



PARADIGMA

Etappen der deutschen Filmgeschichte Kultursemiotische Perspektiven

Paradigma
Studienbeiträge zu Literatur und Film
2





Universität Münster

herausgegeben von Andreas Blödorn und Stephan Brössel

Etappen der deutschen Filmgeschichte

Paradigma
Studienbeiträge zu Literatur und Film

2

Herausgegeben von
Stephan Brüssel

Münster: Germanistisches Institut

2019

Vorwort

Das vorliegende Heft unserer *Paradigma*-Reihe versammelt Beiträge zu ausgewählten Etappen der deutschen Filmgeschichte, hervorgegangen aus einem Seminar, das im Sommersemester 2018 am Germanistischen Institut der Westfälischen Wilhelms-Universität durchgeführt wurde.

Den Auseinandersetzungen, wie im Seminar vorbereitet und hier nun zusammengestellt, liegt ein zweifaches Interesse zugrunde: Erstens die Beantwortung der Frage, wie eine Geschichte des deutschsprachigen Films aussehen könnte, welche Merkmale einzelne Etappen aufweisen und welche Strukturwandel zu beobachten sind; zweitens die Beantwortung der ‚alten‘ Frage danach, wie Text/Kontext-Relationen heuristisch sinnvoll in den Griff zu bekommen wären. Sind gegebene Instrumentarien, Analysekategorien und Beschreibungsvokabularien genugsam und was lässt sich ganz konkret – an einem Beispiel exemplifiziert – mit ihnen bewerkstelligen?

Was den ersten Bereich anbelangt, so kann das Heft nur einen schlaglichtartigen Blick bieten. In der chronologischen Abfolge einzelner Stationen des deutschen Films und anhand von Hinweisen auf filmhistorische Vernetzungen sollte aber zumindest eine grobe Linie aufgezeigt sein. Vor allem aber will sich die ‚lose Filmgeschichte‘, wie sie hier vorliegt, als Anreiz verstanden wissen, aufgezeigte Lücken durch weiterführende Beschäftigungen zu füllen. Die Etappen jedenfalls zum Weimarer Kino, zum Nachkriegsfilm, zum Neuen Deutschen Film, zum DDR-Film, zum Film der 1980er- und 1990er-Jahre und schließlich zum aktuellen Film werden je nur angerissen und anhand eines Beispiel aufgerollt und verhandelt. Der Frühe Film und der Film der NS-Zeit fehlen ganz. Auch mussten hochrelevante Serienformate der aktuellen deutschen Fernsehproduktion ausgeklammert werden. Etwa STROMBERG (2004–2012), DER TATORTREINIGER (2011–2018), LERCHENBERG (2013 ff.) WEINBERG (2015) und DARK (2017 ff.) stellen Produktionen dar, die hier ganz zu Recht vermisst werden. Es gibt also noch Einiges zu tun. Vielleicht ein Anstoß für die künftige Forschung, für Haus- und Abschlussarbeiten?

Den zweiten Komplex hat das Seminar unter Rückgriff auf eine kultursemiotische Zugriffsweise zu handhaben versucht, gestützt durch drei einschlägige Ansätze – wobei sicherlich Michael Titzmanns Begriff des kulturellen Wissens den fundamentalsten Pfeiler einer kontextsensitiven struktural-semiotischen Auseinandersetzung mit Untersuchungsgegenständen darstellt. Flankiert wurden dessen Basisannahmen – ausführlich in seiner in den 1970er-Jahren in den deutschsprachigen Raum eingeführten strukturalen Textanalyse – von Martin Siefkes’ semiotischer

Diskursanalyse und Martin Nies' Kultursemiotik¹, die jeweils methodologisch unterschiedliche Wege einschlagen, stets aber ausgehen vom Gegenstand des ‚Textes‘, von Zeichen und Zeichensystemen und ihrer Verwendungspraxis: Ein interessantes und auch in metatheoretischer Perspektive lohnendes Feld künftiger Auseinandersetzungen. Und das nicht nur bezogen auf aktuelle Phänomene – wie sie etwa die genannten Serien filmisch verarbeiten –, sondern auch in Bezug auf damalige Kulturen. Zum Beispiel mit Blick auf den NS-Film. So ließe sich anhand von *DIE FEUERZANGENBOWLE* (1943/44) aufzeigen, inwiefern sogar in einem oberflächlich harmlosen Film – dem ja im Übrigen bis heute ein ‚Klassiker‘-Status beigemessen wird und der alljährlich im Rahmen von universitären Weihnachtsfeierlichkeiten rezipiert wird – NS-Ideologeme eingearbeitet sind und diese durch ihn kommuniziert werden. Denn bei aller Kurzweil und erzählerischer Finesse – der Film kann mit Blick auf sein Ende als Mind-Bender-Film gelesen werden –, ist im Rahmen der ‚Auseinandersetzungen‘ zwischen den alten Autoritäten der Lehrer und den jungen Schülern die Figur des Oberlehrers Dr. Brett hervorgehoben. Dieser unterbindet den Schabernack seiner Zöglinge, kennt bereits jeden Trick und gilt daher als unbeugsam. Und er steht für die ‚neue Methode‘ im pädagogischen Umgang an der Lehranstalt. Auffällig dabei ist, wie Brett die Denkfigur des Waldes – die für das nationalsozialistische Denksystem zentral ist (vgl. EWIGER WALD [D 1936]) – mit einem Militärjargon verknüpft und so die Erziehung einer dezidiert ‚neuen Zeit‘ aufzeigt. In doppelter Kommunikation angelegt zwischen Brett und einem Repräsentanten der Weimarer Republik – Lehrer Bömmel – sowie zwischen Film und Publikum, kann *DIE FEUERZANGENBOWLE* als bemerkenswertes Zeitdokument angesehen werden, das instruktiv vor Augen führt, wie Unterhaltung und Propaganda verschränkt worden sind.² Kultursemiotisch formuliert: Im Film werden auf subtile Art und Weise Ideologeme seines Entstehungskontextes aufgerufen und kommuniziert – vor allem aber unmarkiert als ‚normal‘ gesetzt. Das, was Dr. Brett über Krieg und Frieden sagt, das, was er über Disziplin und den Wuchs junger Bäume erläutert, das wird als Lösungsangebot zwecks Domestizierung der jungen ‚Wilden‘ eingeführt und bestätigt, und zugleich als Methode der ‚neuen Zeit‘ – ebenfalls eine zentrale Denkfigur der Nationalsozialisten (wie etwa in Goebbels Rede im Kaiserhof am 28.03.1933 ausgerufen) – angepriesen. Man kann dies dem Film vorwerfen – sogar ganz berechtigt –, man sollte es zunächst aber aus wissenschaftlicher Perspektive analytisch herausarbeiten und benennen: als Speicherfunktion, die der Film hier übernimmt. Er ist ein kultureller Speicher für zentrale Konzepte, Problemstellungen und Diskurse derjenigen Zeit, die ihn hervorgebracht hat. Auch wenn der Film als

¹ Vgl. auch den breiteren disziplinären Rahmen, den die kultursemiotische Forschung inzwischen etwa in der Arbeit des *Virtuellen Zentrums für kultursemiotische Forschung* einnimmt (<http://www.kultursemiotik.com/>; 01.03.2019).

² Einen allgemeinen und vielseitigen Überblick zum Film im NS-Staat bietet das die Seite *filmportal.de* (<https://www.filmportal.de/thema/hinweis-zur-dokumentation-der-filme-der-ns-zeit-bei-filmportalde>; 13.12.2018).

Filmerzählung gut gealtert sein mag, er ist doch auch ein Produkt des nationalsozialistischen Deutschland der 1940er-Jahre. Es ließe sich mehr sagen; als einführendes Beispiel möge dieser Einblick aber genügen – weitere Auseinandersetzungen zum Film der 1920er- bis 2010er-Jahre finden sich auf den folgenden Seiten.

Der Herausgeber dankt allen Beiträgern für die ergiebigen Seminardiskussionen und für die Arbeit an den vorliegenden Artikeln – eine Arbeit, die immer auch eine Arbeit über die zeitlichen Grenzen eines Seminars hinaus darstellt und insofern eines längeren Atems bedarf. Das erfreuliche Ergebnis dieser Ausdauer liegt nun in den Händen der Leserschaft. Danke! Besonderer Dank gilt auch Annika Herrmann, die tatkräftige Hilfe bei der Herstellung einer übergreifenden ‚groben Linie‘ des Heftes geleistet hat, und Alexandra Schwind und Jasper Stephan, die den überwiegenden Teil der Redaktionsarbeit übernommen und für einen reibungslosen Ablauf hinter den Kulissen gesorgt haben.

Stephan Brössel
Münster, im Juni 2019

Inhalt

Etappen der deutschen Filmgeschichte – kultursemiotische Perspektiven. Eine Einführung.....	6
<i>Marina Uelsmann</i>	
DAS CABINET DES DR. CALIGARI – ‚Verzerrte‘ Mise-en-scène im expressionistischen Film	13
<i>Lynn Bürger</i>	
Zwischen Religion und Okkultismus: METROPOLIS als Kommentar auf einen Trend der Frühen Moderne.....	19
<i>Christoph Bosien</i>	
Identitätsverschleierung und Vergangenheitsbewältigung: DER FROSCH MIT DER MASKE als Nachkriegsfilm.....	24
<i>Annika Herrmann, Sina Weiß</i>	
Die subversive Kraft emphatischer Liebe im DEFA-Film DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA.....	31
<i>Stephan Brössel</i>	
Rainer Werner Fassbinders FAUSTRECHT DER FREIHEIT und die homosexuelle Emanzipation in der BRD der 1970er-Jahre	38
<i>Juliane Baier, Friederike Brinkmann</i>	
100 JAHRE ADOLF HITLER – Abnutzung und Dekonstruktion eines Mythos	45
<i>Holger Grevenbrock, Julian Kaupmann</i>	
Inmitten von Providenz und Kontingenz – Tom Tykwers LOLA RENNT	50
<i>Sophie Hohmann, Sarah Richter</i>	
Echtzeit und Realeffekt in VICTORIA	56
<i>Mona von Homeyer, Diana Storcks</i>	

Etappen der deutschen Filmgeschichte – kulturesemitische Perspektiven. Eine Einführung

Marina Uelsmann

Spielfilme sind fester Bestandteil unseres Alltags – so selbstverständlich und doch auch so komplex, dass eine ‚einfache‘, private Rezeption das Geflecht aus Zeichen und Bedeutungen nur in Teilen zu entschlüsseln vermag. Die Kultursemiotik ermöglicht es, Filme als kulturelle Produkte zu analysieren und Aussagen über Text-Kontext-Relationen zu treffen. Sie versteht Filme als Texte, die es zu ‚lesen‘ gilt, um das Selbstverständnis einer Kultur sichtbar zu machen. Betrachtet man allein die deutsche Filmgeschichte, ist der Umfang des Korpus enorm – eine Auswahl erlaubt es dennoch, Kontinuitäten, Brüche und gewisse historische Linien in deutschen Filmen festzustellen. Zur kultursemiotischen Analyse deutscher Filme stehen drei Ansätze im Vordergrund: Michael Titzmann konzentriert sich in „Propositionale Analyse und kulturelles Wissen“ auf die Wechselwirkung zwischen Textaussagen und kulturellem Wissen. Martin Nies erarbeitet in seinem Aufsatz „Kultursemiotik“ ein differenzierteres Modell von Kultur und anwendungsorientierte Analysefragen. Mit „Wie wir den Zusammenhang von Texten, Denken und Gesellschaft verstehen“ schlägt Martin Siefkes schließlich ein Vier-Ebenen-Modell für eine komplexe diskursanalytische Analyse vor, das eine erweiterte Diskursdefinition und die Wechselbeziehungen verschiedener Kultur Aspekte integriert.

Das theoretische Fundament: Bausteine einer Kultursemiotik

Titzmanns Text gibt ein Grundgerüst vor, indem er eine Definition von kulturellem Wissen vorschlägt. Kulturelles Wissen entspricht der Gesamtmenge aller von den Mitgliedern einer Kultur für wahr gehaltenen Propositionen; Letztere sind die expliziten und impliziten Aussagen archiviert in Texten. Explizit sind sie, wenn sie Behauptungen sind, implizit, wenn es sich um Voraussetzungen und Forderungen handelt. Sie lassen sich in fiktionalen wie auch in nichtfiktionalen Texten finden. Ergänzend dazu benennt Titzmann informatorische Nullpositionen, bei denen es sich um Aussagen handelt, die ein Text geben könnte, sie aber nicht gibt. Diese Informationslücken können unterschiedlich motiviert sein.

Textpropositionen können das kulturelle Wissen bestätigen oder ihm widersprechen, denn nur durch Widerspruch kann sich kulturelles Wissen wandeln. So standen physikalische Theorien über den Lauf der Sonne und der Erde im Widerspruch zum christlichen Weltbild und dem damaligen kulturellen Wissen, dass sich die Sonne um die Erde drehe, was letztlich zu jenem Paradigmenwechsel führte, der unser heutiges Weltbild bestimmt.

Aufgrund seiner historischen Variabilität lohnt sich die kulturesemitisch fundierte Analyse des Mediums Film, um etwas über damalige Kulturen und ihr kulturelles Wissen zu erfahren. Für Titzmann ist der Text zentral. Erweitert man seinen Textbegriff, kann sein Ansatz auch für eine Filmanalyse nutzbar gemacht werden (wie bereits bei Kraß/Titzmann 2013 geschehen).

Kulturelles Wissen muss nicht bewusst sein, um angenommen zu werden – oft wird es erst im Vergleich zum kulturellen Wissen anderer Kulturen bewusst. Es kann in allgemeines und gruppenspezifisches Wissen eingeteilt werden, wobei evident ist, dass kein Individuum über das gesamte kulturelle Wissen seiner Kultur verfügen kann. Das Wissen einer Teilgruppe der Gesellschaft kann auch dem Wissen einer anderen Teilgruppe widersprechen, wie es bei religiösen oder wissenschaftlichen Aussagen oft der Fall ist. Trotzdem können beide Gruppen innerhalb einer Gesellschaft koexistieren.

Titzmann zeigt auf, dass es sich bei der Analyse eines Textes um ein reziprokes Verhältnis handelt: Kulturelles Wissen ist eine analytische Grundvoraussetzung, andererseits kann aus der Textanalyse Wissen abgeleitet werden. Dadurch vergrößert sich der rekonstruierte Bestand kulturellen Wissens. Man kann hier von einem *Analyseapparat* 1 sprechen: die Ausweitung des Textbegriffs auf Filmtexte, eine griffige Definition kulturellen Wissens, der Begriff der Proposition und die Bewusstmachung vom Wechselverhältnis aus Aussagen und Wissensannahmen bilden dabei die Komponenten dieses Apparats. Somit könnte eine strukturelle Textanalyse vor dem Hintergrund kulturellen Wissens als eine Art Film-Basisanalyse erfolgen.

Nies arbeitet in seiner Kulturesemitik mit anderen Klassifizierungen. Ihm geht es in erster Linie nicht um kulturelles Wissen, sondern zunächst um Kultur, die er definiert als hierarchisch geordnete Gesamtheit aller Zeichensysteme, die in der Lebenspraxis einer Gemeinschaft verwendet werden. In einer Kultur existieren diverse Teilkulturen nebeneinander, die sich eben wie die Gesamtkultur mit der Zeit wandeln. Aus semiotischer Perspektive kann dieser Wandel als Paradigmenwechsel beschrieben werden, indem sich etwa gesellschaftliche, ästhetische oder wissenschaftliche Diskurse wandeln. Nies legt damit einen anderen Schwerpunkt in der Beschreibung von Wissenswandel. Er definiert Diskurse als System des Denkens und Argumentierens. So wandelt sich das Denken über beispielsweise gesellschaftliche Hierarchien und die Paradigmen, die damit verbunden werden.

Für Nies ist die Unterscheidung in soziale, materielle und mentale Kultur bedeutend. Unter sozialer Kultur werden Verhaltensweisen und Alltagspraktiken sowie Normen und soziale Strukturen gefasst. Diese können sich in die materielle Kultur einschreiben, die die materiellen Artefakte – den kulturellen Speicher – umfasst. Derartige Artefakte können auch Filme sein. Die mentale Kultur hingegen ist nicht materiell, sondern beinhaltet die Codes (Zeichensysteme und ihr Regelsystem) und das kulturelle Wissen. Selbstverständlich interagieren alle drei Kulturteile miteinander und sind nie ganz voneinander getrennt zu betrachten.

Die Semantik eines Textes lässt sich durch verwendete Zeichen, durch semantische Verbindungen zu anderen Zeichen und den kulturellen Kontext, in dem der Text geäußert wurde, herausarbeiten. Die Darstellungsweise eines Textes ermöglicht es, herauszufinden, was in einer Kultur als wünschenswert und was als nicht wünschenswert deklariert wird. Durch die Analyse kann ein Modell von Welt, das durch die Zeichen erschaffen wurde, erfasst werden, wobei diese dann Rückschlüsse auf die Kultur, die dieses Modell von Welt hervorgebracht hat, ziehen lassen. Die Diegese ist somit nicht Abbild der Realität, sondern Ausdruck einer Vorstellung von Realität. Im Rückgriff auf Jurij M. Lotman sind für Nies Literatur, Kunst und Film sekundäre semiotische Systeme, die durch Neukombinationen von Zeichen aus primären Zeichensystemen eigene Semantiken aufbauen und Welten modellieren.

Nies betont, dass vor allem zentrale Diskurse und Themen einer Kultur, und nicht ihre randständigen in ihren Artefakten verhandelt werden. Dem widerspricht nicht, dass auch Teilkulturen (und Subkulturen) Gegenstand filmischer Auseinandersetzung werden können; im Gegenteil sind es in diesen Fällen oft die einenden Aspekte, die mit der Betrachtung von Teilkulturen verhandelt werden. Wie schon von Titzmann konstatiert kann laut Nies durch die Analyse von Artefakten Propositionen und Wissen anderer Kulturen rekonstruiert werden. Der Umgang mit Artefakten geschieht dabei notwendigerweise aus der eigenen (historischen) Perspektive und enthält damit immer auch Aussagen über die eigene Gegenwart. Zur konkreten Analyse eines (jeden) Textes schlägt Nies einen Fragenkatalog vor, der für Erweiterungen offen ist. Er fragt nach den verhandelten Themen und Diskursen, den ästhetischen Vermittlungsstrategien und den (daraus zu schließenden) Normen und Werten, nach dem Verhältnis des Textes zu anderen fiktionalen und nicht fiktionalen Texten und den ideologischen Konstrukten, aus denen sich Wirklichkeitskonstrukte ableiten lassen. Damit wäre der *Analyseapparat 2* nach Nies sehr anwendungsorientiert: Er führt in die Kultursemiotik ein; das Kernstück der Methodologie dieser *Paradigma*-Ausgabe. Sein differenzierter Kulturbegriff, sein konkreter Fragenkatalog zur kultursemiotischen Analyse und sein demokratisches Textverständnis sind gut auf eine kultursemiotische Filmanalyse übertragbar.

Siefkes greift das Modell der drei Kulturteile von Nies auf und erweitert es. Er ergänzt die Diskursanalyse durch einen genaueren und verbindlichen Diskursbegriff und durch ein Vier-Ebenen-Modell, das eine genaue und komplexe Analyse ermöglicht. Diskurse sind in seinem Sinne Zeichenpraktiken, die sich mindestens eines Codes bedienen. Gleichzeitig bestehen sie aus den Texten, die diese Zeichenpraktiken hervorgebracht haben. Sie sind ebenso Produkt wie Produzent von Zeichen und Bedeutungen.

Wie auch bei Titzmanns Feststellung, dass kulturelles Wissen in der Textanalyse reziprok ist, ist bei Siefkes das Text-Kontext-Verhältnis von Zeichenpraktiken wechselseitig: Zeichenpraktiken sind wirklichkeitskonstituierend, denn sie erzeugen Muster, die auf Diskurse in der Gesellschaft einwirken, indem sie dort vorhandene

Muster schaffen, verfestigen oder verschleiern. Diese gesellschaftlichen Muster wiederum wirken auf diskurserzeugenden Zeichenpraktiken zurück. Die drei Teilbereiche werden bei ihm leicht abweichend bezeichnet: Der materialen Kultur entspricht die Zivilisation, die mentale Kultur ist die Mentalität und die soziale Kultur die Gesellschaft; alles in allem sind sie deckungsgleich mit den Kategorien bei Nies. Die erste Ebene bei Siefkes bezieht sich auf die raumzeitliche Einordnung und die thematische Begrenzung: Was kann in einer Kultur als Thema gedacht werden? Die daraus entstehenden Diskursmuster schlagen sich in einem Textmuster nieder, das sich auf der zweiten Ebene – und zwar auf der des Textes – befindet. Texte werden als codierte Artefakte verstanden und sind damit Teil der Zivilisation. Auch an dieser Stelle können Filme auf einem Speichermedium als Beispiel genannt werden: Sie beinhalten ein Textmuster, das Diskursmuster ausdrückt, und sind damit als Teil der Zivilisation trotzdem mit den anderen Ebenen verflochten.

Diese Textmuster wirken in mehrfacher Hinsicht auf die dritte Ebene, die der Mentalität mit ihren Codes und ihrem kulturellen Wissen. Zum einen sind die Texte Anzeichen für mentale Muster (wie schon Titzmann feststellte), zum anderen sind die Textmuster Ursachen für die mentalen Muster und andersherum (auch dies findet sich bei Titzmann).

Gleiches gilt für die vierte Ebene, die Individuen und Institutionen umfasst: die Gesellschaft. Sie wird ebenso wechselseitig von den Textmustern beeinflusst. In diesem Bereich, in dem sich die gegenseitigen Einflüsse zwischen materieller und sozialer wie mentaler Kultur manifestieren, setzt Siefkes die Diskursanalyse an. Dieser *Analyseapparat* 3 führt also einen differenzierten Diskursbegriff ein, der sich auch auf verschiedene Textarten wie beispielsweise Filme anwenden lässt. Auch die Ausdifferenzierung von Diskursmustern in Textmuster, soziale Muster und mentale Muster hilft, das komplexe Zusammenspiel von Diskurs und Text zu erfassen.

Die Etappen: Schlaglichter der deutschen Filmgeschichte

Stellvertretend für die Etappen der deutschen Filmgeschichte wurden im vorliegenden Heft ausgewählte Schlaglichter, wegweisende und nennenswerte Vertreter des deutschsprachigen Films ausgewählt, um mit ihrer Hilfe den Nutzen einer kultursemiotischen Forschung vorzuführen.

Den Anfang macht **Lynn Bürgers** Analyse des expressionistischen Films *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (D 1919/20), der 1920 uraufgeführt wurde. Wie auch in anderen expressionistischen Texten wird das Motiv des Irren aufgegriffen, der den populär geworden psychoanalytischen Diskurs aufgreift und die Unbestimmtheit von Wahrnehmung und Wahrheit transportiert. Dies verknüpft der Stummfilm mit der narrativen Struktur, die einander widersprechende Erzählinstanzen einführt. Die unzuverlässige Erzählung des (vermeintlich) psychisch kranken Franzis wirft Fragen über Realität auf, die damit relativiert wird. Auch das Wechselspiel aus zwei- und dreidimensionaler Kulisse im expressionistischen Stil ist damit verbunden. Der Film

entstand zum Ende dieser kurzen (vor allem literarischen) Epoche und führt sie mit seinen Mitteln fort – auf gestalterischer wie auf inhaltlicher Ebene. Bürger konzentriert sich in ihrer Analyse auch auf nichtkünstlerische Artefakte wie zeitgenössische Filmkritiken, um die damalige Rezeption des Films erfassen zu können. Die Filmkritiken lassen Rückschlüsse auf die mentale Kultur zu, bei die Frage nach subjektiver Wahrnehmung offensichtlich einen wesentlichen Verhandlungskomplex formiert.

