, Luftballons, Konfetti und buntes Papier liegen auf dem Flur herum. Auf der Party im Saal trifft Jack mit Grady zusammen, der ihn instruiert, er solle seinem Sohn "eine Lektion erteilen", weil jener versuche, Hallorann "in die sache hineinzuziehen". Grady selbst habe seiner Tochter, die Streichhölzer gestohlen hatte, um das Hotel anzuzünden, ebenfalls eine Lektion erteilt, ebenso wie seiner Frau, die ihn daran habe hindern wollen.

Gradys Instruktion knüpft thematisch an das erste Gespräch in der Bar an und kann als Projektion Jacks verstanden werden, in die zwei Momente hineinspielen: Die Geschichte, die der Hotelmanager zu Beginn des Films erzählt hatte, bildet die Folie bzw. den Stoff der Halluzination; die Vorstellung des familiären Rollensystems, die Wunschvorstellung des "autoritären Vaters", die Stabilisierung des familialen Gefüges durch Gewalt, die Vorstellung schließlich, die Familie sei ein "intimer Raum" und gegen Fremde abzuschirmen – das sind Konzeptionen, die von Jack abhängen. Und das sind Antworten auf eine Lebenspraxis, die unbefriedigend sein muß: Sexualität findet zwischen Jack und Wendy nicht statt, Gewalt ersetzt sie letztlich. Schreiben kann Jack nicht – auch dies ein Ausdruck von Impotenz im Kontrast zur erstrebten Allpotenz. Jack ist stark suchtgefährdet. Kommunikationslosigkeit kennzeichnet die familiären Interaktionen.

Für den Zuschauer sind die Wirklichkeiten so lange noch halbwegs getrennt (und modal gekennzeichnet oder doch kennzeichenbar), solange mit Wendy ein "Unschuldiger" im Film ist, der an den Halluzinationen der anderen nicht teilnimmt. Als dann aber zum Schluß auch die Frau die Schreckensvisionen der anderen wahrnehmen kann – insbesondere die Sturzflut von Blut, die dem Aufzug entquillt –, ist die Orientierung in den Realitäten nicht mehr möglich, die Traumgestalten können nun auch aktiv in das Handlungsgeschehen eingreifen (Grady befreit Jack).

Tatsächlich bilden die Halluzinationen der drei Personen ein enges Netz. Hallorann sei hier ausgespart, da er nur durch Vermittlung Dannys am Spiel teilnimmt. Nicht daß alle das gleiche sähen. Die Verhältnisse sind komplizierter. Jack halluziniert den Täter der alten Tat, Grady; Danny sieht sich mehrfach den Opfern gegenüber, den beiden Mädchen. Jack sieht die Gäste des Balls, Wendy trifft am Ende auf einen Ballbesucher. Wendy und Danny sehen die lautlose Sturzflut von Blut. Jack, Hallorann und Danny sind Zeugen des Geschehens im verbotenen Zimmer. Danny sieht den Schriftzug auf der Tür, Danny-Tony murmelt wie besessen "Redrum, Redrum!", Wendy kann um Spiegel "Redrum" als "Murder" erkennen.

Die Tatsache, daß die Halluzinationen der Protagonisten miteinander verschränkt sind, hat zwei wichtige semantische Konsequenzen. Zum einen kann man das Gesamtgefüge der Halluzinationen als "familiäres Wahnsystem" auffassen, in das einige Momente des familialen Rollensystems eingehen [20]. Im Zerrspiegel der Halluzinationen wird somit zugleich ein Schlaglicht auf die Familienstruktur geworfen. Zum anderen partizipiert Wendy an beiden Sichtweisen des Systems. Sie, die vorher nichts gesehen hat, wird in der Gefahr, von ihrem Mann getötet zu werden, plötzlich in die geheime Realität ihrer beiden Lebensgefährten eingeweiht, sieht sogar eigene Phantasiegestalten. Die Initiation Wendys geschieht unter höchstem Druck und hat für die Handlung keine Konsequenzen. Die Folge ihrer Einweihung ist eine andere: Der Modus "Realität" entgleitet nun endgültig.

Vor diesem Hintergrund kann auch das letzte Bild des Films gelesen werden: Die Kamera fährt auf eine Wand voller Bilder zu, bis ein Photo, das eine Gesellschaft aus dem Jahre 1921 zeigt, *Groß* im Bild ist. Eine etwas detailliertere Sicht, ein Ausschnitt aus dem Bild folgt. Man erkennt im Vordergrund Nicholson/Torrance im Smoking. In der nächsten Einstellung wird er *Groß* ins Bild genommen. Ein Schwenk abwärts, bis die Jahreszahl ins Bild kommt, beendet den Film. Unterlegt ist die Szene mit Ballmusik aus den zwanziger Jahren, die schon in der Ball-Halluzination Jacks den musikalischen Hintergrund gebildet hatte. Das letzte Rätsel des Films ist formuliert. Die Verrätselung betrifft den Realitätsstatus des Bildes: Hängt es im Hotel, oder hängt es in einer Halluzination des Hotels? Und wenn es eine Vision ist – wer phantasiert sie? [21]

Anmerkungen

[1] Die Schrifttafeln suggerieren nicht nur die "objektive Zeitordnung" des Geschehens, sondern gliedern den Film auch nach äußerlichen Gesichtspunkten, so daß damit Brüche, plötzliche Unterbrechungen von Spannungsbögen und ähnliches möglich werden.

[2] Vgl. Leibowitz/Jeffress (1980/81, 49), die zu dieser Szene anmerken, daß die Klärung der frage, wer Danny in dem Zimmer angriff, "is left too unclear to be satisfying". Die Nichtbeantwortung von Fragen, die im Genre üblicherweise beantwortet werden, hat natürlich Frustrationen von Rezipienten zur Folge. Und wenn die *whodunit*-Frage im Horrorgenre von elementarem interesse ist, muß das Offenbleiben der Antwort zu grundlegenden Störungen einer "normalen" Rezeption führen.

[3] Z.B. von Ramstedt 1980, 25.

[4] Anspielungsmaterial ist natürlich auch der Fundus filmischer Figuren und Szenarien. Dazu zählen das "Old Dark House of American horror films" (Titterington 1981, 120), das Bedeutungspotential von "Schnee" und "Kälte", aber auch z.B. der von Charles Laughton gespielte Glöckner von Notre Dame, der vielleicht das Vorbild für den hinkenden Torrance am Schluß des Films gewesen ist.

[5] Vielleicht bedingt die Offenheit bzw. die Rätselhaftigkeit der oberflächlichen Handlungsstruktur des Films, daß metaphorische, symbolische, allegorische u.ä. Interpretationen so nahe zu liegen scheinen. Die Generalisierungen der Kritik setzen am Inhaltlichen genauso an wie am Formalen. In einem kurzen Überblick über die wichtigsten Positionen, die in der bisherigen Analyse des films eingenommen wurden: Jameson (1980, 32) fragt sich, ob es je ein "more perverse feature film" gegeben habe als THE SHINING. *Gattungskriterien* sind immer wieder zum Gegenstand der Auseinandersetzung geworden - "kein Genrefilm", heißt es lapidar bei Grob (1980, 56), wogegen andere gerade die genrehaften Züge des Films untersucht haben; vgl. dazu z.B. Ramstedt 1980, 24; Titterington 1981. Zur *Erzählstrategie* heißt es bei Mayersberg (1980, 57): "THE SHINING is not an enigmatic film. It is actually about enigma." Er bezieht damit eine andere Position als die von mir hier eingenommene. Eine der verbreitetsten Deutungen des Films faßt das Overlook Hotel als *Symbolisierung Amerikas* - "haunted by murderous past that made it what it is:

a showy display of affluence and excess [...], built at the expense of innocent victims (Leibowitz/ Jeffress 1980/81, 45); vgl. zu dieser Deutung Leibowitz/Jeffress 1980/81, insbes. 46f; Titterington 1981, insbes. 118f; zur Flaggen- und Farbensymbolik vgl. Macklin 1981/82, 95; Titterington 1981, 118. Leibowitz/Jeffress (1980/81) beziehen in diese Topologie auch das sozialpsychologische Modell ein, das die Beziehungen zwischen Torrance un den von ihm halluzinierten Personen regiert, das "model authoritarian father"; mit den Schnitten, die Kubrick vor der europäischen Uraufführung vornahm, wurde allerdings der allegorische Topos "Amerika-Kritik" bis zur Unkenntlichkeit ausgedünnt, wie Jansen (1984, 183; vgl. 190) anmerkt. Erwähnt sei schließlich die allegorische Deutung, THE SHINING sei ein Filmüber das Kino selbst: "Film has the shining. Danny is probably the director of the movie" (Mayersberg 1980, 57); vgl. dazu Titterington (1981, 120), der ähnliches behauptet. sowie Jansen (1984, 190).