In der zweiten Analyse wird ein weiterer Film der Weimarer Republik untersucht: der frühe Science-Fiction-Klassiker *METROPOLIS* (D 1927), der 1927 in den deutschen Kinos lief. Auch wenn der Film zunächst ein kommerzieller Misserfolg war, wurde er im Laufe der Zeit zum Klassiker aufgewertet. Die Analyse von **Christoph Bosien** zeigt, dass zeitgenössische Themen wie Okkultismus und Klassenkampf auf *histoire*- und *discours*-Ebene verhandelt werden. Dem Okkultismus gegenüber gestellt werden christliche Motive wie die Jesus-/Erlöserfigur, die sieben Todsünden und die personifizierte Sünde als ‚Hure Babylon‘. Die Filmhandlung wird entfaltet anhand der als Gegenstücke gesetzten Paare Okkultismus/Christentum, Oberschicht/Unterschicht, Sünde/Erlösung, die wiederum an die zentralen Figuren Freder, Maria, Rotwang und Robomaria gekoppelt sind. Das Happy End mit Freder als Vermittler zwischen den Klassengesellschaften der Ober- und Unterstadt zeigt ihn als (christliche) Erlöserfigur, die christliche Werte und Traditionen als Lösungsstrategie darstellt, während der okkulte Raum, dem der Erfinder Rotwang mit seinem Androiden Robomaria angehört, getilgt wird.

Der deutsche Nachkriegsfilm wird mit dem Kriminalfilm *DER FROSCH MIT DER MASKE* (DK 1959) behandelt. Zentral ist dort das Problem der Identität. Eingebettet in das Kriminalgenre, das eine Krise und eine Bedrohung der Ordnung zum Ausgangspunkt der Handlung macht, werden Demaskierung und Stigmatisierung miteinander verschränkt. Die Diegese ist mit einer klaren Einteilung von Figuren in ‚gut‘ und ‚böse‘ unterkomplex, wobei erst im Verlauf der Filmhandlung erkennbar wird, welche Figur dem semantischen Raum ‚Ordnung/Gut‘ und ‚Chaos/Böse‘ zugeteilt ist. Die Analyse von **Annika Herrmann** und **Sina Weiß** zeigt, dass die unterkomplexe Diegese, deren Ordnung bedroht ist, teilweise der traumatisierten und mit Schuld belasteten Nachkriegsgesellschaft entspricht, die ebenfalls mit Demaskierung (ehemaliger) NationalsozialistInnen zu kämpfen hat. Der Erfolg dieses Kriminalfilms legt nahe, dass sich die damalige Kultur nach einfachen Antworten und Problemlösungen sehnte, in der Einzelfiguren als Vertreter der Ordnungsinstanz den semantischen Raum des Verbrechens tilgen.

Stephan Brüssel bespricht den DEFA-Film *DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA* (DDR 1973): Dabei ist das Verhältnis von Individuum und sozialer Wirklichkeit zentral, ebenso wie die Verhandlung von Liebe als romantischer Mythos. Hier zeigt sich der Einfluss von kulturellem Wissen auf die materielle Kultur; der Film als Artefakt, der das Konzept der romantischen Liebe radikalisiert und damit zugleich

gesellschaftskritisch funktionalisiert. Zentral ist für Paul wie für Paula die Grenzüberschreitung vom semantischen Raum des konformistischen, lieblosen Alltags hin zum disjunkten semantischen Raum der Liebe. Dieser ermöglicht eine zeitweise Aufhebung von Realität, die einerseits die Empfindung der ProtagonistInnen intensiviert, andererseits aber auch einen schmerzhaften Realitätsverlust auslöst. Radikalisiert romantische Liebe wird als eine Form der Selbstbefreiung gestaltet und scheint damit ein enormes Identifikationspotenzial zu entfalten, wodurch sich der nachhaltige Erfolg der DEFA-Produktion erklären ließe.

FAUSTRECHT DER FREIHEIT (BRD 1974/75) ist ein Beispiel für die Filmetappe des Neuen Deutschen Films in den 1960er- und 70er-Jahren. Der Autorenfilm von Rainer Werner Fassbinder verhandelt männliche Homosexualität und die Grenzziehungen zwischen Proletariat und Bürgertum. **Friederike Brinkmann** und **Juliane Baier** zeigen in ihrem Beitrag die Aushandlung von Machtstrukturen anhand der semantischen Räume ‚Privatheit‘ und ‚Öffentlichkeit‘ sowie ‚Bürgertum‘ und ‚Proletariat‘. Der Versuch des jungen Proletariers Franz, die Grenze zwischen den semantischen Räumen ‚Proletariat‘ und ‚Bürgertum‘ zu überwinden, scheitert. Sein Tod am Ende des Films zeigt auf *histoire*-Ebene die Sanktionierung des versuchten Grenzübertretts und stellt die bestehende gesellschaftliche Ordnung als unveränderbar dar. Als Zeitdokument ist der Film als eine politische Positionierung in den 1970er-Jahren zu verstehen. Wenn auch durch die ‚Normalisierung‘ schwulen Lebens eine Aufwertung stattfindet, wird das Milieu zugleich zwielichtig dargestellt. Außerdem steht der generellen Aufwertung von schwulem Leben eine Abwertung von auf Grenzen beharrenden Bürgerlichen gegenüber, womit der Film die soziale Entwicklung einer vom Aufschwung einer profitierenden Sozialklasse hin zu einer überheblichen, nichtempathischen Schicht kritisiert.

Mit 100 JAHRE ADOLF HITLER (D 1988/89) rückt eine Reaktion auf die Erfolge und Filme des Neuen Deutschen Kinos in den Fokus. Als Drehbuchautor, Regisseur und Finanzier des Films radikalisiert Christoph Schlingensiefel einige Merkmale des Neuen Deutschen Films und führt ihn damit zwar fort, grenzt sich aber gleichzeitig von ihm ab. Anders als die bisherigen Beispiele verweigert der Film eine gelingende Kommunikation mit dem Publikum. Innerhalb der Diegese verstehen sich die Figuren teilweise untereinander, aus Rezeptionssicht ist ihr Handeln und ihre Sprache unverständlich. Damit stoßen erprobte Mittel der Filmanalyse an ihre Grenzen. Die Szenen folgen keiner Logik und keinem kausalen Zusammenhang. Der Beitrag von **Holger Grevenbrock** und **Julian Kaupmann** zeigt, dass das Chaos im Bunker in der filmischen Umsetzung seine Entsprechung hat. Auch grenzt sich 100 JAHRE ADOLF HITLER von historischen Filmen ab, da das Figurenensemble in seiner Zusammenstellung den historisch überlieferten Tatsachen widerspricht. Gleichzeitig streut er popkulturelle Referenzen wie die Filmmusik von HALLOWEEN (USA 1978) ein. So ist eine Kontextualisierung für ein Verständnis unabdingbar. Die Montage zum Abspann, in der

die Ehrung von Wim Wenders in Cannes verwendet wird, lässt sich dann als Kommentar auf den Neuen Deutschen Film erfassen.

LOLA RENNT (D 1998) ist im Gegensatz zu 100 JAHRE ADOLF HITLER massenkompatibel. Durch eine Strategie der Doppelcodierung werden unterschiedliche Publikumsgruppen angesprochen: Die einerseits simple Geschichte ist durch ihre Gestaltung gleichzeitig spannend und zerstreudend und dabei philosophisch aufgeladen. Tom Tykwers Film lässt sich als Referenz und damit auch Beispiel für postmodernes Erzählen heranziehen. **Sophie Hohmann** und **Sarah Richter** zeigen auf, wie der Film die Vielzahl an Möglichkeiten, die das globalisierte Leben Ende des 20. Jahrhunderts bereithält, und dabei auch das Medium Film selbstreflexiv verhandelt. Die drei Varianten, wie die Geschichte verläuft und ausgeht, sind gleichzeitig zirkulär und linear gestaltet. LOLA RENNT ruft mit seinem Soundtrack, mit seiner Visualisierung, dem Umgang mit Echtzeit und Fast Forward ein (popkulturelles) Archiv an intertextuellen und intermedialen Referenzen auf. Im Verbund mit dem Bewusstsein, kommerziell und damit Teil der Konsumkultur zu sein, bringt LOLA RENNT entscheidende Charakteristika von postmodernem Kino zusammen.

Bei VICTORIA (D 2015) sind die Mittel der Kamera und Ästhetik entscheidend. **Mona von Homeyer** und **Diana Storcks** stellen dies in den Mittelpunkt ihrer Analyse. Dadurch, dass es einen keinen Schnitt gibt, spielt sich die gesamte Handlung in Echtzeit ab: ein Realitätseffekt ist die Folge. Die Kamera ist eine besondere Vermittlungsinstanz und nimmt eine personale Erzählhaltung ein, die an der Perspektive Victorias orientiert ist. Das Spiel mit Realität und Fiktion ist letztlich ein Spiel mit dem Medium Film. Eine kultursemiotische Analyse macht sichtbar, dass nicht nur auf *histoire*-Ebene Themen wie Einsamkeit und Familiarisierungsstrategien der Generation Y gesellschafts- und sozialkritisch verhandelt werden, sondern auch, dass für den aktuellen Film die Reflexion des Mediums Film eine enorme Bedeutung hat.

Forschungsliteratur

- Krah, Hans/Titzmann, Michael (2013): *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau.
- Nies, Martin (2011): „Kultursemiotik“. In: Barmeyer, Christoph/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. Aufl., S. 207–225.
- Siefkes, Martin (2013): „Wie wir den Zusammenhang von Texten, Denken und Gesellschaft verstehen. Ein semiotisches 4-Ebenen-Modell der Diskursanalyse“. In: *Zeitschrift für Semiotik*. Tübingen, Bd. 35, H. 3–4, S. 353–391.
- Titzmann, Michael (2017): „Propositionale Analyse und kulturelles Wissen“. In: Krah, Hans/Michael Titzmann (Hgg.) *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau, S. 81–108.

DAS CABINET DES DR. CALIGARI – ‚Verzerrte‘ Mise-en-scène im expressionistischen Film

Lynn Bürger

Subjektiv motivierte Darstellung von Welt: Die Mise-en-scène eines ‚Verrückten‘?

DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1919/20) konfrontiert die ZuschauerInnen mit einer außergewöhnlichen Diegese. Erzählstruktur und Mise-en-scène des Films werfen durch ihre Kombination Fragen nach dem Verhältnis von *subjektiv wahrgenommener* und *objektiver Realität* der erzählten Welt im Film auf. DAS CABINET DES DR. CALIGARI weist eine verschachtelte Erzählstruktur auf, bei der Rahmen- und Binnenerzählung einander widersprechen. Die Figur Franzis erzählt einer zweiten Figur von mysteriösen Ereignissen in der Stadt Holstenwall, die er vorgibt, selbst in der Vergangenheit erlebt zu haben. Die Binnenerzählung wird bereits zu Beginn des Films als subjektive Perspektive der Figur Franzis markiert. Franzis Antagonist der Binnenerzählung ist Dr. Caligari (mit seinem Somnambulen Cesare), den er als zweifachen Mörder und Entführer einer jungen Frau namens Jane, in die Franzis verliebt ist, überführen will. Diese Handlung wird am Ende des Films durch die Rahmenerzählung infrage gestellt, indem offenbart wird, dass es sich bei der Figur des Dr. Caligari um den Direktor und bei Franzis um den Patienten einer ‚Irrenanstalt‘ handelt. Franzis entpuppt sich als pathologische Figur, bei der es sich höchstwahrscheinlich um eine unzuverlässige Erzählinstanz¹ handelt. Damit wird aber auch die Darstellung von Welt in der Mise-en-scène der Binnenerzählung in Zweifel gezogen. Sie ist möglicherweise die „mentale Metadiegeese“ (Kuhn 2011: 152)² von Franzis und weicht von der ‚Realität‘ der erzählten Welt (Rahmenhandlung) ab.

Die Mise-en-scène in DAS CABINET DES DR. CALIGARI weist hinsichtlich der Rahmen- und Binnenerzählung signifikante Unterschiede auf. Der Gegensatz zeigt sich beispielsweise in der Darstellung von Natur. Pflanzen, Bäume und Untergründe sind in der Binnenerzählung immer künstlich nachgebaut und häufig stilisiert, so zum Beispiel bei der Darstellung der aufgemalten Rasenfläche und der groben und runden Baum- oder Blattumrisse in Janes Garten (DAS CABINET DES DR. CALIGARI: 00:29:48–00:30:05).³ Die einzig ‚echte‘ Natur ist in der Rahmenhandlung zu finden und zwar in den Einstellungen, die Franzis und den zweiten Mann im Park auf einer

¹ Vgl. hierzu auch das Kapitel „Unzuverlässiges Erzählen“ (in: Kaul/Palmier 2016) sowie Kölling u. a. 2017 u. Duckwitz u. a. 2017.

² „[W]enn eine Sequenz derart markiert ist, dass sie als Ganzes einen Traum, eine Einbildung, eine Halluzination etc. einer Figur repräsentiert und keine Ereignisse zeigt, die in der diegetischen Realität ‚tatsächlich‘ stattfinden.“ (Kuhn 2011: 152)

³ Dieser Analyse liegt folgende Filmfassung zugrunde: DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1919/20, Robert Wiene). Digital restaurierte Fassung. Wiesbaden: F.-W.-Murnau-Stiftung (2014).

Bank sitzend zeigen (01:07:04–01:08:04). Hier bilden sowohl kahle Zweige als auch mehrere Tannen und der mit Laub bedeckte Boden den Gegensatz zur *Mise-en-scène* der Binnenerzählung.

Ein weiteres Merkmal der *Mise-en-scène* der Binnenerzählung ist ihre artifizielle Gestaltung, die sich durch verzerrte Formen und Stilisierungen sowie starke Kontraste auszeichnet. Gebäude, Fenster und Möbel sind verzerrt und bilden verschiedenste Formen ab. „[D]ie visuelle Verzerrung und Deformation des filmischen Raums erzeugen eine instabile erzählte Welt“ (Pinkas 2010: 210). Von dieser Verzerrung und Übertreibung sind auch Maske, Kostüm und Schauspiel betroffen. Dr. Caligaris Maske und Kostüm beispielsweise sind geprägt von wiederkehrender überzeichneter Schwarz-Weiß-Gestaltung (00:08:45–00:08:54): Handschuhe, Haare und seine kontrastreiche Schminke. Ferner sind sein mal trippelnder, mal schleichender Gang (00:05:15–00:05:39) und seine überzogene und zum Teil animalische Mimik und Gestik (00:08:20–00:10:28) deutlich von der Erscheinung und seinem Auftreten in der Rahmenhandlung abgehoben und werden somit als signifikant markiert. Als Direktor der ‚Irrenanstalt‘ sind seine Mimik und Gestik verhaltener und sein Gang weniger abgesetzt von anderen Figuren. Die Kleidung ist dezenter, Frisur und kontrastreiche Maske fallen weg (01:11:00–01:11:16).

Des Weiteren betont die Diegese der Binnenerzählung die Materialität einiger Elemente der *Mise-en-scène*. Die ‚Gemachtheit‘ der *Mise-en-scène* wird zum einen durch stilisierte Nachbildungen beispielsweise von Natur, aber vor allem durch malerische Elemente deutlich. Die Stadt Holstenwall ist im Hintergrund auf eine zweidimensionale Fläche gemalt (00:04:53–00:05:40). Der Vordergrund (Karussells, Bühnen, Treppengeländer) ist jedoch dreidimensional. Türen und Fenster sind zum Teil in die Kulisse eingebaut und zum Teil aufgemalt (00:21:57–00:22:18). In den Szenen vermischen sich so auf signifikante Weise Zwei- und Dreidimensionalität. Licht und Schatten entstehen zum einen durch Beleuchtung und sind zum anderen auf Wände und Treppen gemalt. Nicht immer entsprechen die Licht-Schatten-Verhältnisse der Beleuchtung den aufgemalten (00:29:03–00:29:47). Die erzählte Welt der ‚verrückten‘ Figur Franzis verbindet ‚echte‘ Schatten mit einer künstlerischen Gestaltung von Schatten. Sie ist durch dieses Nebeneinander der Elemente mehrfach codiert und stellt die Opposition *echt vs. gemacht/künstlich* signifikant heraus. Der Film setzt also sowohl Verzerrung als auch die Betonung von Materialität mit einer pathologischen subjektiven Erinnerung und Erzählwelt gleich: Es wird eine ästhetische Semantik aufgerufen, die markiert dem Expressionismus zugeordnet ist.

Inwieweit ist die Auflösung der Narration (Franzis‘ Binnenerzählung als ein Produkt seiner geistigen Verwirrung) eindeutig? Bleiben ambige Bedeutungsstrukturen in DAS CABINET DES DR. CALIGARI zurück? Für die Beantwortung dieser Fragen sind erneut Erzählstruktur und *Mise-en-scène* zu betrachten. In DAS CABINET DES DR. CALIGARI lässt sich eine „Vielzahl verschachtelter und einander widersprechender Erzählerdiskurse [finden], die das Geschehen in unterschiedlichen Versionen

präsentieren und die somit eine multiple Lesbarkeit des Films ermöglichen“ (Pinkas 2010: 211). Neben Rahmen- und Binnenerzählung weist der Film zwei weitere Binnenerzählungen auf, die sich nicht eindeutig der subjektiven Perspektive Franzis' zuordnen lassen: zum einen die Chronik aus dem 18. Jahrhundert, die von einem ‚ersten‘ Dr. Caligari erzählt, der dem Antagonisten von Franzis als Vorlage dient zum anderen das Tagebuch des Dr. Caligari in Schriftform und als visuelles Flashback. Der Name ‚Dr. Caligari‘ kann also mehreren Figuren zugeordnet werden. Der Schauspieler Werner Krauß ist ebenfalls doppelt codiert, indem er schon innerhalb der Binnenerzählung (Franzis' Perspektive) sowohl Dr. Caligari als auch ein ‚wahnsinniger‘ Direktor der ‚Irrenanstalt‘ ist. Mehrdeutig bleibt, warum der nicht ‚wahnsinnige‘ Direktor der ‚Irrenanstalt‘ (Rahmenerzählung) die Figur Dr. Caligari zu kennen scheint: „Jetzt bergreife ich seinen Wahn. Er hält mich für jenen mystischen Caligari --! Und nun kenne ich auch den Weg zu seiner Gesundheit ---“ (01:12:45–01:12:50).

Eine ambige Bedeutungsstruktur wird auch durch die *Mise-en-scène* hervorgerufen. Die verzerrten Formen und Überzeichnungen überlagern sich in der Rahmen- und Binnenerzählung (siehe zum Beispiel die gemalten Strahlen im Innenhof der ‚Irrenanstalt‘). Vor allem in der wiederholten Handlung der Szene, in der erst Dr. Caligari/ ‚wahnsinniger‘ Direktor und dann Franzis in der Zwangsjacke abgeführt und eingesperrt werden, lässt sich diese Überlagerung feststellen. Die Zelle, in die beide gesperrt werden, ist die gleiche. So wie die *Mise-en-scène* der Binnenerzählung hat sie verformte Wände, Fenster und Türen. Die *Mise-en-scène* unterscheidet sich nur hinsichtlich der gemalten Elemente. In der ersten Version (Binnenerzählung) sind große Formen auf Tür und Wände gemalt (01:06:54–01:07:45). In der zweiten Version (Rahmenerzählung) sind diese Formen grob überstrichen, leuchten aber noch durch und sind als die gleichen runden und zackigen Malereien der ersten Version erkennbar (01:11:57–01:01:12:44). Es lässt sich nicht eindeutig auflösen, warum die *Mise-en-scène*-Gestaltung der Binnenerzählung (‚verrückter‘ Franzis) auch Teil der Rahmenerzählung wird. Was von Franzis' mentaler Metadiegeese entspricht also doch der Realität der erzählten Welt in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*? Die ‚außergewöhnliche‘ Diegeese lässt sich nicht eindeutig als pathologische Perspektive der Figur Franzis auflösen. Was in dieser erzählten Welt real ist und was nicht, bleibt unscharf.

Neue Wege des Films Anfang des 20. Jahrhunderts: Expressionistische Ästhetik in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*

DAS CABINET DES DR. CALIGARI wird und wurde als „expressionistisches Gesamtkunstwerk“ (Gerdes 2001: 109) rezipiert, das „Elemente der zeitgenössischen Literatur und Malerei“ (ebd.: 109) einbezieht. Walter Reimann, Walter Röhling und Hermann Warm gestalteten das Szenenbild unter der „Verwertung expressionistischer Formen mit ihrer übersteigerten und konzentrierten Ausdrucksweise“ (Lichtbild-Bühne, 24.1. 1920: 26/Jung 2010: 309). Das Szenenbild setzt zentrale Elemente der expressionistischen bildenden Kunst wie die „Abkehr von der Abbildung der äußeren

Wirklichkeit und das Prinzip der Abstraktion“ (Bogner 2016: 59) um. DAS CABINET DES DR. CALIGARI greift somit Aspekte der zeitgenössischen ästhetischen Kommunikation (Nies 2011: 214) Anfang des 20. Jahrhunderts auf und ist zugleich selbst Teil dieser Kommunikationsform. Die Hinwendung zur subjektiven Wirklichkeit und der Darstellung des Innenlebens wird sowohl auf der *histoire*- als auch der *discours*-Ebene des Filmes verhandelt.

Die Identifikation mit „gesellschaftlichen Außenseiterfiguren (Kranke, Irre, Gefangene, Verbrecher, Dirnen, Juden oder Künstler)“ (Anz 2002: 67) ist ein wiederkehrendes Motiv der zeitgenössischen ästhetischen Kommunikation. DAS CABINET DES DR. CALIGARI verhandelt das für die expressionistische Literatur charakteristische Motiv des Wahnsinns. Wahnsinn wurde als Befreiung aus der alltäglichen bürgerlichen Lebenswelt und zugleich als Indiz für menschliche Desorientierung dargestellt. Der „Kranke ist [...] das Produkt und die Manifestation einer kranken Gesellschaft“ (Anz 2002: 84). In DAS CABINET DES DR. CALIGARI lassen sich diese beiden unterschiedlichen Semantisierungen von Wahnsinn ebenfalls finden. Die subjektive Wahrnehmung der ‚wahnsinnigen‘ Figur Franzis ermöglicht eine von der äußeren Wirklichkeit abweichende *Mise-en-scène*, damit den Zugang zum Ausdruck von Innenleben und somit erst die künstlerische Erfahrung der RezipientInnen. Aufgrund des etablierten Formenrepertoires, das die *Mise-en-scène* aufgreift, wird Wahnsinn außerdem mit einer etablierten zeitgenössischen Ästhetik, dem Expressionismus, gleichgesetzt. Auf der anderen Seite zeigt DAS CABINET DES DR. CALIGARI auch die Desorientierung der pathologischen Figur Franzis, die zu ihrem Aufenthalt in der Irrenanstalt führt. In der Binnenerzählung zerstört der Wahnsinn Dr. Caligaris gar die gesellschaftliche Ordnung der Stadt Holstenwall.

Das zeitgenössische Publikum kannte die Ästhetik des Expressionismus, der die *Mise-en-scène* des Films folgt, aus der bildenden Kunst wie auch aus dem Theater, wo Bühnenbilder zum Teil in ähnlichem Stil inszeniert wurden (vgl. Roberts 2008: 25). Sie war 1920 in bürgerlichen Kreisen angekommen (vgl. Jung 2010: 310) und wurde ebenfalls in der Filmproduktion strategisch dazu eingesetzt, den Kunstwert von Film zu steigern (vgl. ebd.: 306). Dennoch wurde die Gestaltung der *Mise-en-scène* für das Medium Film durchaus als etwas Neues wahrgenommen. „Dieser Film [...] ist etwas ganz Neues. Der Film spielt – endlich! endlich! – in einer völlig unwirklichen Traumwelt“ (Tucholsky 2010: 328), schreibt Kurt Tucholsky 1920 in einer Rezension. DAS CABINET DES DR. CALIGARI stößt mit seiner Fortführung der expressionistischen Ästhetik eine Debatte um Film als Kunst los.

Das Cabinet des Dr. Caligari verhält sich zum gängigen Lichtspiel wie ein Cézanne-Gemälde zu einem Meissonier. Das eine lässt einen Standpunkt, einen persönlichen Blick erkennen, das andere dagegen hält bloß das Mikroskop der Masse empor. Das eine ist Kunst, das andere nichts als Kunsthandwerk. (Rogers 2010: 334)

Bernhard Rogers und Kurt Tucholskys zeitgenössische Rezensionen grenzen DAS CABINET DES DR. CALIGARI deutlich von anderen Filmen ab. Die Integration expressionistischer Ästhetik und avantgardistischer Verfahren wie Abstraktionsstrategien und die Betonung der eigenen Materialität auf unterschiedlichen Ebenen (Motive, Erzählstruktur, Gestaltung der Mise-en-scène) wurden als etwas Neues für das Medium Film begriffen – und begrüßt. Ernst Ludwig Kirchner begründete die Zuwendung der expressionistischen Malerei zur Abstraktion damit, dass Fotografie und Film die Darstellung von Realität übernommen hätten (vgl. Jung 2010: 310). DAS CABINET DES DR. CALIGARI versucht, mimetische Darstellungsverfahren gerade zu unterlaufen und Abstraktion auch auf das Medium Film zu übertragen beziehungsweise Gestaltungsmöglichkeiten dafür zu finden und wurde dahingehend als Vorreiter angesehen. Der Film entwickelt bemerkenswerte Ansätze zur Gestaltung einer nichtmimetischen Abbildung von Welt und kombiniert wiederum seine Mise-en-scène – die ihre Materialität herausstellt – mit der Erzähllogik der narrativen ‚Verrätselung‘ (vgl. Brössel 2017: 29), die ihrerseits maßgeblich von einer pathologischen Figurenperspektive und unzuverlässigem Erzählen geprägt ist. Bis in die Gegenwart des deutschen Films hinein werden Aspekte wie die pathologische subjektive Figurenperspektive siehe WEINBERG (D 2015) und narrative ‚Verrätselung‘ siehe DARK (D 2017–) immer wieder neu filmisch aufgearbeitet.

Filme

DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1919/20, Robert Wiene). Digital restaurierte Fassung. Wiesbaden 2014.

Forschungsliteratur

Anz, Thomas (2002): *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart.

Bogner, Ralf Georg (2005): *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt.

Brössel, Stephan (2017): „Narrative ‚Verrätselung‘“. In: *Mind-Bender: Begriffe – Forschung – Problemfelder*. (= *Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film* 1/2017), S. 29–33.

Duckwitz, Anna Louisa u.a. (2017): „Unzuverlässigkeit im Film“. In: *Mind-Bender: Begriffe – Forschung – Problemfelder*. (= *Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film* 1/2017), S. 21–24.

Gerdes, Julia (2011): „Caligarismus“. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. 3. Aufl. Stuttgart.

Jung, Uli (2010): „Du musst Dr. Caligari werden!‘ Das Cabinet des Dr. Caligari und sein kommerzieller wie künstlerischer Erfolg“ In: Ralf Beil (Hg.): *Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925*. Ostfildern, S. 304–313.

K., E. (2010): „...ob Kunst im Film möglich ist, wurde gestern endgültig entschieden“ (1920). Erstveröffentlichung: Nationalzeitung. 8-Uhr-Abendblatt. In:

- Ralf Beil (Hg.) *Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925*. Ostfildern, S. 333.
- Kaul, Susanne/Jean-Pierre Palmier (2016): *Die Filmerzählung. Eine Einführung*. Paderborn.
- Kölling, Teresa u.a. (2017): „Subjektivität/Wahrnehmung/(Psycho-)Pathologie“. In: *Mind-Bender: Begriffe – Forschung – Problemfelder. (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 1/2017)*, S. 16–20.
- Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York.
- Nies, Martin (2011): „Kultursemiotik“. In: Christopher Barmeyer/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. Aufl. Passau, S. 207–225.
- Pinkas, Claudia (2010): *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und Narration der Instabilität*. Berlin.
- Roberts, Ian (2008): *German Expressionist Cinema. The World of Light and Shadow*. London/New York.
- Rogers, Bernhard (2010): „Strawinsky im Lichtspielhaus“ [1921]. In: Ralf Beil (Hg.): *Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925*. Ostfildern 2010, S. 334.
- Tucholsky, Kurt (2010): „Dr. Caligari“ [1920]. Erstveröffentlichung: *Die Weltbühne* H. 11. In: Ralf Beil (Hg.). *Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905 bis 1925*. Ostfildern, S. 328.

Zwischen Religion und Okkultismus: METROPOLIS als Kommentar auf einen Trend der Frühen Moderne

Christoph Bosien

1924 veröffentlichte Thomas Mann seinen Essay *Okkulte Erlebnisse*, in dem er Erfahrungen bespricht, die er Anfang der 1920er Jahre bei Besuchen von spiritistischen Sitzungen gesammelt hat. In derartigen Sitzungen sollte mittels eines Mediums der Kontakt zur Welt der Toten hergestellt werden (vgl. Pytlik 2005: 35). Manns Wortwahl bei der Beschreibung der spiritistischen Handlungen und Anwendungen des Mediums machen nach Marianne Wünsch den Eindruck, als hätte er eher einem „biologische[n] Akt“ (Wünsch 2015: 189) anstelle eines spirituellen beigewohnt. Er bewertete seine Erlebnisse hauptsächlich negativ (vgl.: ebd.) – jedoch waren diese Sitzungen Teil eines okkulten Trends, dessen Verbreitung zur Zeit der Weimarer Republik einen Höhepunkt erreicht zu haben schien (vgl. Wünsch 1991: 97). Der Spiritismus als Teilbereich des Okkultismus war dabei „in seiner Blütezeit, d.h. in der zweiten Hälfte des 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, das mit Abstand am weitesten verbreitete und am besten bekannte okkultistische System“ (vgl. ebd.: 84).

Diese Entwicklung fiel zusammen mit einer „schwindenden Bindungskraft des Christentums“ (Ulbricht 1998: 55), einer Tendenz in Deutschland, die sich schon im 18. Jahrhundert bemerkbar gemacht hatte. Ihr Ablauf beschleunigte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts und mündete in „Säkularisierungs- und Entkirchlichungsprozesse[n]“ (ebd.),¹ wodurch im Verlauf, neben dem Versuch neue Glaubensansätze zu finden, auch Raum für eine „Renaissance mystischen Denkens gerade bei Intellektuellen“ (ebd.: 54) entstand.

Immer mehr KünstlerInnen beschäftigten sich mit Okkultem, wie etwa unter SchriftstellerInnen neben Thomas Mann auch Alfred Döblin und Rainer Maria Rilke (vgl. Pytlick 2005). Aber auch in den Filmen der 1920er-Jahre sind okkulte Motive zu finden. *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (D 1920) etwa verhandelt das Phänomen des Somnambulismus² und in *DR. MABUSE, DER SPIELER* (D 1922) wird eine Séance abgehalten.

¹ Gemeint ist hierbei hauptsächlich die Abwendung von der institutionalisierten protestantischen Kirche (vgl. Ulbricht 1998: 52 ff.).

² In *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* wird Somnambulismus nicht als bloßes Schlafwandeln verhandelt, doch handelt es sich beim Dargestellten auch nicht unbedingt um Hypnose, vielmehr kann das Gezeigte nach Wünsch in Verbindung gebracht werden mit dem Mesmer'schen Magnetismus, bei dem u.a. ein Mensch durch Ferneinwirkung in eine Art Trance-Zustand versetzt wird (vgl. Wünsch 1991: 106 f.). Vgl. auch den Beitrag zum Film in diesem Heft (→ *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*).

Auch METROPOLIS (D 1927), neben DR. MABUSE, DER SPIELER ein weiterer Film des deutschen Regisseurs Fritz Lang, greift Motive aus den zu der Zeit aktuellen okkultistischen und religiösen Diskursen auf und liefert damit einen Kommentar zum damaligen Zeitgeschehen ab. Aus kultursemiotischer Sicht ist interessant, wie der Film dabei verfährt, welche Problemstellungen er aufwirft und welche Konfliktlösungsstrategien er anbietet.

METROPOLIS ist einer der bedeutendsten Filme Langs und basiert auf dem gleichnamigen Roman von Thea von Harbou, die gemeinsam mit ihm das Drehbuch schrieb (vgl. Geser 1996: 38). Er zeigt eine dystopische Zukunftsvision einer Großstadt, in der die Gesellschaft in zwei Klassen unterteilt ist, wobei die eine in der sozialen Hierarchie deutlich über der anderen steht. Mit Hilfe topografischer und topologischer Relationen der im Film dargestellten Stadt und ihrer semantischen Räume stellt der Film die okkulten und religiösen Entwicklungen der Moderne als eine Art (religiösen) Sittenverfall in Opposition zu (vormoderner) Frömmigkeit und einem traditionellen Familienbild. Gleichzeitig inszeniert er stellvertretend durch die Hauptfiguren einen Kampf um das Wohl der Stadt und ihrer Bevölkerung.³

„Unten“ gegen „Oben“: Zu Topografie und Topologie

Die Stadt Metropolis besteht aus Ober- und Unterstadt, die topografisch voneinander getrennt und vertikal angeordnet sind. Die Oberstadt ist mit den reichen BewohnerInnen der Stadt bevölkert, zu denen auch Freder, sein Vater Joh Fredersen und Rotwang sowie dessen Kreation, die falsche Maria, gehören. Im Gegensatz dazu lebt in der Unterstadt die beherrschte und arme proletarische Gesellschaftsklasse, Maria eingeschlossen. Der Raum ist mit Maschinen versehen, die von Arbeitern betrieben werden und die Energieversorgung der Stadt garantieren.

Oberstadt und Unterstadt können als topografische Konkretisierungen disjunkter semantischer Räume aufgefasst werden, die gegensätzliche Attribute aufweisen und deren Merkmale auf Diskurse der 1920er-Jahre in Deutschland hindeuten. Die moderneren Diskursrichtungen verortet der Film im Feld der Oberstadt, aus deren Darstellung sich eine Vielzahl von Merkmalen ableiten lässt, die den Raum charakterisieren. So besteht das Leben der reichen Bevölkerungsschicht weniger aus Arbeit, sondern vielmehr aus Vergnügen. Es wird der Polygamie gefrönt, wie am Beispiel Freders zu Beginn des Films beobachtet werden kann. Der beliebteste Treffpunkt ist das Yoshiwara, der Nachtclub der Oberstadt, der nach einem japanischen Bordellviertel der Edo-Zeit benannt ist.

³ Okkultismus und Religion in Deutschland sind komplexe Diskurse und können an dieser Stelle nicht in ihrer Gänze verhandelt werden. Auch der Film tut dies nicht. Durch die Wahl bestimmter Motive und Symboliken weist er lediglich auf die Lage innerhalb der Gesellschaft hin, in der die okkulten „Bereiche um 1900 eine Hochkonjunktur erlebten und [...] enorme Popularität bis in die späten 20er Jahre“ (Pytlik 2005: 9) genossen.

Ebenfalls in der Oberstadt verortet ist das Labor des Wissenschaftlers Rotwang, der an der Erschaffung des Maschinenmenschen arbeitet, dem er später Marias Antlitz verleiht. Sowohl das Labor als auch Rotwang und die falsche Maria sind mit alternativ-religiösen oder okkulten Elementen bzw. Symbolen korreliert, wie etwa dem großen Drudenfuß im Hauptraum des Labors, den Pentagrammen auf den Türen oder der Tatsache, dass die falsche Maria Hel nachempfunden ist, der Mutter Freders und Marias Ebenbild, benannt nach der Göttin der Unterwelt in der nordischen Mythologie. Zusätzlich charakterisiert sie der Film durch ein direktes Bibelzitat, in dem „Die grosse Babylon“ in übergroßen Lettern hervorgehoben ist (METROPOLIS: 01:29:20–01:29:24),⁴ als Hure Babylons und stellt sie dementsprechend als leichtbekleidete Tänzerin gestützt von den sieben Todsünden im Nachtclub Yoshiwara dar. Die negative Charakterisierung verstärkt noch den Gegensatz, den der Film zwischen Freder/Maria und Rotwang/falsche Maria herstellt.

Im Raum der Unterstadt sind im Gegensatz zur Oberstadt traditionalistische Diskursformationen angesiedelt. Die ArbeiterInnen der Unterstadt leben in Familien zusammen und haben Kinder, etwas, das so in der Oberschicht nicht zu finden ist. Zudem wird eine gewisse Frömmigkeit suggeriert, gehen doch die Arbeiter nach ihrer Schicht in die Katakomben, um Marias Predigt zu hören, die sie vor einer dem Berg Golgatha nachempfundenen Kulisse vorträgt.⁵

Sowohl in der Oberstadt als auch in der Unterstadt setzt der Film gleichermaßen auf die Problematisierung von Veränderungen innerhalb der aufgegriffenen Diskurse wie auch auf Lösungsangebote, die er stellvertretend in seinen Hauptfiguren Freder und Maria vorführt. Beide sind mit christlich-religiösen Attributen belegt. So tritt Maria vor den Arbeitern der Unterstadt als Predigerin auf und erzählt in den Katakomben eine abgewandelte Version der Geschichte des Turmbaus zu Babel. Sie predigt von der Beendigung der Unterdrückung der Arbeiterschaft durch die Oberschicht mit Hilfe einer friedlichen Vermittlung durch einen Mittelsmann, der später in Form von Freder auftritt. Häufig wird sie durch einen Lichtschein von oben in Szene gesetzt, der ihr ein beinahe sakrales Aussehen verleiht.

Freder stammt aus der Oberstadt und gerät auf der Suche nach Maria in die Unterstadt. Die miserablen Zustände erkennend, entschließt er sich, etwas zu unternehmen und wird dadurch zum Vermittler. Die Interpretation von Freder als Herz, dem „Mittler zwischen Hirn und Händen“ wird vom Film wiederholt und

⁴ In einer Totale blendet der Film eine aufgeschlagene Bibel ein, in der neben eine Abbildung der Hure Babylon zwei Verse aus der Offenbarung des Johannes (Offenbarung 17, 5 f.) montiert sind. In einer Detailaufnahme wird das Bild auf der Bibelseite noch einmal isoliert (METROPOLIS: 01:29:25–01:29:29) und durch einen darauffolgenden harten Schnitt auf die im Yoshiwara tanzende falsche Maria unverkennbar eine Äquivalenz zwischen biblischer Figur und Maschinenmensch hergestellt.

⁵ Golgatha (übersetzt: Schädelstätte) ist die Kreuzigungsstätte Jesu (vgl. Mk 15, 22–27).

überdeutlich vorgenommen. Er kann jedoch darüber hinaus als Jesusfigur oder als „Herz Jesu“ (vgl. Geser 1996: 34) – hervorgehoben durch seinen wiederholten Griff an die Brust am Anfang des Films – gelesen werden, da er als Vermittler/Herz zwischen der Leitung der Oberstadt (dem Hirn) und der Arbeiterschaft der Unterstadt (den Händen) agiert. Konkret wird seine Rolle als „Herz Jesu“, als er mit dem Arbeiter 11811 die Kleider tauscht und dessen Arbeit an der Herz-Maschine übernimmt. „Wie Jesus ‚herabgestiegen‘, nimmt er [...] die Leiden auf sich und wird an der Maschine symbolisch gekreuzigt [...]“ (Ebd.: 35) Bewusst wird ihm seine wahre Aufgabe als Herz und Vermittler allerdings erst bei seiner zweiten Begegnung mit Maria, wobei seine Eingebung, ähnlich wie bei ihr, in der Bildgestaltung durch einen Lichtschein von oben unterstrichen wird.

Rotwang und die falsche Maria agieren als Gegenspieler und versuchen – erst auf Befehl von Joh Fredersen hin, dann aus eigenem Antrieb heraus – die Arbeiterschaft und die Oberschicht gegeneinander aufzuwiegeln und Chaos zu stiften. Dieses Vorhaben können sie jedoch nicht umsetzen und scheitern. Rotwang wird nach der wiederholten Entführung Marias auf dem Dach des Doms von Freder gestellt und besiegt, die falsche Maria von der Arbeiterschaft als Hexe auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Beide können ihr Ziel nicht erreichen und werden am Ende getilgt.

In einer letzten Handlung wird Freder auf die Bitte Marias hin seiner Position als Heilsbringer gerecht und vermittelt zwischen seinem Vater und Grot, dem Vertreter der ArbeiterInnen. Durch den Sieg über die okkulten Strömungen in der Oberstadt und der Vermittlung zwischen Ober- und Unterstadt wird nun zuletzt eine Re-Etablierung eines alten Normen- und Wertesystems postuliert.

METROPOLIS im Kontext zeitgenössischer Diskurse

Die falsche Maria wird auf dem Scheiterhaufen verbrannt und Freder besiegt nicht nur Rotwang, sondern stellt als Vermittler den Frieden zwischen Ober- und Unterstadt her. Durch die Art, wie METROPOLIS Lösungsstrategien entwirft und diese umsetzt, lässt sich mit Martin Nies schlussfolgern, dass der Film ein traditionelles und christliches Werte- und Normensystem für erstrebenswerter als die alternativ-religiösen Strömungen hält (vgl. Nies 2011: 216 f.).

Der Film stellt im Rahmen zeitgenössischer gesellschaftlicher Diskurse um Religion und Okkultismus traditionelle Sichtweisen und neue Impulse einander gegenüber und problematisiert in beiden Fällen die Abkehr von einem traditionellen Wertesystem. Der Film greift die Diskurse auf und verhandelt sie in Oppositionen, wobei die dabei aufgeworfenen Problematiken zugunsten traditioneller Werte gelöst werden.

Das heißt: Alle Elemente des Okkulten oder Heidnischen und jene, die auf einen Verfall von Sitten hindeuten, stehen in Verbindung mit der Oberstadt, von der sich Freder im Laufe seiner Entwicklung zum Vermittler als ‚Herz Jesu‘ löst.

METROPOLIS etabliert eine Lösungsstrategie, mit der durch moralisch gutes Verhalten am Ende eine gerechte und funktionale Gesellschaftsordnung hergestellt werden kann. Durch die Korrelation mit christlichen Symboliken auf der *discours*-Ebene, legt der Film eine Problemlösung auch im Sinne eines vor allem christlichen Verhaltens nahe.

Filme

DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1920, Robert Wiene).

DR. MABUSE, DER SPIELER (D 1922, Fritz Lang).

METROPOLIS (D 1927, Fritz Lang).

Forschungsliteratur

Bauer, Eberhard/Bernhard Wenisch (1990): „Okkultismus“. In: Hans Gasper /JoachimMüller/Friederike Valentin (Hgg.): *Lexikon der Sekten, Sondergruppen und Weltanschauungen. Fakten, Hintergründe, Klärungen*. Freiburg im Breisgau, S. 768–775.

Baßler, Moritz/Hildegard Châtellier (Hgg.) (1998): *Mystik, Mystizismus und Moderne in Deutschland um 1900*. Strasbourg.

Braungart, Georg (1998): „Spiritismus und Literatur um 1900“. In: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hgg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. II: Um 1900*. Paderborn.

Geser, Guntram (1996): *Fritz Lang. Metropolis und die Frau im Mond. Zukunftsfilm und Zukunftstechnik in der Stabilisierungszeit der Weimarer Republik*. Meitingen.

Nies, Martin (2011): „Kultursemiotik“. In: Christoph Barmeyer/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. Aufl. Passau, S. 207–225.

Pytlik, Priska (2005): *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*. Paderborn.

Treitel, Corinna (2004): *A Science for the Soul. Occultism and the Genesis of the German Modern*. Baltimore/London.

Ulbricht, Justus H. (1998): „Transzendente Obdachlosigkeit“. Ästhetik, Religion und ‚neue soziale Bewegungen‘ um 1900“. In: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hgg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. II: Um 1900*. Paderborn.

Universitäts- und Stadtbibliothek Köln (2016): *Fritz Langs Metropolis. Eine Ausstellung der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 27.10.2016–20.02.2017*. Köln.

Wünsch, Marianne (1991): *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930)*. München.

Wünsch, Marianne (2015): „Okkulte Erlebnisse (1924)“. In: Andreas Blödorn/Marx, Friedhelm (Hgg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, S. 189–190.

Identitätsverschleierung und Vergangenheitsbewältigung: DER FROSCH MIT DER MASKE als Nachkriegsfilm

Annika Herrmann, Sina Weiß

Einleitung

Die dänisch-deutsche Produktion DER FROSCH MIT DER MASKE von Regisseur Harald Reinl stellte im Jahr 1959 den Auftakt der deutschen Edgar Wallace-Filmreihe dar. Der auf dem Roman *The Fellowship of the Frog* basierende Kriminalfilm war mit über 3 Millionen BesucherInnen ein „außergewöhnlicher Erfolg“ (Kramp 1998: 33).

Genretypisch verhandelt er Konfliktanordnungen in bestimmten sozialen Kontexten in Auseinandersetzung mit dem im Zentrum stehenden Verbrechen und dessen Aufklärung (vgl. Faulstich 2013: 37). Ausgangspunkt ist die massiv bedrohte soziale Ordnung der Diegese, die konfrontiert ist mit einer kriminellen Organisation, die die Gesellschaft infiltriert hat und Verbrechen verschiedenster Art bis hin zum Mord verübt. Die Unkenntnis der Identität der Bandenmitglieder und ihres Anführers lässt die sozialen Ordnungsinstanzen zunächst unterlegen erscheinen und versetzt die diegetische Welt in Angst und Schrecken. Letztlich werden dennoch die tradierten Werte und Normen re-etabliert, indem alle Probleme in allen Bereichen gelöst werden: Von der Paarfindung über die Familienproblematik bis zur bedrohten öffentlichen Ordnung kann allenthalben die temporär in eine scheinbar unlösbare Krise geratene gesellschaftliche Harmonie wiederhergestellt werden.

Identität als innerdiegetisches Problem

Aufgrund der Maskierung des Anführers als Frosch, dem als Piktogramm an Tatorten hinterlassenen indexikalischen Zeichen der Organisation und der froschförmigen Tätowierung, die angeblich alle Mitglieder am linken Handgelenk tragen, wird das Verbrecherkollektiv als ‚Frosch-Bande‘ bezeichnet. Die Allegorisierung des Begriffs ‚Frosch‘ verdeutlicht in der Übertragung tierischer Merkmale auf menschliche Vertreter die Probleme der Ermittler und die tiefgreifende Bedrohung, die von jenen ausgeht: Wie die Amphibien sind auch menschliche ‚Frösche‘ schwer zu fangen, da sie sich an verschiedene lebensweltliche Milieus anpassen können, sodass sie selbst das Polizeisystem unterlaufen und der Anführer der Frosch-Bande sich hinter der Maske des unauffälligen Durchschnittsbürgers Philo Johnson zu verbergen vermag. Nicht zuletzt verweist der Lebensraum der Frösche – sowohl an Land als auch im oder unter Wasser – auf die Beziehung von Oberflächen- und Tiefenstruktur der diegetischen Gesellschaft, die in der Folge erläutert werden soll.