[6] In der Geschichte des filmischen Horrors sind Verletzungen und Übertretungen von Genrekonventionen sehr häufig vorgekommen (die Entwicklung der Genres lebt schließlich davon, daß das Konventionelle immer wieder irritiert, von Inventionen überlagert, weiterentwickelt wird). Alfred Hitchcocks THE BIRDS (1963) oder Peter Weirs PICNIC AT HANGING ROCK (1975) hielten dem Zuschauer bis zum Schluß rationalisierende Erklärungen des Geschehens vor; Roman Polanskis REPULSION (1965) verläßt im zweiten Teil die "objektive Realität" und inszeniert die Wahrnehmung des Mädchens; Harry Kümels MALPERTUIS (1971) benutzt neben ikonographischen Anspielungen auf das Genre vor allem mythologisches Material, um eine "horrible Sicht der Realität" von innen heraus darzustellen. Weitere Beispiele erübrigen sich hier. THE SHINING steht in einer Tradition, das ist deutlich. Aber THE SHINING radikalisiert die Möglichkeiten, "Horror" zu visualisieren.

[7] Im engeren Sinne handelt es sich um einen *Irrgarten*. Zur Terminologie vgl. Kern (1982, 13), der eine metaphorische Verwendung - Labyrinth als Hinweis auf eine schwierige, unübersichtliche oder verwirrende Situation -, die Bedeutung als "Irrgarten" - Labyrinth als eine Anlage, die dem Besucher viele Wege zur Wahl anbietet, die ihn auch in Sackgassen oder in die Irre führen -, schließlich das Labyrinth im engeren Sinne, das dem Besucher keine Irrwege suggeriert. -- Eine Abbildung des Irrgartens vor dem Hotel findet sich bei Brown (1980, 789). Erwähnenswert ist schließlich, daß das Labyrinth im Roman nicht vorkommt, sondern von Kubrick für den Film erdacht wurde. Daß dabei nicht nur visuelle, sondern vor allem auch metaphorisch-symbolische Aspekte eine Rolle gespielt haben, ist evident.

[8] Koerner (1983, 38, passim) vertritt dagegen die These, daß das Labyrinth vor allem eine Aufhebung der Zeit inkorporiere: "Weil der Mensch in der Zeit lebt, ist seine Erfahrung des Labyrinths die des Verlorenseins, der Zusammenhanglosigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft." Den Manipulationen der Zeit, die im Umfeld des Labyrinthischen geschehen, kann ich hier nicht weiter nachgehen.

[9] Ähnlich Titterington 1981, 118. Das Labyrinth vor dem Hotel ist natürlich nicht "das Spiegelbild des weitläufig-verwirrenden Hotels", wie Ramstedt (1980, 22) gelegentlich anmerkt.

[10] Insbesondere die Steadicam-Aufnahmen sind mit Weitwinkeloptiken gemacht worden. In der Regel wurde ein 18mm-Objektiv verwendet (Brown 1980, 826). Die Aufnehmen im Labyrinth erfolgten sogar mit einem 9,8mm-Objektiv, wobei die Kamera 24" (=60cm) über dem Boden, also sehr niedrig positioniert war: "This combination permitted a tremendous sense of speed and gave the correct appearance of height to the walls" (Brown 1980, 852).

[11] Vgl. Jansen (1984, 190), der darauf aufmerksam macht, daß insbesondere in der deutschen Rezeption des Films immer wieder auf die Raum-Konzeption und seine Dynamisierung hingewiesen wurde.

[12] Ramstedt (1980, 22) gibt die Zimmernummer einmal mit "327", einmal mit "273" an; er täuscht sich zweimal.

[13] Eine Beschreibung und Analyse findet sich bei Mayersberg (1980, 56).

[14] Eine ähnliche Szene findet sich in STEPHEN KING'S "IT" (1990, Tommy Lee Wallace): Ein Mann umarmt seine Jugendliebe - und sieht beim Blick über ihre Schulter im Spiegel, daß es sich um eine entstellte Kreatur handelt, die er im Arm hat.

[15] Das Bild zitiert eine ähnliche Szene in Henri-Georges Clouzots LES DIABOLIQUES (1955); vgl. dazu Titterington 1981, 120.

[16] Am Schluß des Films sieht Wendy einer wohl homosexuellen Fellatio-Szene zu; einer der Beteiligten trägt eine Schweine-Maske. Vgl. dazu und zur Rolle der Sexualität Jansen 1984, 185, passim.

[17] Auch im schon erwähnten REPULSION von Polanski ist im zweiten Teil nicht mehr zu unterscheiden, ob die abgebildeten Ereignisse "real" sind oder der Imagination der Protagonistin entspringen; vgl. dazu Titterington 1981, 120.