Indem der Film die Elemente ‚Stigmatisierung‘ bzw. ‚Kennzeichnung‘ und ‚Maskierung‘ relevant setzt, reflektiert er auf eine scheinbar konträre Weise die Figurenidentitäten. Die Tätowierungen als internes Erkennungszeichen bzw. von

außen wahrgenommenes Stigma suggerieren eine durch die klar getrennten semantischen Teilräume ‚Gut‘ und ‚Böse‘ simpel strukturierte diegetische Ordnung. Diese scheinbare Eindeutigkeit wird jedoch sukzessive unterlaufen: Der verdeckt ermittelnde Inspektor Genter als Vertreter des ‚Guten‘ trägt das Zeichen der Frösche, die zur Bande gehörende Sängerin Lolita dagegen nicht. Der mysteriöse Josua Broad weist, als der ihn verdächtigende Ermittler Richard Gordon sein Handgelenk untersucht, auf die Möglichkeit hin, Tätowierungen entfernen zu lassen. Der Film fängt die in der Diegese vorherrschende Unsicherheit über die Identität der Mitglieder der Frosch-Bande auf der *discours*-Ebene für die RezipientInnen ein, indem Kamerabewegung und Kadrierung häufig den Blick auf Lederhandschuhe, Armstulpen oder lange Ärmel lenken. Es kann also kaum von einer durch ein bestimmtes Stigma von außen leicht zu identifizierenden Gruppe der ‚Bösen‘ die Rede sein; die Tätowierung dient im Gegenteil nur selten als rollenklärendes Kennzeichen, sondern in den relevant gesetzten Fällen stattdessen wiederum als Mittel zur Verschleierung von Identität.

Noch deutlicher wird dieses Verfahren im Phänomen der Maskierung, das – sei es durch eine tatsächliche Maske oder indirekt durch das Vortäuschen einer falschen sozialen Rolle – den gesamten Film durchzieht: Allen voran ist der Anführer der Frosch-Bande zu nennen, der gleich unter zwei Maskierungen verborgen arbeitet. Seine Enttarnung als Philo Johnson ist nur eine vorläufige, da eine weitere Demaskierung notwendig ist, um in diesem den polizeibekanntem Verbrecher Harry Lime zu erkennen. Verschiedene andere Figuren werden in ihrer Identität problematisiert, um die RezipientInnen auf falsche Fährten zu führen: So werden der Familienvater John Bennet und der als blinder Bettler maskierte Broad als verdächtig inszeniert und ihre wahre Identitäten erst gegen Ende der Handlung enthüllt. Ersterer ist als Londons Henker Teil der Staatsgewalt, Letzterer ist zwar der ehemalige Partner Limes, als den Gordon ihn verdächtigt hat, allerdings ist er letztlich derjenige, der Lime aus Rachemotiven tötet und dadurch die Kriminalbeamten und Ella Bennet rettet. Inspektor Genter arbeitet als verdeckter Ermittler im Milieu der Frösche und Sergeant Balder agiert als versteckter Frosch sogar im Herzen von Scotland Yard. Die Problematisierung der Identitäten durch Maskierung oder Vortäuschung einer sozialen Rolle betrifft also sämtliche Bereiche der Gesellschaft und steht damit zeichenhaft für eine in Gänze gestörte soziale Ordnung. Von der Familie, der Paarbeziehung bis hin zur staatlichen Ordnungsmacht und selbst zur Verbrecherorganisation: kaum eine Figur ist, was sie zu sein scheint, sodass Ellas Frage höchst gerechtfertigt erscheint: „Sag mal, was bist du jetzt wirklich?“ (DER FROSCH MIT DER MASKE: 01:25:57–01:26:00)¹.

¹ Diesem Aufsatz liegt folgende Filmfassung zugrunde: DER FROSCH MIT DER MASKE (D 1959, Harald Reinl). München: Universum-Film (2009).

Während also die Zuordnung zur Frosch-Bande durch die Aspekte der Stigmatisierung und Maskierung erschwert wird, ist jedoch die zugrundeliegende Figurenanthropologie denkbar simpel, indem allein das Kriterium der Bandenzugehörigkeit über ‚gut‘ und ‚böse‘ als Charakterzug entscheidet. Mehr noch als die semantischen Teilräume ‚Gut‘ und ‚Böse‘ wird die Entschlüsselung der sozialen Rolle relevant gesetzt, sodass die Opposition von ‚Schein‘ und ‚Sein‘ zur Leitdifferenz wird. Letztere betrifft, indem sie die Reichweite des Kriminalfalls deutlich überschreitet, die gesamte diegetische Gesellschaft. Die Beantwortung der von Werner Faulstich für den Kriminalfilm zentral gesetzten Frage des *Whodunit?* (vgl. Faulstich 2013: 37) geht in *DER FROSCH MIT DER MASKE* also einher mit einer Demaskierung im Sinne der Enthüllung wahrer Identität und enttarnt weit mehr als nur den Täter.

Vergangenheitsbewältigung in *DER FROSCH MIT DER MASKE*

Folgt man Martin Nies, so ist *DER FROSCH MIT DER MASKE* Teil der materiellen Kultur eines bestimmten geografischen Zusammenhangs zu einem spezifischen Zeitpunkt – in diesem Fall der Kultur Westdeutschlands zur Nachkriegszeit – und kann als kultureller Speichers angesehen werden (vgl. Nies 2011: 214). Dazu erlaube die Beschaffenheit der diegetischen Weltordnung samt ihrer als wünschenswert bzw. nicht wünschenswert markierten Werte und Normen Einblicke in zeitgenössische Wertesysteme, relevante Konfliktfelder und Fragestellungen der sozialen wie mentalen Kultur (vgl. Nies 2011: 217). Einige hier nur kurz genannte Problemfelder sind beispielsweise der für den Nachkriegsfilm typische Topos der defizitären, konfliktbeladenen Familie am Beispiel der Bennets (vgl. Greffrath 1995: 208) oder die Rolle der Frau zwischen Modernität und Traditionalität verkörpert durch die selbstbewusste und erotisch dargestellte Lolita auf der einen sowie die häusliche und schutzbedürftige Ella auf der anderen Seite, wobei die Autonomie Lolitas sanktioniert und die traditionelle Rolle affirmiert wird.

Das zentral verhandelte Problem aber ist die soziale Identität bzw. ihre Verschleierung. Gerade vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Vergangenheit und der Entnazifizierung erscheint dies plausibel für eine Zeit, in der für größere Teile der Bevölkerung aus eigener Sicht Anpassung und Verstellung von Vorteil waren und die Aufdeckung der wahren sozialen Rolle im Nationalsozialismus deutliche gesellschaftliche und persönliche Konsequenzen nach sich zog (vgl. Greffrath 1995: 252). Unter diesem Blickwinkel nimmt *DER FROSCH MIT DER MASKE* eine kritische Sicht auf das in der Nachkriegszeit etablierte Konzept der *Stunde Null* ein. Bereits vor der Gründung der Bundesrepublik beklagte der Schriftsteller Hans Werner Richter diesbezüglich 1946 in der Zeitung *Der Ruf*, dass die notwendige Neuordnung der sozialen Verhältnisse insbesondere in Bezug auf herrschende Werte und Weltanschauungen nach dem Kriegsende nicht erfolgt sei – „[a]ls wäre die Zeit von 1932 bis 1945 nur eine harmlose Episode gewesen“ –, sondern „lediglich eine behördlich genehmigte Restauration stattgefunden [habe]“ (Richter 1946: 1). Dieser Vorwurf lässt sich auch

auf symbolischer Ebene in der im Film vermittelten Notwendigkeit wiederfinden, für eine integrale Staatsordnung alle problematischen Identitäten bis hinein in die sozialen Eliten enttarnen zu müssen.² Grundgefühle, die diesbezüglich innerdiegetisch ausgedrückt werden und die Bettina Greffrath als prägend für die zeitgenössische deutsche Gesellschaft herausstellt, sind „Angst, Sichbedrohthfühen und Ohnmacht“ (Greffrath 1995: 144).

Auf der *discours*-Ebene wird das Gefühl allgegenwärtiger Bedrohung beispielsweise abgebildet, indem die von Andreas Blödorn festgestellte, für die deutschen Edgar Wallace-Filme typische und durch unterschiedliche Darstellungskonventionen gekennzeichnete Abfolge von „spannenden Grusel- und entspannenden Komiksequenzen“ (Blödorn 2007: 145) durch plötzlich in scheinbar ruhigen Szenen auftretende Gefahrensituationen durchbrochen wird, wie zum Beispiel der Angriff auf Gordon beim Spaziergang mit Ella (00:17:04–00:17:46) oder die Schüsse auf das Büro des Direktors von Scotland Yard (01:13:57–01:14:11) verdeutlichen. Andere Darstellungsmittel der bedrohlichen Stimmung sind die *low key*-Beleuchtung, die Verwendung starker Hell-Dunkel-Kontraste, der offene *point of view*, bei dem insbesondere Sequenzen der Beobachtung durch Aussparung entweder des Subjekts oder des Objekts nicht abgeschlossen dargestellt werden (vgl. 00:34:44–00:35:19), oder die Dominanz der diagonalen Bildachse (vgl. 01:11:30–01:12:07). Als stereotypes Motiv nennt Blödorn den bereits in der eingangs umrissenen Frosch-Metaphorik anklingenden Vorgang des Auftauchens, der auf der *discours*-Ebene durch eine Bewegung in der Vertikalen ausgedrückt wird (vgl. 01:19:55–01:20:11) und der das „zeichenhafte Auftauchen von Gefahr aus der Unterwelt“ (Blödorn 2007: 141) andeutet. Trotz dieser über weite Teile der Diegese etablierten Bedrohungsstimmung bleibt die grundlegende Haltung diesem Zentralproblem gegenüber optimistisch, zumal – typisch für den klassischen Kriminalfilm – die aufgrund von in der Vergangenheit aufgetretenen und die Gegenwart beeinflussenden Konflikten allenthalben brüchige Welt im Sinne einer Harmonisierung und Nivellierung durch effektive Lösungsverfahren zu einer restitutiven Ordnung gebracht werden kann, welche so affirmiert wird (vgl. Faulstich 2013: 37 f.).

Bemerkenswert ist, dass der Bezug auf die nationalsozialistische Vergangenheit implizit bleibt und so die Möglichkeit offenlässt, ihn zu ignorieren. Es ergeben sich dadurch zwei parallele Lesarten für DER FROSCH MIT DER MASKE: erstens die oberflächliche Rezeption als spannender Unterhaltungsfilm und zweitens die tiefergehende gesellschaftskritische Aufarbeitung sozialer Vergangenheit im Symbolischen. Die Rekonstruktion des subversiven Potenzials des Films bedarf also eines Blicks

² Auch auf der Metaebene der Mediengeschichte sollte angesichts der Tatsache, dass Regisseur Harald Reinl in den 1940er-Jahren eine Regieassistentz bei Leni Riefenstahls TIEFLAND [D 1953, L. Riefenstahl] innehatte (vgl. Kramp 1998: 30), die Frage nach personellen Kontinuitäten in der Filmindustrie gestellt werden.

unter die Oberfläche des Kriminalfalls und des Einbezugs der zeitlichen Ebene des Films. Die zwei möglichen Rezeptionsmodi zeigen das Spannungsverhältnis, in dem der deutsche Nachkriegsfilm sich laut Kirsten Burghardt bewegt: „zwischen dem Versuch einer Schuldbewältigung und einer vehementen Schuldabwehr“ (Burghardt 1996: 274) – und lassen die Produktionsintention erkennen, die nach Joachim Kramp unter hohem Erwartungsdruck explizit darauf abzielte, ein breites Publikum anzusprechen (vgl. Kramp 1998: 28–32). Angesichts des gesellschaftlichen Fokus, der eher auf moralischem Wiederaufbau als auf der selbstkritischen Bewältigung der Vergangenheit lag (vgl. Burghardt 1996: 275), entsprach der Stimmung und Rezeptionserwartung breiter Teile der westdeutschen Bevölkerung in den 1950er-Jahren eher die oberflächliche Lektüre des Films, da sie eine eskapistische Realitätsflucht und Ablenkung von Alltagsproblemen und Schuldaufarbeitung bot. Dies zeigt auch der Durchschnitt der Produktionen des zeitgenössischen Kinos, im Rahmen derer Filme wie *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* [D 1946, W. Staudte], die sich um selbstkritische Aufarbeitung deutscher Kriegsschuld bemühten, eher randständig blieben (vgl. Faulstich 2005: 174).⁵

Dass die Handlung vorgeblich – in Form eingeblendeter Rückprojektionen (vgl. Kramp 1998: 33) – in Großbritannien spielt, ist vor allem auf die Londoner Kulisse in der Romanvorlage zurückzuführen, stärkt aber beide Lesarten des Films. Durch das britische Flair wird die rein unterhaltende Lesart unterstützt, indem der Bezug zur eigenen Kultur komplett ignoriert werden kann. In sozialkritischer Perspektive erfolgt im Sinne moralischer Affirmation die Darstellung einer derart gestörten Staatsordnung am Beispiel einer anderen Gesellschaft – die allerdings der eigenen nicht zu fremd ist, um einen problemlosen Transfer zu ermöglichen –, anstatt den gerade wiedererrichteten bundesrepublikanischen Rechtsstaat so früh explizit infrage zu stellen. Die stellvertretende soziale Selbstreinigung wird in der abschließenden Anweisung des Butlers James ersichtlich: „Du, Frosch, sei friedlich. Deine Zeit ist um“. Nicht nur ist sie als Re-Semantisierung des anthropologisierten Froschbegriffs zu verstehen, sondern zugleich im Sinne eines Zukunftsappells an die eigene Gesellschaft, die für eine integre Ordnung zur langfristigen Tilgung der Teilmenge des ‚Bösen‘ aufgerufen wird.

Verortung von *DER FROSCH MIT DER MASKE* im filmkulturellen Kontext

Der Blick auf andere zeitgleich populäre Genres der westdeutschen Filmkultur bestätigt die These, dass soziale Identitäten zeitgenössisch ein grundlegendes Problem darstellten: Hans Kraus konstatiert etwa auch für den Schlagerfilm ein vielfältiges

⁵ Die explizite Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit etablierte sich im Rahmen der deutschen Filmgeschichte erst mit wachsender zeitlicher Distanz. Beispielhaft genannt sei hier Christoph Schlingensiefels *100 JAHRE ADOLF HITLER* (D 1988/89, C. Schlingensiefel) (→ 100 Jahre Adolf Hitler).

Spiel mit Vortäuschungen falscher Identitäten.⁴ Faulstich stellt wiederum auch für den Heimatfilm als charakteristisches und handlungsiniziiierendes Moment die „komische oder tragische Verwechslung“ (Faulstich 2005: 142) heraus – also ebenfalls die Problematisierung der Identität von mindestens einer Figur. Ähnlich wie im Kriminalfilm wird hier in der Regel die Identitätsproblematik implizit vor dem Hintergrund eines vordergründig unterhaltsamen Plots verhandelt und dies ohne explizite sozialgeschichtliche Bezüge.

Mit Blick auf den internationalen Kriminalfilm erscheint die Unterkomplexität des hier präsentierten Weltmodells mit den anthropologisch gesehen simplen Polen ‚Gut‘ und ‚Böse‘ und der Affirmation traditioneller Lebensweisen wenn nicht als typisch westdeutsches Phänomen, so doch zumindest nicht als kulturell übergreifendes Weltmodell (vgl. Seeßlen 1981: 101–103): Beispielsweise tendiert der Film Noir in Hollywood zu einer pessimistischen, sozialkritisch-komplexen Weltsicht, indem die Ermittelnden sich in einer korrupten Welt ohne klare Grenze zwischen ‚Gut‘ und ‚Böse‘ durch eine teils außerhalb der Legalität agierende individuelle Moral zu behaupten haben (vgl. Faulstich 2005: 121 f.). Faulstich führt diese seiner Ansicht nach naive Weltsicht des westdeutschen Kriminalfilms ebenso auf das jugendliche Publikum zurück, wie auf die vom Krieg traumatisierten erwachsenen ZuschauerInnen und ihr Bedürfnis nach Ordnung und Orientierung (vgl. Faulstich 2005: 174), was sicher nur für den Fall des oberflächlichen Rezeptionsmodus bestätigt werden kann.

DER FROSCH MIT DER MASKE als Nachkriegsfilm

Angesichts der zeitlichen Distanz zum Kriegsende mag es auf den ersten Blick fraglich erscheinen, DER FROSCH MIT DER MASKE als Nachkriegsfilm zu bezeichnen, zumal typische Motive des frühen Nachkriegskinos wie Trümmerlandschaften, Hunger oder Heimkehrfiguren 1959 überwunden sind (vgl. Greffrath 1995: 216). Für die Beurteilung dieser Klassifizierung als angemessen scheint die kulturemientische Perspektive nach Nies gut geeignet, zumal die zentralen Probleme und Fragestellungen den Blick auf eine noch stark unter dem Eindruck der Spätfolgen des Kriegs und der nationalsozialistischen Vergangenheit stehenden Gesellschaft eröffnen, ob ihre Mitglieder nun die Auseinandersetzung mit ihr suchen oder sie eskapistisch verdrängen. Für beide Umgangsweisen mit der Vergangenheit bietet der Film eine Lesart – an der Oberfläche des Textes oder in der semantischen Tiefenstruktur – und überlässt die Entscheidung über den Rezeptionsmodus dem Publikum. Faulstichs Aussage über deutsche Nachkriegsfilme als „evasive[] Unterhaltungsfilme [und] Flucht in illusionäre Wirklichkeitsidyllen“ (Faulstich 2005: 143) lässt sich somit im Fall von DER

⁴ Hans Krahl hat dies in einem Vortrag mit dem Titel „Der Schlager, der Film und die 1950er Jahre. Überlegungen zur ‚Schlagersphäre‘ als Semiophäre“ analytisch belegt und näher ausgeführt. Gehalten wurde der Vortrag im Rahmen der Tagung „Der deutsche Schlager. Ästhetik, Medialität, Semantiken“ (09.–11.10.2017, Universität Münster).

FROSCH MIT DER MASKE nur auf die oberflächliche Rezeptionsart beziehen und kann in der Absolutheit nicht bestätigt werden. Im Gegenteil bietet die vergangenheitsreflexive Lesart auf der symbolischen Ebene eine deutliche Kritik an dem zeitgenössischen Verarbeitungskonzept der *Stunde Null*, indem zum einen der Vorstellung eines auch emotionalen Neuanfangs durch die abgebildete Grundstimmung der Bedrohung eine Absage erteilt wird und zum anderen vor allem die gesamtgesellschaftliche Integrität angesichts problematischer sozialer Identitäten angezweifelt wird. Verknüpft bleibt dies allerdings mit einem zukunftsoptimistischen Blick, diese Integrität durch die Überwindung unklarer Identitäten in allen gesellschaftlichen Bereichen herstellen und damit die Teilmenge des ‚Bösen‘ zur Gänze aus der sozialen Ordnung tilgen zu können.

Filme

- 100 JAHRE ADOLF HITLER. DIE LETZTE STUNDE IM FÜHRERBUNKER (D 1988/89, Christoph Schlingensiefel).
 DER FROSCH MIT DER MASKE (DK 1959, Harald Reinl).
 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (D 1946, Wolfgang Staudte).
 HULA-HOPP, CONNY (D 1959, Heinz Paul).
 TIEFLAND (D 1953, Leni Riefenstahl).

Forschungsliteratur

- Blödorn, Andreas (2007): „Stilbildung und visuelle Kodierung im Film. Am Beispiel der deutschen Edgar Wallace-Filme der 1960er Jahre und ihrer Parodie in DER WIXXER“. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 30, 1–2, S. 137–152.
 Burghardt, Kirsten (1996): „Moralische Wiederaufrüstung im frühen deutschen Nachkriegsfilm“. In: Schaudig, Michael (Hg.): *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München, S. 241–176 (= Münchner Beiträge zur Filmphilologie 8).
 Faulstich, Werner (2005): *Filmgeschichte*. Paderborn.
 Faulstich, Werner (2013): *Grundkurs Filmanalyse*. 3. Aufl. Paderborn.
 Greffrath, Bettina (1995): *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945–1949*. Pfaffenweiler.
 Kramp, Joachim (1998): *Hallo! Hier spricht Edgar Wallace. Die Geschichte der deutschen Kriminalfilmserie von 1959–1972*. Berlin.
 Nies, Martin (2011): „Kultursemiotik“. In: Barmeyer, Christoph/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. Aufl. Passau, S. 207–225.
 Richter, Hans Werner (1946): „Parteilpolitik und Weltanschauung“. In: *Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation* 7, S. 1 f.
 Seeßlen, Georg (1981): *Mord im Kino. Geschichten und Mythologie des Detektiv-Films*. Reinbek (= *Grundlagen des populären Films* 8).

Die subversive Kraft emphatischer Liebe im DEFA-Film DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA

Stephan Brössel

DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA als Liebesfilm mit wirklichkeitsreflexivem Potenzial: Zum Bedeutungsaufbau

DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA (DDR 1972/73) baut Bedeutung auf durch seine Thematisierung von Liebe: Der Film verarbeitet das Konzept ‚romantischer‘ Liebe¹ und funktionalisiert es als Lösungsstrategie im Rahmen eines als restriktiv gekennzeichneten Verhältnisses zwischen Individuum und Kultur. In dieser Hinsicht kann er als Liebesfilm bezeichnet werden – nicht im Sinne eines smarten Liebesfilms², doch aber als Film mit strukturell-dominanter und funktional-relevanter Liebesthematik.

Als weltontologisch gesetzt gilt zunächst ein semantischer Raum ‚Realität‘, der gleichermaßen die zugrundeliegende Vorstellung von Wirklichkeit repräsentiert als auch auf ideologischer Ebene Normalität festlegt. Umschreiben ließe sich dieser Raum dementsprechend auch als Alltagsrealität mit allen ihren Implikationen (Familie, Arbeit, soziale Kontakte usw.). Innerhalb dieses semantischen Raums wird vor allem der Aspekt der Paarbildung hervorgehoben und als eminent wichtig ausgestellt. Für Figuren wesentlich sind die Maßnahmen der Partnerfindung und Paarbildung, um beginnend mit einer bestimmten Altersstufe – und zwar grob nach der Adoleszenz – als anerkanntes und funktionierendes Mitglied innerhalb der dargestellten Gesellschaft bestehen zu können. Das heißt, jede der im Fokus stehenden Figuren hat eine Partnerwahl zu treffen und im besten Fall eine Beziehung aufzubauen und eine Familie zu gründen. Motiviert werden Vorgänge dieser Art durch zwei Beweggründe: Erstens die sexuelle Affirmation, zweitens die Garantie ökonomischer Absicherung in der Zukunft. Bei den Hauptfiguren zeigt sich dies wie folgt: Paula wird eingeführt als alleinerziehende Mutter, die auf der Suche nach einem Mann und einer auch für sie genügenden, befriedigenden Beziehung ist. Die aufkommende Messalliance nach einer Begegnung mit einem jungen Mann auf dem Rummelplatz wird deutlich durch sexuell motivierte Zuneigung getragen. Sie wird beendet aufgrund seiner Untreue; also einer erneuten sexuellen Umorientierung seinerseits. Auf der anderen Seite entwickelt sich das Verhältnis zwischen Paul und Ines primär auf Basis ihres Interesses an seinen Berufsaussichten und damit eben auch vor allem an der Aussicht auf eine wirtschaftlich gesicherte Existenz. Die Paarbildung gelingt – wenn auch auf lange Sicht nicht nachhaltig. Bedeutsam ist bei beiden Figuren – Paul und

¹ Zum Konzept ‚romantischer‘ Liebe und seiner Geschichte vgl. die Studie von Reinhardt-Becker (2005); weitere Ausführungen zur Bedeutungskomponente dezidiert ‚romantischer‘ Liebe in DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA finden sich bei Brössel (2019).

² Zum Genre des Liebesfilms vgl. den Überblick von Orth (2019).

Paula – vielmehr auch, dass Ines später einen Liebhaber hat (= Aspekt der sexuellen Motivation) und ein Herr Saft Paula fortwährend Heiratsavancen macht, auf die sie sich zwischenzeitlich sogar einlässt (= Aspekt der ökonomischen Sicherheit als Motivation). Allerdings bildet alles dies nur *eine* diegetische Teilwelt ab. Neben der Motivationsfrage und unabhängig vom Gelingen oder Nicht-Gelingen einer jeweiligen Paarbeziehung installiert der Film den disjunkten semantischen Raum ‚Liebe‘. Alternativ zu normalisierten Abläufen im Raum ‚Realität‘ gibt es in der dargestellten Welt die Option, *wahrhaft* (= *emphatisch*) *zu lieben* und damit einen markierten Prozess einzuleiten, der ereignishaft ist und Merkmale des Raums ‚Realität‘ aufhebt bzw. umsemantisiert: Figuren übertreten die Grenze zwischen beiden Räumen, stören damit die gesetzte Ordnung und versuchen ein Alternativmodell von Beziehung und Sozialwesen zu etablieren. Bedeutsam für die sujetlose Textschicht des Films ist die Anordnung der disjunkten Räume ‚Realität‘ und ‚Liebe‘ – für ‚Realität‘ gelten Konformität, Alltäglichkeit, Normalität, Nicht-Glück und (höchstens) minimale Liebe, für ‚Liebe‘ Non-Konformität, Durchbrechen von Alltäglichkeit und Normalität, Glück und emphatisch-gesteigerte Liebe –; bedeutsam für die sujethafte Schicht des Films ist die Überschreitung der Grenze zwischen beiden Räumen durch Paul und Paula.

Der Film inszeniert eine doppelte Grenzüberschreitung, die er anhand seiner Hauptfiguren syntagmatisch versetzt durchspielt. Zuerst wechselt Paula in den Raum ‚Liebe‘ über – und dies deutlich markiert: Sie unterläuft die übliche Routine (der morgendlichen Mitfahrt bei Herrn Saft), läuft tanzend durch die Straßen, vergisst am Arbeitsplatz ihre Arbeitskleidung anzulegen und tritt in Unterbekleidung auf, singt während der Arbeit unanständige Lieder usw. Markiert wird ihr Übertritt in den im Rahmen der dargestellten Welt als ‚Fremdraum‘ gekennzeichneten Raum ‚Liebe‘ also durch das Ablegen bestimmter Merkmale, die in dem anderen Raum, dem ‚Normalraum‘, als gesetzt gelten. Das gilt auch für ein in diesem Kontext entscheidendes Merkmal: den Verlust von ‚Realität‘ im übertragenen oder gar im buchstäblich-tatsächlichen Sinn. Ist etwa die Tatsache, dass Paula ihre Arbeitskleidung anzulegen vergisst lediglich als Realitätsverlust im übertragenen Sinne (und als Verlust ohne nennenswerte Konsequenz) zu werten, so ist im Gegensatz dazu der Tod eines ihrer Kinder ein tatsächlicher und erschlagender Verlust. In den Raum ‚Liebe‘ überzuwechseln impliziert demnach also auch, den Bezug zur Realität einzubüßen oder – verschärfter – Bestandteile der eigenen Wirklichkeit zu verlieren. Das ist mit anderer Gewichtung auch bei Paul zu beobachten. Nach Paulas Rückzug übertritt er die Grenze zwischen beiden Räumen und verlässt damit auch sein räumlich-soziales Umfeld: Er richtet sich kurzerhand im Hausflur vor Paulas Wohnung ein, liest dort Zeitung, isst, schläft, harrt aus und bemalt die Eingangstür mit einem Herzen. Auch äußerlich besehen verändert er sich, verzichtet auf die Rasur und trägt andere, legere Kleidung. Sein Verlust von Realität manifestiert sich maßgeblich im drohenden Einbüßen seiner beruflichen Stellung – wobei bezeichnenderweise die Arbeitskollegen und die Vorgesetzten als moralische Instanz auftreten (indem sie neben der

beruflichen Zurechtweisung Pauls ebenfalls auf seine Rolle als Familienvater und Ehemann insistieren). Auch er kehrt – zumindest zeitweilig – in seinen Ausgangsraum zurück, bevor der Film die Figuren erneut – und letztendlich – zusammenführt.

Das Spiel mit Realität, der Verlust von Realität also aufgrund einer Überwechslung in den Raum emphatischer ‚Liebe‘ ist denn auch der entscheidende Verhandlungsgegenstand des Films und wird neben den genannten Verschiebungen auf der *histoire*-Ebene ebenfalls auf der *discours*-Ebene virulent. Das heißt, neben den Problemen und Aussichten, die die Figuren zur Handlung antreibt und die die dargestellte Welt kennzeichnen, wird auch auf Ebene der filmischen Präsentation rekurrent auf die Aufhebung einer festen und gegebenen Realität abgehoben. Angezeigt wird dies gleich zu Beginn (und dann wiederholt) in Form der visuellen Metapher gesprengter Häuserzeilen: So, wie hiermit die Sprengung ausgedienter Gebäude angezeigt wird, werden auch die gesellschaftliche Ordnung und die kulturelle Wirklichkeit ‚gesprengt‘ bzw. unterlaufen; und dies immer dann, wenn es um Liebe im emphatischen Sinn – also um die Liebe zwischen Paul und Paula – geht. Ganz zentral ist dahingehend freilich die dionysische Liebesszene in Paulas Schlafzimmer. Nicht allein heben sich die beiden aufgrund ihrer äußerlichen Aufmachung signifikant von ihrem gesellschaftlichen Umfeld ab – Paul entledigt sich seiner Soldatenuniform und erhält einen Blumenkranz! –, auch wird der Umgang mit Realität unmittelbar medial reflektiert: Paul sieht, in Form eines *mindscreens* dargestellt, seine Arbeitskollegen als Musiker im Raum – die im Übrigen von jeglichen musikalischen Konventionen vollkommen losgelöste Musik spielen –; Paula übernimmt seine Sicht und entschärft die von der Norminstanz potenziell ausgehenden Gefahr („Die sehen doch nüsch.“ (01:00:58)³). Die beiden träumen einen gemeinsamen Traum und wechseln hier gar die diegetische Ebene. Flankiert wird diese Szene von weiteren Sequenzen, in denen die Wahrnehmung der Figuren zum Spiel mit Wirklichkeit genutzt wird: Zum einen ist dies Paulas Sicht auf Paul während eines Freiluftkonzertes, in der sich Paul in ihren Augen (und ihrer Einbildung) bis auf die Haut entkleidet; zum anderen Pauls Rückzug aus der ‚falschen‘ Beziehung zu Ines und seiner Modifikation von Wirklichkeit: Er erkennt Ines’ falsches Spiel, entlarvt den Liebhaber (den er aus dem Kleiderschrank im Schlafzimmer des Ehepaars herauszieht) und verabschiedet sich, indem er auf unerklärliche Weise andere Kleidung trägt (Pyjama ⇒ Rüschenhemd). Schließlich ist die Wiedervereinigungsszene aufschlussreich: Die leidenschaftlich massiv überhöhte Versöhnung von Paul und Paula wird fremdmedial (durch die Fotografie) fixiert und später im Familienbildrahmen platziert. Der Film reflektiert demnach Wirklichkeit, indem er die eigene Medialität im fotografischen Einzelbild auflöst und dieses – eine narrative Strategie – gleich zu Erzählbeginn präsentiert. DIE LEGENDE macht also von Beginn an deutlich, dass es ihm über die Verhandlung von Liebe

³ Die hier verwendete Filmfassung: DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA. DDR 1973. Leipzig: Arthaus – Kinowelt Film Entertainment 2009.

hinaus auch um eine Auseinandersetzung mit Wirklichkeit geht – und das wäre, führt man die inhaltlichen und formal-ästhetischen Aspekte zusammen, vor allem eine Auseinandersetzung mit der sozio-kulturellen Wirklichkeit der DDR.

Liebe und Gesellschaft – Scheitern oder Neuaufbruch im DDR-System?

„Ästhetische Kommunikation ist als mediales kommunikatives Produkt einer Kultur ein Teil dessen, was in dieser Kultur mitgeteilt und somit ein *Speicher* für das, was in ihr gedacht, gewusst, verhandelt und problematisiert wurde.“ (Nies 2011: 241; Hervorhebung i. Orig.) Wenn nun Liebe in DIE LEGENDE VON PAUL VON PAULA ein derart hoher Wert zugemessen wird – ersichtlich an der audiovisuellen Dominanz des Themas ebenso wie an der damit verbundenen Problematik und der Funktion als Sinnstiftungsmodell –, dann lohnt sich eine Öffnung des Blicks auf den Umgang mit Liebe in anderen Teilfeldern der ästhetischen Kommunikation, wie etwa dem der Erzählliteratur, und ferner die Erweiterung des diachronen Kontextes. Zu taxieren wäre der funktionale Stellenwert von Liebe als Strukturelement mit gesellschaftsbezogenem Aussagepotenzial: Im Feld der Literatur als eines der repräsentativen Medien in der Zeit von 1950 bis zum Ende der 1980er-Jahre lassen sich vier Phasen ausmachen:

- In einer ersten Phase – im Verlauf der 1950er-Jahre – wird Liebe als Konsequenz der sozialistischen Ideologie der DDR-Kultur verhandelt.
- Eine zweite Phase – zu Beginn der 1960er-Jahre – macht eine Art Entsagungs-poetik geltend, die als Folge aus der Unvereinbarkeit von Liebe und Ideologie hervorgeht.
- In einer dritten Phase – seit dem Ende der 1960er-Jahre – ist die Tendenz zur nachhaltigen Konfliktierung von Liebe und ideologischem System zu beobachten, „wobei Liebe bzw. privates Verhalten als moralisches Korrektiv für berufliches Verhalten fungiert“ (Aumüller 2015: 242). Diese Phase ist hier entscheidend.
- Eine vierte und letzte Phase – der 1980er-Jahre – kehrt die Unmöglichkeit von Liebe hervor bedingt durch die Annahme, dass Liebe Freiheit voraussetzt, die aber im sozialistischen System als nicht gegeben angesehen wird.

Als Belege für diese historische Einteilung wie auch für die Klassifizierung hinsichtlich des Umgangs mit Liebe können u.a. genannt werden: Eduard Claudius' *Menschen an unserer Seite* (1951) und Werner Reinowskis *Diese Welt muß unser sein* (1953) (für Phase 1), Christa Wolfs *Der geteilte Himmel* (1963) und Erik Neutschs *Spur der Steine* (1964) (für Phase 2), Günter de Bruyns *Buridans Esel* (1968), Karl-Heinz Jakobs' *Eine Pyramide für mich* (1971) und Jurek Beckers *Irreführung der Behörden* (1973) (für Phase 3) sowie Christoph Heins *Der fremde Freund* (1982) (für Phase 4).

Angesichts einer solchen Sachlage wäre zu folgern, dass im Feld der ästhetischen Kommunikation ganz offensichtlich eine diskursive Kopplung zwischen der Liebesthematik und Gesellschaftsfragen vorliegt. Der Rahmen des Kontextes für DIE

LEGENDE VON PAUL UND PAULA – also: Phase 3 – zeichnet sich bemerkenswerterweise dadurch aus, dass „die Liebeshandlung von der politisch-ideologischen Handlung“ losgelöst wird (ebd.: 250):

Die Liebe steht der politisch-ideologischen Einstellung nicht mehr entgegen. Sie scheitert nicht mehr an den Erfordernissen des Kollektivs, denen gemäß man sich in Liebesdingen anständig verhalten muss, damit die sozialistische Entwicklung nicht mehr ins Stocken gerät – sie scheitert an persönlichem Versagen, an unmoralischem Verhalten des Individuums in der Zweierbeziehung (z.B. durch Fremdgehen) oder in der Gesellschaft (Anpassung um den Preis der Überzeugungen). (Ebd.: 250 f.)

Nun wäre vor dieser Hintergrundfolie dem gegebenen Film von Carow ein Sonderstatus zu attestieren – und im Zuge dessen vielleicht auch seine hervorgehobene Stellung – auch heute noch – erklärbar. Einerseits präsentiert auch Carows Films klar die Entkopplung von Liebe und System: Partnersuche und Paarfindung sind zwar Prinzipien, die dem Gesellschaftsmodell dienlich sind, die auch dem Einzelnen helfen, indem sie ihm/ihr einen Platz im Kollektiv zuweisen; aber sie funktionieren auch ohne den Zusatz emphatischer Liebe. Ob man liebt oder nicht und ob man bei der Partnerwahl Erfolg hat oder nicht, sind vom Film getrennt voneinander behandelte Komplexe. In dieser Hinsicht fügt sich DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA augenscheinlich nahtlos in die allgemeine Tendenz ein, wie sie von anderer Warte aus die Erzählliteratur, wie skizziert, aufweist. Andererseits aber gestaltet der Film Scheitern ambivalent und relativiert die Tatsachen, dass Paul und Paula nicht zusammenleben können, dass Paula stirbt, dass Paul seine Familie (zum Teil und wahrscheinlich auch seine Stellung) aufgibt und als alleinerziehender Vater in Zukunft zu bestehen hat – und löst das Ganze in einer schillernden Ambivalenz auf: Die Figuren scheitern, und doch überwiegt das Glück, durch die Liebe einen alternativen Lebensweg im vorgeführten Weltmodell – das ja die DDR repräsentiert – gefunden zu haben. Es ist die Korrelation aus Scheitern und Neuaufbruch, die der Film als Proposition angelegt und als Botschaft kommuniziert.

Auf die Frage, warum DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA heute als Kultfilm verstanden wird, lassen sich daran anschließend mehrere Antwortmöglichkeiten ins Feld führen. In der Perspektive der Kultur der Deutschen Demokratischen Republik zu Beginn der 1970er-Jahre wird der Erfolg des Films mit der Hoffnung erklärt, die die Menschen mit dem Führungswechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker verbanden (vgl. Buchholz 2010: 36 ff., 42 u. 50), und damit, dass er mit seiner Filmsprache (Dialoge, Umgang mit Liebe, Filmmusik) nah an der Lebenswirklichkeit seines Entstehungskontextes konzipiert ist und dementsprechend eine enorm hohe Anschlussfähigkeit für das Publikum herstellt und Identifikationsangebote macht (vgl.

ebd.: 51).⁴ Damit einher geht die Konzeption eines ‚neuen sozialistischen Menschen‘ – bzw. die eines ‚besseren Sozialismus‘ – wie auch die Vermittlung eines Frauenbildes, das eine Identifikationsfigur liefert (ebd.: 56 u. 57 ff.; Barnert 2014: 236). Scheitern und Neuaufbruch – das heißt hier also eben auch: eine nur relativierte Absage an das Gegebene und ein Neuanfang in einem revidierbaren Lebensbereich. Flucht und Raumwechsel sind schließlich kein Thema. Insofern wäre denn auch der Titel erklärbar: ‚Legende‘ ist zwar einerseits als Gattungsbezeichnung für Texte der Hagiografie gebräuchlich; andererseits aber auch davon losgelöst als allgemeine Sammelbezeichnung für ‚Texte mit erbauendem Charakter‘: So kann auch der vorliegende Film als ‚textuelle‘ „Darbietung bedeutungsvoller und zur Daseinsbewältigung verwertbarer Heilstatsachen“ (Kunze 2007: 309) aufgefasst werden – gleichwohl losgelöst vom christlich-religiösen Kontext; aber doch mit deutlich lebenswirklichem Bezug. Jedenfalls hat sich – bedingt durch bestimmte Höhepunkte in der Rezeptionsgeschichte – diese Auffassung bis heute halten können bzw. wurde sie zugespitzt in der Zuschreibung eines Kultfilmstatus.⁵ Und mehr noch: Der Film ist

mit seinem vieldeutbareren Versprechen einer Selbstbefreiung des Menschen aus den ihn beherrschenden Zwängen [...] für eine Vielzahl moderner Lebenserfahrungen anschlussfähig geblieben und weist über seine regionale Bedeutung als DDR-Mythos weit hinaus (Barnert 2014: 236).

Auch mit Blick hierauf bliebe festzuhalten: Der Film schafft dies aufgrund seiner ambivalenten und eben nicht eindeutigen Botschaft – die er zusätzlich auf Präsentationsebene verrätstelt –, dass Altes überwunden werden muss und die Emanzipation im privat-familiären Bereich zugleich auch ein Teilscheitern des Systems impliziert – aber eben der Neuanfang ein harmonischer, nicht radikal forcierter ist und zugleich auch ein Neuanfang in Anlehnung an die (familiäre) Tradition sein kann. Der Weg dorthin führt über die Liebe.

Filme

DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA (DDR 1973/74, Heiner Carow).

⁴ „Wenn die Neuerungen, die die Honecker-Ära anfänglich brachten, gemeinhin als Steigerung von individuellen Bedürfnissen, nämlich mehr kaufen, freier leben, mehr erleben und vor allem besser wohnen zu können, beschrieben werden [...], dann bedeutet das dieser Lesart zur Folge, dass die Bevölkerung der DDR bereits in den 1960er Jahren frei gelebt hat und mit dem Machtwechsel ‚lediglich‘ noch mehr Freiheitsgrade hinzu kamen“ (Buchholz 2010: 38).

⁵ „1993 wird Die Legende von Paul und Paula neu in den Kinoumlauf gebracht und endgültig zum ostdeutschen Kultfilm“ (Barnert 2014: 236).

Forschungsliteratur

- Aumüller, Matthias (2015): „Liebe in Zeiten des Sozialismus. Zum Verhältnis von Liebe und Ideologie in der Erzählliteratur der DDR“. In: Christof Hamann/Filippo Smerilli (Hgg.): *Sprachen der Liebe in Literatur, Film und Musik. Von Platons ‚Symposion‘ bis zu zeitgenössischen TV-Serien*. Würzburg, S. 241–256.
- Barnert, Anne (2014): „Die Legende von Paul und Paula“. In: *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*. Hg. v. Stephanie Wodianka u. Juliane Ebert. Stuttgart/Weimar, S. 235–237.
- Brössel, Stephan (2019): „‘Alles oder nichts’. ‘Romantische’ Liebe in Die Legende von Paul und Paula“. In: Dominik Orth/Heinz-Peter Preußner (Hgg.): *Mauerschau – Die DDR im Film. Beiträge zur Historisierung eines verschwundenen Staates*. Berlin/Boston (im Erscheinen).
- Buchholz, Ramona Katrin (2010): „Wie aus der Legende von Paul und Paula ein Kultfilm wurde“. In: Lüdeker, Gerhard Jens/Orth, Dominik (Hg.): *Mauerblicke. Die DDR im Spielfilm. KWD 26*, S. 33–66.
- Kunze, Konrad (2007): „Legende“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. II. Hg. v. Harald Fricke. Berlin/New York, S. 389–393.
- Nies, Martin (2011): „Kultursemiotik“. In: Christoph Barmeyer/Petia Genkova/Jörg Scheffer (Hgg.): *Interkulturelle Kommunikation und Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Wissenschaftsdisziplinen, Kulturräume*. 2. Aufl. Passau, S. 207–225.
- Orth, Dominik (2019): „Der Liebesfilm – Zur Wiederbelebung eines Genres seit der Jahrtausendwende“. In: Elke Reinhardt-Becker/Frank Becker (Hgg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. Bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt a.M./New York, S. 383–404.
- Reinhardt-Becker, Elke (2005): *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*. Frankfurt a.M./New York.

Rainer Werner Fassbinders FAUSTRECHT DER FREIHEIT und die homosexuelle Emanzipation in der BRD der 1970er-Jahre

Juliane Baier, Friederike Brinkmann

Homosexualität und Ausbeutung in FAUSTRECHT DER FREIHEIT

Rainer Werner Fassbinders FAUSTRECHT DER FREIHEIT erschien 1975 in der BRD und sorgte beim Publikum für viel Aufsehen. In dem Film werden zwei gesellschaftsbezogene Themenfelder behandelt: einerseits die Opposition zwischen Bürgertum und Arbeiterklasse und andererseits die Ausgrenzungen von Homosexuellen. Das in den 1970er-Jahren gesellschaftlich brisantere Thema der Homosexualität wird im Film durch den Klassenkonflikt überlagert (vgl. Woltersdorff 2012: 224 f.). Dadurch wird der Status der Homosexualität als gesellschaftliches Randphänomen normalisiert und die damit einhergehenden Konflikte in den Hintergrund gerückt. Im Zentrum der Handlung steht der Protagonist Franz Biberkopf, den Fassbinder selbst spielt. Dieser wird eingeführt als junger Homosexueller, der auf dem Jahrmarkt arbeitet und der unteren Gesellschaftsschicht angehört. Durch einen Lottogewinn und die Beziehung zu dem Unternehmererben Eugen wagt er einen Grenzübertritt in die gehobene Klasse. Dieser Versuch scheitert, indem der Film ihn mit dem Tod sanktioniert.

In FAUSTRECHT DER FREIHEIT bilden Homosexuelle eine Parallelgesellschaft, was dadurch deutlich wird, dass die Handlung nahezu ausschließlich im semantischen Raum der homosexuellen Szene spielt. So ist die Auswahl der besuchten Lokalitäten beschränkt. Dies gilt nicht nur für Restaurants und Bars, sondern auch für Geschäfte des alltäglichen Bedarfs wie das Reisebüro oder den Blumenladen. Innerhalb dieser Räume können sich die homosexuellen Figuren gemäß ihren Regeln und Normen verhalten, die von den Vorstellungen der allgemeinen Gesellschaft abweichen. So herrscht in der Therme eine ungezwungene Freizügigkeit, die durch nackte Männerkörper markiert wird, die der Film explizit und normalisiert herausstellt. Des Weiteren wird die Exklusivität durch die Figurenkonstellationen im Film verdeutlicht. Alle der Szene angehörigen Charaktere treffen regelmäßig aufeinander und sind untereinander bekannt. Obwohl der Film in München spielt, etabliert er mit diesen Mitteln einen dörflichen Charakter der homosexuellen Szene, was als ein Indiz für ihren Status als Minorität zu werten ist.

Innerhalb des semantischen Raums der Homosexualität sind die Räume in privat und öffentlich unterteilt und werden jeweils einer Klasse zugeordnet: So gibt es die Stammkneipe von Franz, die als proletarisch semantisiert ist. Das edle französische Restaurant hingegen fungiert als Treffpunkt für den gehobenen Teil der homosexuellen Szene. Die privaten Räume der oberen Schicht können zudem für exklusive Treffen genutzt werden, wie dies beispielsweise an dem Abend bei Max oder bei der Einweihungsfeier der neuen Wohnung von Eugen und Franz der Fall ist.