[18] Als Alter Ego käme Tony sogar dafür in Frage, die Verletzungen, die Danny aus dem verbotenen Zimmer mitbrachte, verursacht zu haben; vgl. dazu Mayersberg 1980, 56. Der *Bauchredner* ist in der Filmgeschichte schon häufiger als Doppelperson (die Puppe ist die zweite Inkarnation der Figur) konzipiert worden, in enger Beziehung zur Doppelfigur Jekyll/Hyde; vgl. vor allem Cavalcantis Beitrag zu dem Omnibusfilm DEAD OF NIGHT (1946). Die Ambivalenz Tonys läßt sich also auch auf ein ganzes Motiv zurückführen.

[19] Leibowitz/Jeffress (1980/81) interpretieren Lloyd als "caretaker of the male ego" und sehen die Barszene vor allem unter dem Aspekt, daß Torrance mit der Halluzination Lloyds (und später Gradys) eine Modellvorstellung patriarchalischen Autoritarismus auslebt, die ihm zur Selbstdefinition dient.

[20] Titterington (1981, 199) faßt die familiäre Konstellation unter "Kommunikationslosigkeit" zusammen. Leibowitz/Jeffress (1980/81, 46, passim) führen die Entwicklung zur Katastrophe vor allem auf Jacks Wunschvorstellung vom "autoritären Vater" zurück. Vgl. darüber hinaus Mayersberg 1980, 57; Schaar 1980, 358; Jansen 1984, 190f.

[21] Gerade das Schlußbild hat immer wieder Interpretationen hervorgerufen. Grob (1980, 56) hält es schlicht für ein "neues Spiel", das nun beginne. Leibowitz/Jeffress (1980/81, 50) interpretieren die Schlußszene als Jacks "self-image (Jack as a member of the elite) that was a major component of his undoing". Macklin (1981/82) faßt das Bild als allegorischen Hinweis im Rahmen der "Amerika"-Thematik: "In another life, in 1921 post-war America, America was a land of promise. America was happy, America's Independence was celebrated, and Jack was smiling. But in the present, America has lost her values and promise. A smiling, partying Jack Torrance has turned into a madman. His smile is now replaced by a look of frozen emptiness. The party is over."

Daß jede Interpretation der Schlußsequenz abgestimmt ist auf die vorherige Gewichtung von Themen, Hypothesen und Schlußfolgerungen, ist deutlich. Es ist aber vor allem deutlich, daß jede Interpretation des Filmes jenes letzte Stück des filmischen Puzzles integrieren können muß. Kubrick selbst: "Le film est construit comme un puzzle et je pose la dernière pièce dans la dernière image" (Interview mit Patricia Moraz, in: *Le Monde*, 23.10.1980, 21).

Literatur

Brown, Garrett (1980) The steadicam and THE SHINING. In: *American Cinematographer* 59, S. 786-789, 826-827, 850-854.

Combs, Richard (1980) Review. In: *Monthly Film Bulletin* 47, S. 221-222.

Grob, Norbert (1980) Die Außenwelt der Innenwelt der Außenwelt. SHINING von Stanley Kubrick. In: *Filme* 6, pp. 50-56.

Jameson, Richard T. (1980) Kubrick's SHINING. In: *Film Comment* 16,4, pp. 28-32.

Jansen, Peter W. (1984) Kommentierte Filmografie. In: *Stanley Kubrick*. Mit Beitr. v. Christoph Hummel [...]. München: hanser, pp. 7-204 (Reihe Film. 18.).

Kern, Hemann (1982) *Labyrinthe. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Geschichte eines Urbilds*. München: Prestel.

King, Stephen (1982) *Shining*. Bergisch-Gladbach: Bastei-Lübbe (Bastei-Lübbe-Paperback. 28100.).

Koerner, Joseph Leo (1983) *Die Suche nach dem Labyrinth. Der Mythos von Dädalus und Ikarus*. Frankfurt: Suhrkamp.

Leibowitz, Flo / Jeffress, Lynn (1980/81) Review. In: *Film Quarterly* 34, pp. 45-51.

Macklin, F. Anthony (1981/82) Understanding Kubrick: THE SHINING. In: *Journal of Popular Film and Television* 9, pp. 93-95.

Mayersberg, Paul (1980) The Overlook Hotel. In: *Sight and Sound* 50,1, pp. 54-57.

Ramstedt, Lothar (1980) Rez. In: *Zoom*, 21, pp. 21-25.

Schaar, Erwin (1980) Rez. In: *Medien und Erziehung* 24, pp. 357-360.

Titterington, P.L. (1981) Kubrick and The Shining. In: *Sight and Sound* 50,2, pp. 117-121.