Privatheit wird nicht nur durch die Nutzung der Räume markiert, sondern auch auf der *discours*-Ebene durch die Blickführung. Insbesondere in den privaten Räumen finden Fokussierungen auf einen Teilraum statt. Blicke sind beispielsweise durch Türrahmen angeschnitten oder werden durch Fenster geleitet. So wird die Kamera während des gesamten Films zu einem stummen Teilnehmer am Geschehen. Durch diese Blickführung wird der/die RezipientIn zu einem/r voyeuristischen ZuschauerIn, der/die stets das Geschehen von außen beobachtet.

Innerhalb des Milieus wird Homosexualität nicht problematisiert; außerhalb wird ihr Minderheitenstatus jedoch umgehend akut. Insbesondere das Verhalten zur zwischenmenschlichen Kontaktaufnahme wird als anstößig markiert. So lernen sich Max und Franz Biberkopf nicht an einem ‚normalen‘ Ort kennen, sondern vor einer Klappe – einer öffentlichen Toilette –, die als Treffpunkt von Schwulen für anonymen Sex genutzt wird. Auch spricht die verdeckt codierte Kontaktaufnahme in dieser Filmszene für den Sonderstatus von Homosexuellen. Deutlich wird dies vor der Hintergrundfolie von Heterosexualität, die etwa in der nur künstlich aufrechterhaltenen Scheinehe zwischen Max und seiner Frau erkennbar wird. Diese ist sich über den Zustand des dauerhaften ‚Betrogen-Werdens‘ bewusst, nimmt dies aber wie der männliche Protagonist im Film *DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA* (DDR 1972/1973) resigniert hin (→ Die subversive Kraft emphatischer Liebe). Im Gegensatz zu Paul, der durch Paulas Liebe aus seiner miserablen Lage befreit wird, gibt es für Max' Ehefrau keine Auflösung dieser Situation. Ein weiterer Hinweis auf die gesellschaftliche Missbilligung einer homosexuellen Beziehung ist die Kündigung von Eugens Wohnung. Zu Beginn ihrer Beziehung wohnt Franz bei Eugen, bis schließlich der Vermieter den Mietvertrag aufgrund ständigen Beherbergens dritter Personen und unsittlichen Verhaltens kündigt. So zeigt der Film, dass die moralische Beurteilung von Homosexualität nur innerhalb des Milieus unproblematisch ist und von der allgemeinen Öffentlichkeit hingegen geächtet wird.

Jedoch ist Homosexualität nicht das eigentliche Problem, das der Film aufwirft. Es liegt vielmehr in der dargestellten Ausbeutung der Arbeiterklasse durch das Unternehmertum und die damit verbundenen Machtstrukturen. Die Etablierung der Opposition ‚Bürgertum vs. Arbeiterklasse‘ erfolgt durch die semantisierten Figuren des Schaustellers Franz und des Unternehmers Eugen. Für die RezipientInnen wird ersichtlich, dass Eugens Interesse an Franz in dessen finanzieller Situation liegt. Geschickt schafft er es, durch das Zurückhalten von Informationen Franz finanziell zu ruinieren und seine eigene Situation zu verbessern. Die Opposition tritt hier besonders drastisch hervor, da Franz als extrem naiv dargestellt wird und den für den/die RezipientenIn offensichtlichen Betrug nicht vorhersieht. Besonders perfide wirkt Eugens Vorgehen, da sich die Figuren eigentlich in einer Liebesbeziehung befinden, die jedoch durch eine reduzierte Darstellung von Gefühlen unglaubwürdig erscheint. Die Folgen des Betrugs treiben Franz zunächst in eine Depression, dann in den finanziellen Ruin und schließlich zum Selbstmord.

Außerdem wertet Eugen alles ab, was mit der Arbeiterklasse und einem einfachen Leben verbunden werden kann. Dabei geht er so weit, dass er Franz ‚entmenschlicht‘. So sagt er an einer Stelle zu ihm: „Aber wir werden es schon schaffen einen Menschen aus dir zu machen“ (FAUSTRECHT DER FREIHEIT: 01:05:07¹). Dagegen profiliert er sich als Bildungsbürger durch seine Fremdsprachenkenntnisse, das Verfolgen des aktuellen Kulturbetriebs und durch den Wert, den er auf Kulinarik legt. Die Darstellung von Franz erfolgt im deutlichen Kontrast hierzu, da er nicht einmal basale Tischmanieren kennt und ihm häufig ein animalisches Verhalten zugeschrieben wird. Dies ist sowohl in den Szenen nachvollziehbar, in denen das Paar gemeinsam mit Eugens Eltern isst als auch bei dem Besuch des Paares in dem französischen Restaurant.

Obwohl Franz eindeutig als Opfer von Eugens Intrigen inszeniert wird, ist er selbst kein Sympathieträger. Franz ist genauso wie andere Protagonisten Fassbinders keine bemitleidenswerte oder eindimensionale Persönlichkeit, kein Held. Fassbinder zeigt in seinen Protagonisten

undurchdringbare Individuen, die mitunter ebenso schockierende oder zumindest irritierende Verhaltensweisen an den Tag legen wie ihre Unterdrücker und so die Gewalt als strukturell in der Gesellschaft verankerte anthropologische Grundkonstante entlarven (Colin/Schössler/Thurn 2012: 9).

Bei näherer Betrachtung des Figurenensembles hat jeder seine feste Rolle in der Gesellschaft. Entweder man identifiziert sich mit dem Bürgertum oder mit dem Proletariat. Franz gehört dem Proletariat an, versucht jedoch die Grenze des Raumes durch seinen Lottogewinn und seine Beziehung zu Eugen zu überwinden, womit er am Ende scheitert. In den Augen der gehobenen Schicht bleibt er trotz seines Geldes ein Proletarier. Auf Ebene der *Mise-en-scène* wird dies durch das Mobiliar der Wohnung und durch seine Kleidung deutlich, die sich im Laufe der Partnerschaft der von Eugen angleicht. Nach der Trennung kehrt er zu seinem alten Kleidungsstil zurück. Zusätzlich verliert er im Laufe der Beziehung zunehmend an Dominanz. Während er sich zunächst frei in Eugens Wohnung bewegt, Anweisungen gibt und sich nicht zurückweisen lässt, gibt er später nach. Eugen gewinnt an Macht in der Beziehung, die er schamlos ausnutzt, bis Franz' Situation sich prekärer gestaltet als vor seinem Eintritt in den Raum der gehobenen Schicht. Auf diese Weise wird die Grenze zwischen den Schichten bestätigt und ihre Undurchdringbarkeit manifest. Der Proletarier bleibt durch mangelnde Kultur und mangelndes Wissen untergeordnet, bis er durch den gesellschaftlichen Druck zerstört wird. Max ist die einzige weitere Figur, die ebenfalls eine Grenzgänger-Position einnimmt, und im Gegensatz zu Franz ist er damit erfolgreich. Er bleibt seinen Wurzeln dabei verbunden und bringt die Klassen im privaten

¹ FAUSTRECHT DER FREIHEIT (BRD 1974/1975, Rainer Werner Fassbinder).

Rahmen zusammen. Er ist anscheinend der Einzige, der die gesamte Situation von beiden Seiten durchblicken kann und tritt in jeder für die Handlung bedeutenden Szene auf: Durch ihn lernen Eugen und Franz sich kennen und selbst bei der Trennung der beiden steht er als stiller Teilhaber daneben. Er ist auch derjenige, der den toten Franz in einem Münchner Bahnhof findet. Dabei ist er in Begleitung von dessen ehemaligen Lebensgefährten Klaus, mit dem er ein Geschäft aushandelt, wodurch nochmals seine Grenzgänger-Position deutlich wird. Dass ihm der Schritt zwischen den ‚Räumen‘ gelingt, zeigt, dass es darauf ankommt, woher man kommt. Max stammt aus dem Bürgertum und tritt ein in eine sozial ‚niedrigere Welt‘. So ist es das Streben nach Höherem und Besserem, das zum Scheitern verurteilt wird.

Durch diese Gestaltung der semantischen Räume ‚Proletariat‘ und ‚Bürgertum‘, zwischen denen eine beinahe undurchdringliche Grenze liegt, übt der Film Kritik an der gesellschaftlichen Ordnung. Die Homosexualität der Figuren dient dabei lediglich als Folie eines Gesamtproblems. In diesem Sinne schreibt auch Thomas Elsaesser: „Wenn Sexualität als Barriere überwunden werden kann, bleiben immer noch diejenigen von Klasse und Bildung. FAUSTRECHT DER FREIHEIT zeigt keinen Ausweg“ (Elsaesser 2012: 416).

FAUSTRECHT DER FREIHEIT und Homosexualität in der BRD

Wie in der Analyse verdeutlicht, ist die gesellschaftliche Wahrnehmung von Homosexualität zentral für das Verständnis und die Einordnung des Films. Um zu überprüfen, in welchem Verhältnis die Aussagen des Filmes über Homosexualität zur gesellschaftlichen Realität seiner Entstehungszeit stehen, wird im Folgenden eine Kontextebene einbezogen.

Tatsächlich war männliche Homosexualität Mitte der 1970er-Jahre in Deutschland ein gesellschaftlich hoch umstrittenes Thema, dessen Aktualität sich in der Lockerung des § 175 des Strafgesetzbuchs der BRD begründet. Dieser Paragraph stellte sexuelle Handlungen unter Männern – oder wie im Paragraphen formuliert „Unzucht unter Männern“ (Preisendanz 1970: 316–319) – unter Strafe. Konnten vorher jegliche sexuellen Handlungen unter Männern mit bis zu zehn Jahren Freiheitsstrafe bestraft werden, war es ab 1969 lediglich dann strafbar, wenn einer der Partner unter 21 Jahre alt war – verhängt werden konnten maximal fünf Jahre Freiheitsstrafe (vgl. ebd.: 316–319). 1973 wurde dieses Alter auf 18 Jahre herabgesetzt und der Begriff ‚Unzucht‘ durch „homosexuelle Handlungen“ und „sexuelle Handlungen“ ersetzt (Preisendanz 1978: 588 f.). Eingeführt worden war der § 175 1871/72, unter den Nationalsozialisten wurde er deutlich verschärft. So wurde beispielsweise die in der Fassung von 1871/72 vorgesehene Gefängnisstrafe in der nationalsozialistischen Gesetzgebung zeitlich definiert. Sexuelle Handlungen unter Männern wurden „[m]it Zuchthaus bis zu zehn Jahren, bei mildernden Umständen mit Gefängnis nicht unter drei Monaten“ geahndet (Frank 1897: 211; Zirpnis 1940: 93 f.). Als besonders heikel erweist sich angesichts dessen der Umstand, dass die Gesetzgebung der BRD den §

175 unverändert aus der Fassung des Strafgesetzbuchs der Nationalsozialisten übernommen hatte (Beljan 2014: 67). Zudem nahmen die Verurteilungen auf Basis des § 175 in den 1950er-Jahren deutlich zu (vgl. ebd.).

Wenn auch auf gesetzlicher Ebene in der Emanzipation der Homosexuellen im Jahr 1969 ein Meilenstein erreicht worden war, veränderte dies nicht unmittelbar die gesellschaftliche Wertung von Homosexualität. Laut einer Studie des Soziologen Karl Heinz Reuband hielten „53 % der Bevölkerung Homosexualität für ein ‚sehr schlimmes‘ oder ‚ziemlich schlimmes‘ Verhalten“ (Reuband 1989: 68) und 30 % der Befragten befürworteten eine Sanktionierung von Homosexualität. Des Weiteren wurde im Jahr 1980 öffentlich, dass die Polizei Homosexuelle namentlich in Listen erfasste (vgl. Beljan 2014: 74). Zwar wurde dementiert, dass es sich bei diesen Listen um sogenannte ‚Rosa Listen‘ handelte, wie sie unter den Nationalsozialisten geführt wurden und ausschließlich Homosexuelle aufführten, aber dennoch blieb die Unterstellung eines Zusammenhangs zwischen Homosexualität und kriminellem Verhalten manifest (vgl. ebd.: 74 f.). Aus diesen Fakten wird ersichtlich, dass es sich bei männlichen Homosexuellen in den 1970ern um eine diskriminierte und gesellschaftlich stigmatisierte Minorität handelte; ein Problem, das in FAUSTRECHT DER FREIHEIT jedoch nur am Rande angesprochen wird – beispielsweise durch das versteckte Treffen in der Klappe und Eugens Wohnungskündigung.

Vor diesem Hintergrund ist es bemerkenswert, dass *Der Spiegel* der Reform des § 175 und der Gesamtproblematik 1969 eine Titelgeschichte widmete. Auf dem Titelblatt des Heftes prangte die Überschrift *Das Gesetz fällt – bleibt die Ächtung?* Die 14-seitige Titelgeschichte selbst trug den Titel *Späte Milde*, woraus die Positionierung des Artikels aufseiten der Homosexuellen erkennbar wird. Es wird die Ausgrenzung von Homosexuellen in der Gesellschaft, die Gesetzeslage und insbesondere die späte Lockerung des nationalsozialistischen Gesetzes kritisiert. Der Artikel übt Kritik an der öffentlichen Meinung, die Homosexualität immer noch als unsittliches Verhalten abtat und sich vor allem aus Klischees über homosexuelle Männer speiste, die diese vor allem in einem zwielichtigen, freizügigen und kriminellen Nachtclub-Milieu verortete (vgl. Beljan 2014: 69). Dies wird neben der Titelgeschichte durch zwei Erfahrungsberichte erzielt. In diesen Berichten beschreiben Homosexuelle jeweils ihre Erfahrungen, ihre Wahrnehmung und Behandlung durch die Gesellschaft. Einer dieser Berichte stammt von einem 31-jährigen Homosexuellen, dessen Leben von vielen Heimlichkeiten und Ängsten geprägt ist. So fürchtet er den Verlust seiner Arbeitsstelle, sollte seine Homosexualität öffentlich werden. Das Zusammenleben mit seinem Freund in einer gemieteten Wohnung verhalte sich wie folgt:

Wissen Sie, immer, wenn ich mir so überlege: Irgendwann könnten die Nachbarn auf die Idee kommen – na, sagen wir mal, sich für mein Bett zu interessieren, für das, was ich darin mache – das würde also mit neunzigprozentiger Wahrscheinlichkeit zu

einer Kündigung führen, so daß man also da immer in einem Schwebestand ist.
(*Der Spiegel* 20/1969: 78)

Durch die beiden Erfahrungsberichte wird ein empathischer Blick auf das Schicksal von homosexuellen Männern ermöglicht. Außerdem wird deutlich gemacht, dass homosexuelles Leben nicht nur in einem verruchten Milieu stattfindet, sondern auch ‚mitten in der Gesellschaft‘. Das Schicksal der Wohnungskündigung ereilt, wie bereits angesprochen, auch Eugen in *FAUSTRECHT DER FREIHEIT* und zeigt, dass die Darstellung von homosexuellen Leben im Film durchaus der damaligen Lebensrealität entspricht.

Die Betrachtung des Kontextes macht die große Kritik der homosexuellen Bewegung an *FAUSTRECHT DER FREIHEIT* erklärbar. Fassbinder behandle die sexuelle Ausrichtung in diesen und in anderen Filmen zu stereotyp und als eine universelle Gegebenheit (vgl. Elsaesser 2012: 415 f.). Letzteres würde durch Fox' Aussagen betont: „Es wird hier auch nicht anders sein als überall“ (01:14:58) und „Zu haben ist jeder!“ (00:24:17). Mit derartigen Aussagen und der teilweisen Verortung der Handlung in zwielichtigen Kneipen und einem teils auch kriminellen Milieu bediene Fassbinder eben jene Klischees, von denen sich die homosexuelle Emanzipationsbewegung befreien wollte. Darauf begründet sich auch der Vorwurf der Homophobie, mit dem Fassbinder im Zusammenhang mit dem Film häufig konfrontiert wurde. Er zeige eine Universalität, die den Gedanken einer unterdrückten Minderheit, die um ihre homosexuelle Identität kämpft, untergrabe. Die Universalität zersprengt die Darstellung einer homosexuellen Identität (vgl. Woltersdorff 2012: 224 f.). Als Angriffspunkt der Kritik diene ferner die im Film verhandelte Hierarchie zwischen bürgerlichen und plebejischen Schwulen: Homosexualität stehe im Ideal der Homosexuellenbewegung für Gleichheit. Statt einer Solidarität innerhalb der Szene betone Fassbinder hingegen Unterschiede und Machtgefälle, wodurch er sich gegen die Bewegung stelle (vgl. Woltersdorff 2012: 224 f.; Elsaesser 2012: 415 f.).

Mit diesem Kontext wird darüber hinaus deutlich, dass *FAUSTRECHT DER FREIHEIT* zur Bewegung des Neuen Deutschen Films gehört, die in den 1960ern in Deutschland Fuß fasste. Es sind unkonventionelle Filme mit gesellschaftspolitischen Themen, die in diesem Zusammenhang entstanden sind. Die Figuren sind häufig auf der Suche nach ihrer eigenen Identität und finden sich in schwierigen Gesellschaftsverhältnissen (vgl. Grob/Prinzler/Rentschler 2012: 9–53). „Der Neue Deutsche Film mischte die Erfahrung der Entzauberung mit dem Geist der Hoffnung, subjektive Vision mit kollektiver Anstrengung, alternative Energie mit utopischem Anspruch.“ (Grob/Prinzler/Rentschler 2012: 53) *FAUSTRECHT DER FREIHEIT* nimmt diese Thematiken auf. Franz findet sich wieder zwischen Ausbeutung, gesellschaftlichen Normen, Sexualpolitik und der Suche und dem Verlust der eigenen Identität.

Filme

FAUSTRECHT DER FREIHEIT (BRD 1974/75, Rainer Werner Fassbinder).

DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA (DDR 1972/73, Heiner Carow).

Forschungsliteratur

Beljan, Magdalena (2014): *Rosa Zeiten? Eine Geschichte der Subjektivierung männlicher Homosexualität in den 1970er und 1980er Jahren der BRD*. Bielefeld.

Colin, Nicole/Franziska Schössler/Nike Thurn (2012): „Einleitung“. In: Dies. (Hgg.): *Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*. Bielefeld, S. 7–28.

Der Spiegel (1969): „§ 175. Das Gesetz fällt – bleibt die Ächtung?“ 20/1969, S. 55–82.

Eckhardt, Bernd (1982): *Rainer Werner Fassbinder. In 17 Jahren 42 Filme – Stationen eines Lebens für den deutschen Film*. München.

Elsaesser, Thomas (2012): *Rainer Werner Fassbinder*. 2. überarb. Aufl. Berlin.

Frank, Reinhard (Hg.) (1987): *Das Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich nebst dem Einführungsgesetze*. Leipzig.

Grob, Norbert/Hans Helmut Prinzler/Eric Rentschler (2012): „Einleitung“. In: Dies. (Hgg.): *Neuer Deutscher Film*. Stuttgart, S. 9–58.

Preisendanz, Holger (Hg.) (1970): *Strafgesetzbuch. Lehrkommentar mit Erläuterungen und Beispielen sowie den wichtigsten Nebengesetzen und je einem Anhang über Jugendstrafrecht, Jugendschutz und Strafprozeßrecht*. Berlin.

Preisendanz, Holger (Hg.) (1978): *Strafgesetzbuch. Lehrkommentar mit Erläuterungen und Beispielen, ausgewählten Nebengesetzen sowie einem Anhang über Jugendstrafrecht*. Berlin.

Reuband, Karl Heinz (1989): „Über gesellschaftlichen Wandel, AIDS und die Beurteilung der Homosexualität als moralisches Vergehen. Eine Trendanalyse von Bevölkerungsumfragen der Jahre 1970 bis 1987“. In: *Zeitschrift für Soziologie* 18, Nr. 1, S. 65–73.

Woltersdorff, Volker (2012): „Keine Minderheitendramen. Homosexuelle Minoritäten und Fassbinders Filme“. In: Nicole Colin/Franziska Schössler/Nike Thurn (Hgg.): *Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*. Bielefeld, S. 223–239.

Zirpis, Walter (Hg.) (1940): *Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich. Erläuterte Textausgabe mit einem ausführlichen Sachregister, nebst Einführungsgesetz und den wichtigsten Nebengesetzen*. Berlin.

100 JAHRE ADOLF HITLER – Abnutzung und Dekonstruktion eines Mythos

Holger Grevenbrock, Julian Kaupmann

Der Bunker als die Sichtbarmachung eines ‚verborgenen Deutschlands‘

In nur 16 Stunden Drehzeit gelingt es Christoph Schlingensiefel, in einem Mühlheimer Bunker ein Chaos zu inszenieren, das die klaustrophobische und apokalyptische Stimmung der letzten Stunden der nationalsozialistischen Führungselite zeigt. Hierbei wird der Wahnsinn einer gescheiterten Ideologie deutlich: Inzest, Intrigen und Gewalt sind bestimmende Merkmale einer Ordnung, die ihren Untergang selbst herbeiführt. Dabei folgt der Film 100 JAHRE ADOLF HITLER (D 1988/89) keiner linearen Erzählweise; Ort und Zeit der Handlung werden nicht weiter expliziert: „Die Ur-Aufgabe des Kinos, Raum und Zeit zu konstituieren (und daher und somit: zu ‚erzählen‘), wird radikal verweigert: es ist der ortlose und der zeitlose Film“ (Seeßlen: 2018).

Dennoch soll hier der Versuch unternommen werden, die Verfahren einer Bedeutungsvermittlung frei zu legen. Erst dann wird es möglich sein, 100 JAHRE ADOLF HITLER im Diskursfeld des deutschen Films zu betrachten. Fokussiert werden soll ein bestimmtes Verhältnis zu Deutschland, Heimat und Geschichte, das sich in den behandelten Texten jeweils unterschiedlich materialisiert. In Schlingensiefels Auftakt seiner Deutschlandtrilogie¹, so die These dieses Beitrags, manifestiert sich ein Bild von Deutschland, das den/die ZuschauerIn auf Distanz hält, indem es ein im Verborgenen existierendes Deutschland zur Darstellung bringt.

Gleich zu Beginn wird der Innenraum *Bunker* in Opposition zum Außenraum *Deutschland* gesetzt. Direkt gezeigt wird Letzterer jedoch nicht, sondern findet über das Medium des Fernsehers Eingang in die Lebenswelt des Bunkers. Dieser zeigt den Regisseur Wim Wenders, wie er den Regiepreis für DER HIMMEL ÜBER BERLIN (D 1987) entgegennimmt. Demzufolge ließe sich das Geschehen auf das Jahr 1988 datieren. Die Figuren innerhalb des Bunkers erweisen sich jedoch als isoliert zur äußeren Wirklichkeit. Hitler – als gebrochener Charakter von Udo Kier dargestellt – glaubt noch immer an die Möglichkeit eines Großdeutschen Reiches, wenn er sagt: „Ganz Deutschland ist meine Heimat!“ (100 JAHRE ADOLF HITLER: 00:01:18), und auch die übrigen Figuren ergehen sich wiederholt in Intrigen und Machtspielen, die auf eine weiterhin intakte Machtstruktur verweisen. Die Zeit, so legt das Geschehen innerhalb des Bunkers nahe, steht still. Wenn etwa ein aufgewühlter und kindlich aufgekratzter Göring zu Bohrmann hinüberläuft, um diesen zum wiederholten Male vom Verrat

¹ Neben 100 JAHRE ADOLF HITLER komplettieren DAS DEUTSCHE KETTENSÄGENMASSAKER (D 1990) und TERROR 2000 – INTENSIVSTATION DEUTSCHLAND (D 1992) die Trilogie.

Fegeleins zu berichten, ist dies nur einer von vielen Belegen dafür, dass sich die Geschichte nicht fortbewegt (vgl. 00:17:10–00:18:30²).

Dass sich die Lebenswirklichkeit des Bunkers gegenüber der äußeren Wirklichkeit als ganz und gar autonom darstellt, führt die Weihnachtsfeier vor, die am Todestag des Führers, dem 30. April 1945, stattfindet. Rituale wie dieses widerstreben der Interpretation einer anarchischen Ordnung. Im Gegenteil sind sie Beleg einer weiterhin intakten Normen- und Wertestruktur, die sich allerdings für den äußeren Betrachter nur bedingt nachvollziehen lässt. Aus diesem Grund führt Georg Seeßlen den Begriff des Ritemes ein, als „eine abgeschlossene Handlung, die weder im Sinne einer Ursache/Wirkungs-Realität, noch im Kontext einer Story, noch in einem vorhandenen Code ‚Sinn‘ erzeugen, wohl aber als Kommunikation innerhalb des Filmes und seiner Wesen“ (Seeßlen 2015: 88). Doch auch wenn sich das Geschehen für den analytischen Blick als hermetisch darstellt und sich keine sinnhafte Handlung rekonstruieren lässt, sind es unmittelbare Assoziationen, die die Bilder hervorrufen und die Ideologie des Nationalsozialismus als inzestuös, gewalttätig und autodestruktiv kennzeichnen. Gerade in der Verweigerung einer stringenten Erzählung, vermittelt sich das Gezeigte als die Beschreibung eines inneren Zustands. Vor diesem Hintergrund wäre der Bunker als Heterotopie im Sinne Michel Foucaults zu bewerten, der isoliert zur äußeren Wirklichkeit Westdeutschlands weiter existiert und über eigene Codes und Zeichen verfügt (vgl. Foucault 1967: 39). Der Bunker bringt ein anderes Deutschland zur Darstellung, das jenem von Wim Wenders repräsentierten Westdeutschland diametral gegenübersteht. Dieser äußert sich in seiner Rede zum aufklärerischen Potenzial des Kinos: „Wir können die Bilder der Welt verbessern und damit können wir die Welt verbessern.“ (00:01:42–00:01:49)³

Der im Film selbst präsente Filmemacher Schlingensiefel inszeniert sich als Antagonist gegenüber Wenders, indem er das Triebhafte, Irrationale zur Darstellung bringt. Anders als Wenders Filme widerstrebt 100 JAHRE ADOLF HITLER jeder äußeren Sinnzuschreibung. Geschichte als Erklärungsmodell wird ad absurdum geführt, so etwa wenn Eva Braun vorliest, der Krieg wäre zu gewinnen gewesen, wenn nur die Zeit die richtige gewesen wäre (vgl. 00:37:49–00:38:50). Das exzessive Bestreben nach historischer Exaktheit gipfelt zudem in der Beschriftung einer Texttafel. Nicht allein der Tag wird genannt, sondern auch die genaue Uhrzeit. Die Exaktheit von Ort und Zeit verbürgen demnach für den Wahrheitswert des Behaupteten (vgl. 00:04:09). Geschichte als sinnstiftender Diskurs wird in seinem Ziel, ein geschlossenes Modell von Welt zu transportieren, überhöht und in seiner Kontingenz ausgestellt. 100 JAHRE ADOLF HITLER verfolgt hierzu ein entgegengesetztes Verfahren. Statt Wirklichkeit

² 100 Jahre Adolf Hitler. Die letzte Stunde im Führerbunker (D 1988/89, Christoph Schlingensiefel).

³ Zum Ende des Films wird die Rede von Wim Wenders ein zweites Mal im Fernsehen gezeigt (vgl. ebd.: 00:48:57).

mimetisch abzubilden, wird das Gezeigte schon zu Beginn des Films als das Resultat einer Inszenierung markiert. Die aus dem Off verlautende Stimme Schlingensiefs, im Bild präsen- te Kameraklappen, die auf ein Minimum reduzierten Produktionsmittel – all dies sind Verfahren, die dazu dienen, den Produktionsprozess selbst in die Diegese einfließen zu lassen. Auch wenn das Gezeigte vor der Kamera auf diese Weise in seiner Gemachtheit ausgestellt wird, erfährt die Rahmenhandlung ein Mehr an Authentizität.

Geschichte, so das vorläufige Fazit, wird in 100 JAHRE ADOLF HITLER in ihrer Funktion als Sinn beziehungsweise Realität herstellender Diskurs herabgesetzt als die bloße Ansammlung von Tatsachen. Demgegenüber erfährt der Film als Medium eine Aufwertung, da er sowohl imstande ist, sich selbst infrage zu stellen als auch eine Wahrheit zu behaupten, die abseits einer positiven Wirklichkeit Geltung beansprucht. Die ZuschauerInnen sind nicht wie üblich Zeugen eines psychischen Prozesses, den das Medium Film abbildet, sondern der Film selbst – der Raum, den die Kamera einfängt – „ist selber ein psychischer Prozess“ (Seeßlen: o. S.).⁴

100 JAHRE ADOLF HITLER und das Trauma des Nationalsozialismus

In Schlingensiefs 100 JAHRE ADOLF HITLER geht es darum, ein bestimmtes Bild von Deutschland zur Disposition zu stellen. Schon der Titel liest sich als Provokation und Anklage gleichermaßen:

Indem Schlingensief im Titel die irritierende Verbindung zwischen nationaler Erinnerungskultur und kollektiver Abgrenzungsbestreben knüpft, macht er auf die bis heute fehl laufende Entwicklung in der Verarbeitung der deutschen Vergangenheit aufmerksam. (Seeßlen 2015: 87 f.)

Statt das Trauma des Nationalsozialismus auf eine Zeit und einen Ort zu fixieren und damit von der Gegenwart abzugrenzen, realisiert der Film vielmehr die Aufhebung der Grenze. Konsequenterweise gelingt es schließlich Eva Braun und Hermann Fegelein, der Isolation des Bunkers zu entfliehen: „In die Freiheit. In die Zukunft, die auch unsere Gegenwart ist.“ (Ebd.: 89) Der Film endet schließlich mit den Worten Franz Josef Strauß’:

Die Deutschen müssen endlich lernen, dass in diesem Leben nicht alles nach einer mathematischen Gleichung aufgeht: 2 mal 2 ist 4. Sie sollen weniger romantisch sein,

⁴ Dieter Kuhlbrodt, einer der regelmäßigen Schauspieler in Schlingensiefs Filmen, bezeichnet die Methode Schlingensief als eine Art Verarbeitung und reflektiert zugleich die persönliche NS-Vergangenheit: „Das Unterlassene und Verdrängte kommt jetzt wieder hoch. Es will raus. Es geht raus. Dank Schlingensiefs Therapie. Auwei, schon wieder. Da steht es jetzt. Den Begriff *Therapie* hat er niemals benutzt. Eher so etwas wie aufmachen, was zu ist. Oder: wenn was stört, nicht sich beschweren, sondern in die Sache reingehen und sie von innen her aufmischen“ (Kuhlbrodt 2015: 15).

weniger schwärmerisch sein und sie sollen vor allen Dingen weniger ideologieträchtig sein. (100 Jahre ADOLF HITLER: 00:49:13–00:50:24)

Faschismus lässt sich in 100 JAHRE ADOLF HITLER nicht allein auf historische Ursachen reduzieren, vielmehr sind es bestimmte mentale Dispositionen, die ihm erst zu seiner Realisierung verhelfen. „[T]he trilogy offers no spaces ‘outside’ or ‘beyond’ the politics of exclusion, no critical position that is not itself implicated in the system“ (Vander Lugt 2010: 39).

Hieran zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zum vorangehenden Neuen Deutschen Film. Eine kulturemiotische Perspektive ermöglicht eine argumentative Vergleichsbasis, indem stilistisch wie formal unterschiedliche Filme unter demselben Paradigma subsumiert werden. Ausgehend vom Text selbst sollen also vor dem Hintergrund einer deutschen Filmgeschichte Entwicklungslinien nachverfolgt wie auch Brüche transparent gemacht werden. Am Beispiel von 100 JAHRE ADOLF HITLER lässt sich zeigen, dass er die Tradition des Neuen Deutschen Films fortführt. Er präsentiert ein anderes Deutschland und begreift das Medium Film als Mittel zur Kritik. Die Art und Weise der Kritik unterscheidet sich jedoch ganz wesentlich von einem Regisseur wie Fassbinder. Letzterer übt Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen, indem er marginalisierte soziale Gruppen in den Fokus nimmt und auf diese Weise das Bild eines anderen Deutschlands entwirft (vgl. Marek 2009) (→ Rainer Werner Fassbinders FAUSTRECHT DER FREIHEIT). Schlingensiefel greift dagegen nicht auf das Mittel der Subversion zurück, sondern auf jenes der Übertreibung. Nicht von ungefähr lassen sich auf formaler Ebene zahlreiche Parallelen zum Expressionistischen Film erkennen: „Der Expressionismus [...] schien ja für seine Protagonisten und Theoretiker [...] eine Methode, das Unsichtbare sichtbar zu machen, zum Selbstausdruck zu bringen, auch durch das Mittel der Übertreibung.“ (Seeßlen 2015: 49) (→ DAS CABINET DES DR. CALIGARI) ‚Deutschland‘ wird als etwas bereits Gegebenes vorgeführt, das irgendwo zwischen Wagner, Bockwurst, Weihnachten und Sankt Martin, Romantik und Franz Josef Strauß anzutreffen wäre. Der Film bedient sich somit bestimmter Propositionen, die von einer Kultur nicht weiter hinterfragt werden und gerade deshalb identitätsstiftendes Potenzial für eine Gesellschaft besitzen:

Da die kultur- bzw. textspezifische Modellierung der Merkmalsbündel ‚Eigenes‘ vs. ‚Fremdes‘ wie auch die der Grenze zwischen diesen Bereichen auf Propositionen beruht, die in der Regel selbst nicht mehr hinterfragt werden, ist der Akt einer derartigen Grenzziehung immer ein ideologischer. (Martin Nies 2012: 17)

Der Bunker kommt damit einem allegorisierten obszönen Kern gleich, in dem sich jene verdrängten Anteile verorten lassen, die das Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg erst konstituieren. Nationale Ereignisse, die das Gedenken zelebrieren – so wäre eine mögliche Lesart des Films –, verhindern eine ernsthafte

Auseinandersetzung mit dem Trauma der Schuld, und auch Debatten, wie der zu dieser Zeit noch aktuelle Historikerstreit, werden an der Oberfläche des Themas ausgetragen, ohne wirklich dessen Tiefen auszuloten.

Filme

100 JAHRE ADOLF HITLER. DIE LETZTE STUNDE IM FÜHRERBUNKER (D 1988/89, Christoph Schlingensief).

DAS DEUTSCHE KETTENSÄGENMASSAKER (D 1990, Christoph Schlingensief).

Terror 2000 – Intensivstation Deutschland (D 1992, Christoph Schlingensief).

Der Himmel über Berlin (D 1987, Wim Wenders).

Forschungsliteratur

Foucault, Michel (1993): „Andere Räume.“ In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*; Essais. Leipzig.

Kuhlbrodt, Dieter (2015): „Vorwort.“ In: Georg Seeßlen (Hg.): *Der Filmemacher Christoph Schlingensief*. Berlin, S.11–19.

Marek, Michael (2009): „Papap Kino ist tot! – Das Oberhausener Manifest“. In: *DW Kultur*. <https://www.dw.com/de/papas-kino-ist-tot-das-oberhausener-manifest/a-4315391> (13.11.2018).

Nies, Martin (2012): „Deutsche Selbstbilder in den Medien. Kultursemiotische Perspektiven.“ In: Martin Nies (Hg.): *Deutsche Selbstbilder in den Medien. Film – 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg, S. 11–22.

Seeßlen, Georg (2015): *Der Filmemacher Christoph Schlingensief*. Berlin.

Seeßlen, Georg (2018): *Über die Filme, das Theater und die Talkshow*. http://www.schlingensief.com/bio_seesslen.php. (20.06.2018).

Vander Lugt, Kristin T. (2010): „An Obscene Reckoning: History and Memory in Schlingensief’s Deutschlandtologie.“ In: Tara Forrest/Anna Teresa Scheer (Hgg.): *Christoph Schlingensief: Art without borders*. Bristol, S. 39–55.

Inmitten von Providenz und Kontingenz – Tom Tykwers LOLA RENNT

Sophie Hohmann, Sarah Richter

Multioptionen von Zukunft und die Selektion des Happy End

Tom Tykwers LOLA RENNT (D 1998) brachte der Produktion des deutschen Films internationale Bedeutung. „This resonance was certainly based in part on *Lola's* finely tuned – and timely – pop cultural and postmodern sensibilities.“ (Haase 2007: 161)

Die semantische Grundordnung des Films ist durch die außergewöhnliche Erzählweise bedingt und mit dem Inhalt des ersten Handlungsstrangs vorgegeben. Als erzählerische Voraussetzung für den weiteren Verlauf wird zu Anfang ein Problem – die Beschaffung von 100.000 Mark in 20 Minuten – eingeführt, das es im Laufe der Handlung zu lösen gilt. Nach Lotmans Grenzüberschreitungstheorie lassen sich die räumlichen Oppositionen des Außenraums einerseits und des Innenraums andererseits ausmachen. Während Ersterem das Merkmal der Öffentlichkeit zugeordnet werden kann, lässt sich der zweite Teilraum als privat-geschlossen beschreiben. Die hier verwendeten Sequenzen sind durch rote Beleuchtung vom Rest des Films abgehoben und es bleibt unklar, ob sie Gedanken der sterbenden ProtagonistInnen visualisieren, Rückblenden oder Prolepsen sind (Leschke 2015: 56). Diese abstrakt-semantische Ebene wirft für das Paar die Perspektive einer vermeintlich kontingenten Welt auf. Hier erfahren sie die Möglichkeit des alternativen Lebensweges – unabhängig von der Familie und kriminellen Vorkommnissen.

LOLA RENNT folgt nicht der klassischen, stringent-chronologischen Umsetzung, sondern einem Prinzip der zirkulären Wiederholung. Der Film erzählt eine Geschichte, wiederholt in drei Variationen jeweils mit derselben Ausgangssituation und drei unterschiedlichen Endzuständen. Exakt dieses Spiel mit den Möglichkeiten trifft den Nerv der Zeit; durch die Globalisierung stehen die persönlichen Perspektiven denkbar offen, der Lebensweg ist nicht vorgezeichnet und häufig scheinbar vom Zufall beeinflusst (Haase 2007: 162 f.). Daneben werden identifikationsstiftende Probleme verhandelt, für die das Happy End Lösungsvorschläge bereithält. Neben den Geldsorgen sind auch der Umgang mit den Eltern, die Freiheiten der Adoleszenz, uneingeschränkte Liebe, zufallsbasierte Entscheidungen und unaufhaltsames Zeitvergehen relevant für das Verhalten der Figuren. Entworfen wird eine Vielzahl an Zukunftsoptionen, gewählt wird das Happy End – zugleich wird dadurch aber angezeigt, dass es sich hierbei lediglich um *eine* Option neben *anderen* handelt.

Gleichsam spiegelt der Variantenfilm die rasante Entwicklung des Mediums Film seit Ende des 20. Jahrhunderts wider (ebd.). So macht Tykwer Gebrauch von einer ganzen Brandbreite visueller Darstellungsmedien:

Bei der Überlegung, wie man einen Film über die Möglichkeiten des Lebens macht, war mir völlig klar, daß es auch ein Film über die Möglichkeiten des Kinos sein mußte.

Deswegen gibt es Schwarzweiß, Farbe, Video, Zeitraffer, Zeitlupe – und Zeichentrick. Dabei spielt auch die Lust an der Freiheit der Mittel eine Rolle. (Tykwer 2010)

Die mehrfach gezeigten Flashforward-Fotosequenzen lassen alternative Entwicklungen eines Lebenslaufs erkennen. Im Fall von Doris wird ihr in der ersten Version das Kind weggenommen und das Sorgerecht entzogen, sie entführt daraufhin ein fremdes Kind. Die zweite Version präsentiert sie als Lotto-Großgewinnerin, die einen beachtlichen Lebenswandel erfährt. In der dritten Version schließt sie sich den Zeugen Jehovas an und verkauft auf der Straße Magazine.

Überdies ist Lolas Selbstreflexivität bedeutend für den Verlauf der verschiedenen Episoden. Direkt zum jeweiligen Beginn trifft sie im Treppenhaus auf einen jungen Mann mit Hund. Im ersten Durchlauf ist Lola zwar erschrocken und der Hund knurrt sie an, doch sie läuft weiter. Die Begegnung läuft in der zweiten Variante nicht so reibungslos ab; der Mann stellt ihr ein Bein und Lola stürzt die Treppe hinab. Lola scheint sich jedoch zu erinnern und lässt diese Panne im dritten Anlauf sich nicht wiederholen; sie springt über das Treppengeländer an den beiden vorbei und gelangt mit entschlossenem Blick schnell zu der Haustür. Durch geringfügige Veränderungen ändert sich auch die Verkettung der Umstände, Lola nimmt dadurch Einfluss auf die gesamte Entwicklung der Geschichte.

Hier kann auf die Possible-Worlds-Theory verwiesen werden (Herbert/Leck/Opitz/Sturm 2017: 54 ff.). Diese beschäftigt sich mit der Annahme, dass die Vergangenheit und damit einhergehende Geschehnisse anders hätten verlaufen können und „die Dinge in der Welt also anders sein könnten, als sie wirklich sind“ (Surrkamp 2002: 154). Virtuelle Welten stellen ein Modell alternativer, ‚nichtaktualisierter‘ Welten dar. Die tatsächliche, aktuelle Welt, die von uns bewohnt wird, kann somit nur als ein Teil der Wirklichkeit gesehen werden (Bartsch 2015: 56 ff.).

Auch der Sicherheitsbeamte geht im Vorspann auf die Beeinflussung von Abläufen durch den Zufall ein. Er spricht von einem Fußballspiel mit den zwei Tatsachen: Der Ball ist rund und die Spielzeit beträgt 90 Minuten, alles andere ist Theorie (LOLA RENNT D 1998: 00:02:30–00:02:38). Allein Rahmenbedingungen scheinen gegeben (Schneider 2008: 111). Dem Zufall kann die Bedeutung „des Nichtwesentlichen, des Nichtnotwendigen oder des Nichtbeabsichtigten“ (Althaus 1994: 17) beigegeben werden und menschliche Beeinflussung ist an dieser Stelle nur begrenzt möglich (Köhler 1973: 113). Lola selbst thematisiert den Zufall bezüglich ihrer Partnerschaft mit Manni: „[A]ber ich könnt’ doch auch irgend’ne Andere sein [...] und wenn du mich nie getroffen hättest, [...] dann würdest du dasselbe ’ner Anderen erzählen.“ (LOLA RENNT: 00:30:46–00:31:40). Der Film veranschaulicht umfassend „den spezifisch filmischen Status wechselseitiger Bedingtheit der Parameter von Raum, Zeit und Handlung als Konstituenten des verlässlichen Bedeutungshorizonts eines jeden Films“ (König 2015: 91).

LOLA RENNT und der postmoderne Film

Mit *LOLA RENNT* öffnet sich Tykwer nicht nur gegenüber einer „kommerziellen Ästhetik“ (Eder 2008: 34), sondern auch dem postmodernen Film und stößt damit einen Wandel des deutschen Films an. Er schließt an die postmoderne Strömung an, die sich in Hollywood vordergründig durch Quentin Tarantino, David Lynch oder Ridley Scott (Eder 2008: 10) und – was insbesondere die Auseinandersetzung mit Zeit anbelangt – durch Christopher Nolan etablierte. Neben dem Merkmal der Selbstreflexivität und alternative Handlungsentwicklungen sowie filminterne Spin-offs für Randfiguren zeichnet sich der postmoderne Film durch Intertextualität aus. Diese „Strategie der Doppelcodierung ermöglicht es [...], verschiedene Gruppen eines in sich differenzierten Publikums gleichzeitig auf verschiedene Weise anzusprechen und macht einen Film für das mehrfache Sehen attraktiver“ (Eder 2008: 35). Intertextuelle Anspielungen finden sich bei Tykwers *LOLA RENNT* etwa auf Alfred Hitchcocks *VERTIGO* (USA 1958) in Form des Spiralmotivs¹, auf Volker Schlöndorffs *DIE BLECHTROMMEL* (BRD/FRA 1979) durch eine Parallele zu Oskars Schrei, der das Glas einer Standuhr zerbrechen lässt, oder auf Fritz Langs *METROPOLIS* (D 1927), von Tykwer durch die monströse Uhr in der Anfangsszene zitiert (*LOLA RENNT*: 00:01:26) (Wittkamp 2006: 6).

Auch Bezüge zu anderen medialen Darstellungsmitteln wie dem Zeichentrickfilm und dem Computerspiel zeichnen sich ab. Ein neuartiger Einsatz findet sich hier in dem Gaming-Charakter, der sich durch Lolas Laufparcours in Anlehnung an Jump'n'Run-Spiele oder durch die zwei ‚Neustarts‘ nach misslungener ‚Mission‘ ergibt; der Tod von Lola bzw. von Manni assoziiert ein Game-Over. Auf diese Weise reiht sich *LOLA RENNT* passgenau in den Trend postmoderner Produktionen ein, denn

[c]harakteristisch für die postmoderne Art der Intertextualität ist dabei zum einen das Ziel, aus der Kombination des Alten etwas Neues, Eigenes hervorzubringen, vorgefundene Muster nicht nur für die Erzählung zu nutzen und ihnen zu folgen, wie dies viele Genrefilme schon immer getan haben, sondern durch Kombination und Variation neue Bedeutungen zu erzeugen und dadurch die in den Versatzstücken sedimentierten Sinnelemente und Affektstrukturen zu kommentieren. (Eder 2008: 15)

Ein weiteres Charakteristikum postmoderner Texte ist die Behandlung von Raum, Zeit und Individuum (Stutterheim 2011: 11). Wie Nolans *MEMENTO* (USA 2000) (vgl. Brössel 2015: 189–202) setzt auch *LOLA RENNT* seinen Fokus auf den Faktor Zeit (Milke 2017: 48 ff.): Das Zeitmotiv wird vielfach sowohl implizit als auch explizit in die Handlung eingebunden. Neben offensichtlich eingebrachten Wanduhren (in der Bank, vor dem Supermarkt, im Casino etc.), der Schildkröte (Langsamkeit), der alten Frau mit Armbanduhr oder Lolas Rennen unter Zeitdruck, nutzt Tykwer auch auf der

¹ Vgl. *LOLA RENNT*, z. B. Treppe (00:11:52), Beschriftung und Wandspirale an Telefonzelle (00:23:46), Kissen (00:51:05) etc.

Ebene des *discours* verschiedene filmästhetische Mittel wie Zeitraffung, Zeitdehnung, Vor- und Rückblenden oder Parallelbilder durch Split-Screen, um auf die zentrale Thematik des Films hinzuweisen. Auffällig ist zudem, dass die erzählte Zeit der Erzählzeit entspricht. Sowohl Lolas Deadline als auch die einzelnen Handlungsvarianten betragen 20 Minuten. Dieses Phänomen der Echtzeit-Ästhetik spielt also mit der „Kongruenz zwischen der Zeit der Darstellung und der Zeit des Dargestellten“ (Brössel/Kaul 2019: o. S.), lässt das Publikum glauben, „das filmische Geschehen laufe synchron zu seiner eigenen Zeit ab“ (ebd.) und verstärkt durch seinen ‚Simulations‘-Charakter die Nähe zur Gaming-Situation.

Weniger offensichtlich konfrontiert Tykwer den/die RezipientInnen mit der Frage nach dem Individuum und der (Ohn-)Macht gegenüber dem zufallsgesteuerten Leben. Daran schließt sich die Beobachtung an, dass sich der Film durch seine Protagonistin thematisch mit Religion auseinandersetzt. Schmitt argumentiert, die Postmoderne leite die Rückkehr zum Religiösen ein, und so fänden sich auch in *LOLA RENNT* entsprechende Elemente (vgl. Schmitt 2005). Zwar begegnet Lola in allen drei ‚Runden‘ einer Gruppe Nonnen, doch erst im letzten Durchlauf läuft sie nicht durch sie hindurch, sondern weicht ihnen aus. Mit ihrem Gebet „Komm schon. Hilf mir. Bitte. Nur dieses eine Mal. Ich lauf einfach weiter okay? Ich warte“ (*LOLA RENNT* 1998: 01:01:09) scheint Lola eine göttliche Macht heraufzubeschwören, die ihr „[m]itten in Berlin, wo es das nicht gibt, ein Casino als Rettungsort hinstellt“ (Schneider 2008: 108). Madonnengleich rettet sie anschließend einen Todkranken im Notarztwagen und alle Beteiligten werden in das Happy End der letzten Handlungsversion überführt. Lola scheint als einzige Figur das zufallsbasierte Leben durchbrechen zu können. Bedeutet das also, dass nur der Glaube an die göttliche Allmacht über die vernichtende Herrschaft der zufallsgeprägten Realität triumphiert (vgl. Schneider 2008: 110)? Tykwers *LOLA RENNT* entfaltet durch die vielen postmodernen Elemente eine deutlich komplexere Geschichte als zunächst sichtbar. Es geht nicht nur um Zeit, sondern auch um die Ohnmacht gegenüber dem Zufall, die Rolle des Einzelnen und die Macht des göttlichen Glaubens.

Filme

LOLA RENNT (D 1998, Tom Tykwer).

METROPOLIS (D 1927, Fritz Lang).

VERTIGO (USA 1958, Alfred Hitchcock).

DIE BLECHTROMMEL (BRD/FRA 1979, Volker Schlöndorff).

MEMENTO (USA 2000, Christopher Nolan).

Forschungsliteratur

Althaus, Claudia/Christian Filk (1994): „Lücke im System – Zum Problem des Umgangs mit dem Zufall“. In: Waltraud Wende/Karl Riha (Hgg.): *Diagonal*.

- Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule Siegen*. Zum Thema: Zufall 1. Siegen, S. 13–21.
- Bartsch, Christoph (2015): „Zeit und Possible Worlds Theory. Eskapismus in ‚mögliche Zeiten‘ in Jack Londons *The Star Rover*“. In: Antonius Weixler/Lukas Werner (Hgg.): *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*. Berlin/Boston, S. 53–78.
- Brössel, Stephan/Susanne Kaul (2018): *Echtzeit im Film. Konzeptualisierung, Wirkungsweisen und Interrelationen*. Wissenschaftliches Netzwerk. Münster. <https://www.uni-muenster.de/Germanistik/Echtzeit/> (26.06.2018).
- Brössel, Stephan (2015): „Zeit und Film. ‚Zeitkreise‘ in Christopher Nolans *Memento*“. In: Antonius Weixler/Lukas Werner (Hgg.): *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*. Berlin/Boston, S. 179–204.
- Eder, Jens (2008): „Die Postmoderne im Kino. Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre“. In: Jens Eder (Hg.): *Oberflächenrausch. Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Hamburg.
- Haase, Christine (2007): *When Heimat meets Hollywood. German Filmmakers and America, 1985–2005*. Camden House. Woodbridge.
- Herbert, Anna/Vanessa Lack/Diana Opitz/Janek Sturm (2017): „Possible-Worlds-Theory und Film“. In: *Mind-Bender: Begriffe – Forschung – Problemfelder. (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 1/2017)*, S. 54–59.
- Klamt, Marlies (2015): *Das Spiel mit den Möglichkeiten. Variantenfilme – Zwischen Multiperspektivität und Chaostheorie*. Stuttgart.
- Köhler, Erich (1973): *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. München.
- König, Christiane (2004): *Ein Blick auf die Rückseite der Leinwand. Feministische Perspektiven zur Produktion von Weiblichkeit im Diskurs ‚Film‘*. Tübingen.
- Leschke, Rainer/Joachim Venus (2015): *Spielformen im Spielfilm: Zur Medienmorphologie des Kinos nach der Postmoderne*. Bielefeld.
- Lotman, Jurij M. (1986): *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. 2. Aufl. München.
- Milke, Anastasia (2017): „Rückwärtserzählen“. In: *Mind-Bender: Begriffe – Forschung – Problemfelder. (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 1/2017)*, S. 48–53.
- Schmitt, Axel (2005): „Die Wiederkehr des Religiösen in der Postmoderne. Gianni Vattimos Studie bewegt sich ‚Jenseits des Christentums‘“. In: *literaturkritik.de* 12. <https://literaturkritik.de/id/8803> (21.06.2018).
- Schneider, Gerhard (2008): „Jenseits des Identitätszwangs – auf der Suche nach ...“. In: Parfen Laszig/Gerhard Schneider: *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*. Gießen, S. 105–123.
- Stutterheim, Kerstin (2011): *Studien zum postmodernen Kino*. Babelsberg.

- Surkamp, Carola (2002): „Narratologie und possible-worlds-theory: Narrative Texte als alternative Welten“. In: Ansgar Nünning/Vera Nünning (Hgg.): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier, S. 153–183.
- Tykwer, Tom (2010): *LOLA RENNT*. Interview mit Tom Tykwer. <http://www.tomtykwer.com/de/Filmographie/Lola-rennt/Entstehung> (19.06.2018).
- Wittkamp, Robert F. (2006): Lola rennt – continent: Eine mögliche Beobachtung zum Diskurs von Gesellschaft, Film und Wissenschaft“. In: *Doitsu Bungaku/Deutsche Literatur*. H. 50. Osaka, S. 111–130. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10528> (19.06.2018).

Echtzeit und Realeffekt in VICTORIA

Mona von Homeyer, Diana Storcks

Der Film VICTORIA (D 2015) von Sebastian Schipper, der am Wettbewerb der Berlinale 2015 teilnahm, wurde von der Kritik gelobt und als „vor Energie und Unmittelbarkeit berstender Film“ (Kurz 2015: o. S.) bezeichnet. Der Film, der dreimal gedreht wurde bis Schipper mit dem Resultat zufrieden war, besteht aus einer einzigen Plansequenz ohne Schnitte und Montage.

Die Protagonisten Sonne, Boxer, Blinker und Fuß bezeichnen sich selbst als ‚real Berlin guys‘ und treffen die junge Spanierin Victoria in einem Nachtclub in Berlin. Von Spontaneität geleitet verlassen sie gemeinsam den Club und streifen durch die Straßen des nächtlichen Berlins. Die Kamera folgt der Gruppe stets und ist dabei auf Victoria fokussiert. Als Fahrerin des Fluchtwagens hilft sie den jungen Männern dabei, eine Schuld Boxers zu begleichen, indem sie gemeinsam eine Bank überfallen. Als einzige Überlebende des sich anschließenden Schusswechsels mit der Polizei entkommt Victoria mit dem Diebesgut.

Echtzeit und Echtraum

Da sich die Zeit der Erzählung mit der Dauer des Films deckt, kann man bei VICTORIA von einem Film in Echtzeit sprechen: „Enthält die Erzählung des Films keine Ellipsen, dauert der Film also genauso lange wie der gefilmte Zeitraum, fallen Erzählzeit und erzählte Zeit zusammen. Man spricht dann oft von einer Darstellung mit Zeitdeckung.“ (Schlichter 2012) VICTORIA besteht aus nur einer Einstellung, die Handlung wird nicht durch Schnitte unterbrochen und chronologisch dargestellt. Somit fängt die Kamera das Geschehen 140 Minuten ohne Pause ein und erzeugt einen Realeffekt, da der/die ZuschauerIn dem Geschehen unmittelbar beizuwohnen scheint.

Hinsichtlich der Gestaltung des topografischen Raumes lässt sich feststellen, dass Berlin als Ort der Diegese fungiert und, aufgeladen mit städtischen Merkmalen, bedeutungskonstituierend ist. So befinden sich die Figuren in einem Nachtclub, einem Kiosk, einem Café, einem Hotelzimmer und in den Straßen der Stadt. Der Handlungsverlauf, wie er in VICTORIA in Echtzeit präsentiert wird, ist nur in einem urbanen Raum wie Berlin möglich, da dieser eine Vielzahl an unterschiedlichen Lokalitäten bietet, die sich in unmittelbarer Nähe voneinander befinden. Die Bewegung zwischen den Räumen erfolgt zu Fuß, mit dem Fahrrad oder mit dem Auto. Die Figuren sind dadurch selbstständig, mobil und nicht fremdgesteuert oder auf öffentliche Verkehrsmittel angewiesen. Die Straße kann dabei als verbindendes Element zwischen den Räumen gesehen werden, wobei sie gleichzeitig ein zentraler Ort der Handlung ist. Auf der Straße werden Gespräche geführt, es werden Entscheidungen getroffen und Ereignisse finden statt. Berlin ist unter anderem semantisiert als Ort der

Spontaneität und Internationalität, der Einsamkeit und der Gemeinschaft. Dieser Ort, an dem alles möglich zu sein scheint, ist somit ein idealer Raum für die Dichte der ‚spontanen‘ Ereignisse in VICTORIA. Abstrakt-semantische Räume, die der Film aufmacht, sind unter anderem Freundschaft, Loyalität, Liebe und Familie. Die Loyalität steht im Zentrum der Freundschaft der jungen Männer. So stehen alle für Boxers Schuld ein, indem sie ihm bei dem Banküberfall helfen. Zudem werden die Räume neu semantisiert: Freunde werden in der Welt von VICTORIA zu einer Art Ersatzfamilie. Die Familiarisierung wird beispielsweise daran ersichtlich, dass sich die ProtagonistInnen ‚sister‘ und ‚Bruder‘ nennen.

Ein weiteres, mit Echtzeit zusammenhängendes Merkmal ist die Nicht-Auflösung des szenischen Raumes: Die Welt in VICTORIA stellt ein absolutes Raum-Zeit-Kontinuum dar. Der Film vermittelt die Proposition¹: *Ich bin ein Film, der ohne Montage auskommt*. Dies belegt ex negativo die Montage als gattungsspezifisches Merkmal des Films, denn Voraussetzung für diese Aussage ist das kulturelle Wissen um das Medium Film. Bestehen die ersten Filme der Brüder Lumière ab 1894 aus nur einer Einstellung, entwickeln sich diese *single-shot-scenes* des Attraktionskinos seit Beginn des 20. Jahrhunderts nach dem Prinzip des *continuity editings* zu mehrgliedrigen Filmen, die aus einer Abfolge von Sequenzen bestehen, die wie unsichtbar aneinander gefügt werden, sodass sowohl eine räumliche als auch zeitliche Kontinuität suggeriert wird mit dem Ziel, einen flüssigen Handlungsablauf darzustellen (vgl. Beller 1993: 14–15; Bordwell/Thompson 2008: 231 u. 245). Dieses Montageideal ist bis heute populär und Voraussetzung dafür, dass die ‚Nicht-Montage‘ als bedeutungskonstituierend in VICTORIA erkannt werden kann. Das Medium Film und seine Möglichkeiten ästhetischer Kommunikation werden hinsichtlich der Raum-Zeit-Gestaltung reflektiert.

Die Instanz der Kamera und realistisches Erzählen

Mit dem Wegfall der Montage als raum- und zeitorganisierendes und gestalterisches Stilmittel (vgl. Lange 2007: 54) kommt der Kamera in VICTORIA eine außergewöhnliche Bedeutung zu.² In einer sich dem Geschehen anpassenden Bewegung, die in einer fließenden Kombination verschiedener Elemente wie dem Schwenk und der Kamerafahrt besteht, entwickelt sie einen signifikanten Stil, der den Film auf spezifische Art strukturiert und gestaltet. Die markantesten Beispiele für vorwärtsgerichtete

¹ Propositionen sind nach Michael Titzmanns strukturaler Theorie Aussagen eines Textes: „Die Gesamtmenge der (expliziten oder impliziten) ableitbaren Propositionen ist praktisch mit der Bedeutung des Textes äquivalent [...].“ (Titzmann 2017: 83) Explizite Propositionen werden in diesem Zusammenhang als Behauptungen verstanden, während es sich bei impliziten Propositionen um Voraussetzungen oder Forderungen handelt (vgl. Titzmann 2017: 83).

² Dies ist auch daran ersichtlich, dass der Kameramann Sturla Brandt Grøvlen im Abspann des Films vor dem Regisseur genannt wird.

Kamerafahrten in VICTORIA lassen sich in den Sequenzen feststellen, in denen die ProtagonistInnen sich fortbewegen – zu Fuß, auf dem Fahrrad oder im Auto (vgl. VICTORIA: 00:10:46–00:11:10; 00:35:24–00:35:48 u. 01:01:15–01:01:38). Im Rahmen des One Take wird die dynamische Handlung als eine ständige Vorwärtsbewegung durch die Stadt inszeniert, die an den verschiedenen Schauplätzen in kleine ortsgebundene Szenen übergeht. Die Kamerafahrt kann bei den ZuschauerInnen „eine sogenannte induzierte Eigenbewegung erzeugen, das heißt, es kann durch einen visuellen Reiz die Illusion einer Eigenbewegung [...] entstehen“ (Khouloki 2007: 57), wodurch der Eindruck einer Realerfahrung erzeugt werden kann. In diesen *following shots* folgt die Kamera den Figuren jedoch selten starr vorwärts gerichtet, sondern schwenkt währenddessen oft zwischen den Figuren hin- und her (vgl. 00:09:48–00:11:03 u. 00:46:27–00:47:13). Horizontale Schwenks werden vor allem in Figurendialogen eingesetzt; in Kombination mit vertikalen Schwenks kommen sie zum Einsatz, wenn sich der Kamerablick auf Details der Situation richtet oder Figurenhandlungen folgt (vgl. 01:07:13–01:07:28).

Das heißt, die Kamerabewegungen kommen in ihrer Kontinuität der Alltagswahrnehmung der BetrachterInnen nahe und schaffen damit den Effekt einer realen Raumillusion. Darüber hinaus kann durch die Echtzeit eine emotionale Involvierung der ZuschauerInnen beziehungsweise Immersion erzeugt werden, „also eine Form des quasi-somatischen Einbezugs des Zuschauers, häufig metaphorisiert als ‚Eintauchen‘ in die dargestellte Welt“ (Schabacher 2012: 43). Unterstützt wird dieses ‚Eintauchen‘ dadurch, dass die Kamera zwar in ihrer physischen Distanz zum Geschehen variiert, jedoch vergleichsweise nahe an den Figuren bleibt. In VICTORIA werden die Personen den ganzen Film hindurch häufig in Nahaufnahmen gezeigt, wobei die Kamera teilweise lange auf den Gesichtern der Figuren verharret wie beispielsweise in den Szenen zwischen Victoria und Sonne im Café oder im Hotelzimmer (vgl. 00:44:09; 00:49:45 u. 02:30:56). Die Kamera fängt die Reaktionen und Emotionen der ProtagonistInnen direkt ein, sodass die emotionale Einbindung das Gefühl der Immersion in den Filmraum verstärkt. Somit werden die BetrachterInnen nicht nur kinästhetisch in den Filmraum hineingezogen, sondern auch emotional. Auffällig ist die deutliche Fokalisierung Victorias durch die Kamera. Wenngleich die Geschichte nicht aus ihrer Perspektive erzählt wird, steht Victoria nicht nur im Mittelpunkt der Handlung, sondern wird von der Kamera auch immer wieder ins Zentrum des Bildkaders gerückt, bis auf wenige Augenblicke, in denen sie aus dem Blickfeld der Kamera verschwindet beziehungsweise nur unscharf im Hintergrund zu sehen ist. Die Kamera kann daher als zentrale Erzähl- und Vermittlungsinstanz identifiziert werden, die einem schweifenden Zuschauerblick gleich Personen und Handlungen ins Blickfeld rückt – und zwar ohne Schnitt. Demnach wird eine montageähnliche Vielfalt in der Gestaltung verschiedener Bildausschnitte geschaffen, wodurch Figurenverhältnisse „elegant aus der Szenerie [entwickelt werden], anstatt mit Montage einfach einen kleineren Bildausschnitt aus dem Gesamtgeschehen zu stanzen“ (Khouloki 2007: 84).

Die Hervorhebung der Kamera zur Erschaffung einer Wirklichkeitsillusion im Film führt auch der französische Filmtheoretiker und -kritiker André Bazin in seiner Filmtheorie an. Er sucht die „Komposition in der Bildtiefe in einer teilweisen Aufhebung der Montage, die ersetzt wird durch häufige Panoramafahrten und Auftritte in das Bild. Sie berücksichtigt die Kontinuität des dramatischen Schauplatzes und [...] dessen Dauer.“ (Bazin 2003: 268). In einer Art „inneren Montage“ (Lange 2007: 55) wird der szenische Raum in VICTORIA nicht aufgelöst, wodurch der Effekt einer realen Raumillusion geschaffen wird.

Es handelt sich um eine quasidokumentarische Darstellungsweise, die den ZuschauerInnen suggeriert, ‚dabei‘ zu sein, gleichsam die Grenze zwischen Zuschauerraum und Leinwand zu durchbrechen, in die Diegese einzutauchen und mit Victoria, Sonne, Boxer, Blinker und Fuß in Echtzeit durch das nächtliche Berlin zu ziehen. Doch VICTORIA ist ein fiktionales Filmkunstwerk, dessen Form und Ästhetik diesen Effekt erst ermöglichen. Dies geschieht nicht nur durch die Kinematografie, sondern auch mithilfe der Mise-en-scène. So wurde beispielsweise nur mit natürlichem Licht gearbeitet und die Dialoge waren zum Großteil improvisiert, basierend auf dem 12-seitigen Drehbuch. Auch die von der Gruppe aufgesuchten Orte existieren bis auf den Untergrund-Club wirklich. Die Inszenierung lässt somit Raum für Improvisation und spontane Dialoge, die nicht im Drehbuch stehen, aber dennoch intendiert sind.

Dieses Spiel mit Realität und Fiktion, Improvisation und Inszenierung weist VICTORIA als Film des Gegenwartskinos aus. Insbesondere dessen Tendenzen zur künstlerischen Darstellung der Wirklichkeit, zur Selbstreflexion des Mediums, zum Experimentieren mit filmischen Formen bis hin zum Bruch mit Konventionen (vgl. Ebbrecht/Schick 2011: 14 f.) lassen sich in VICTORIA erkennen. In jüngerer Vergangenheit wurde beispielsweise ebenfalls in den Filmen GRAVITY (USA/UK 2013) und BIRDMAN OR (THE UNEXPECTED VIRTUE OF IGNORANCE) (USA 2014) mit Plansequenzen experimentiert. Die Funktionalisierung von Echtzeit und der damit verbundene Realeffekt lassen offenkundig unter anderem auf ein „Bedürfnis nach Authentizität“ (Brössel/Kaul 2018) wie auch auf ein reflexives Spiel mit dem Medium Film im Gegenwartskino schließen.

Kultursemiotische Bezüge lassen sich somit in VICTORIA mit Blick auf *discours*- und auf *histoire*-Ebene herstellen. Auf *histoire*-Ebene werden in VICTORIA zentrale Probleme und Fragen der Generation Y aufgegriffen, indem relevante Themen außerfilmischer Wirklichkeit wie Einsamkeit und Gemeinschaft, Liebe und Freundschaft, Globalität und Spontaneität dargestellt werden. Auf der Ebene des *discours* wird die Selbstreferenzialität des Mediums Film verhandelt sowie in der Reflexion filmischer Mittel das Potenzial des Gegenwartskinos aufgezeigt, eine unmittelbare, mitreißende Filmerfahrung zu schaffen.

Filme

BIRDMAN OR (THE UNEXPECTED VIRTUE OF IGNORANCE) (USA 2014, Alejandro Iñárritu).

GRAVITY (USA/UK 2013, Alfonso Cuarón).

VICTORIA (D 2015, Sebastian Schipper).

Forschungsliteratur

Bazin, André (2003): „Die Entwicklung der kinematographischen Sprache“. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart, S. 256–274.

Beller, Hans (1993): „Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung“. In: Hans Beller (Hg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. Konstanz, S. 9–32.

Bordwell, David/Kristin Thompson (2008): „Film Art. An Introduction“. New York.

Brössel, Stephan/Susanne Kaul (2018): „Echtzeit im Film. Konzeptualisierung, Wirkungsweisen und Interrelationen. Wissenschaftliches Netzwerk. Münster 2018.“ <https://www.uni-muenster.de/Germanistik/Echtzeit/> (04.07.2018).

Ebbrecht, Tobias/Thomas Schick (Hgg.) (2011): „Perspektiven des deutschen Gegenwartskinos. Zur Einleitung“. In: Dies. (Hgg.): *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms*. Wiesbaden, S. 11–17.

Gräf, Dennis u.a. (2014): *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg.

Khouloki, Rayd (2007): *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin.

Kurz, Joachim (2015): „Victoria“. In: *Kino-Zeit*. <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/victoria> (02.07.2018).

Lange, Sigrud (2007): *Einführung in die Filmwissenschaft*. Darmstadt.

Schabacher, Gabriele (2012): „Time Running. 24 und das Regime der Echtzeit“. In: Isabell Otto/Tobias Haupts (Hgg.): *Bilder in Echtzeit. Medialität und Ästhetik des digitalen Bewegtbildes*. Marburg, S. 37–39.

Schlichter, Ansgar (2012): „Zeitdeckung“. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7524> (30.06.2018).

Titzmann, Michael (2017): „Propositionale Analyse und kulturelles Wissen“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.): *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau, S. 81–108.

Rechtlicher Hinweis

Alle Rechte an diesem Text sind vorbehalten. Die indirekte oder direkte Erwähnung jeglicher Inhalte ist mittels folgender Angabe zu kennzeichnen:

Name d. Autor*in/n(en): „Titel“. In: *Etappen der deutschen Filmgeschichte. Kultursemiotische Perspektiven*. (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 2/2019), S. x–y.

Weiterhin ist es unter Berücksichtigung des Urheberrechts untersagt, Inhalte oder Teile der Inhalte zu kopieren, zu vervielfältigen, hochzuladen, ins Internet zu stellen, erneut zu veröffentlichen, in Verkehr zu bringen oder zu verbreiten; Teilbereiche auf eigenen Websites zu vervielfältigen oder aber mittels irgendeines Webtools zu übertragen oder jegliche Teilbereiche auf eigenen Seiten wiederzugeben oder nachzubilden; weiterhin Inhalte oder Teile zu verändern, in andere Sprachen oder Computersprachen zu übersetzen oder davon abgeleitete Erzeugnisse herzustellen; Teile in irgendeiner Form Dritten zu verkaufen, zum Kauf anzubieten, zu übertragen oder Lizenzen dafür zu gewähren; die Recht Dritter (Urheber-, Geschmacksmuster-, Marken- und Patentrechte, Datenschutz- und Persönlichkeitsrechte) zu verletzen.

Impressum

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film

Prof. Dr. Andreas Blödorn

PD Dr. Stephan Brüssel

Universität Münster

Abteilung Neuere deutsche Literaturwissenschaft

- Literatur und Medien -

Germanistisches Institut

Schlossplatz 34

48143 Münster

Redaktion

Stephan Brüssel, Alexandra Schwind, Jasper Stephan, Johannes Ueberfeldt, Niklas Lotz