



# Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

Online | Martin Nies (Hrsg.)

**No. 5/2018 | Herausgegeben von Peter Klimczak**





## Inhalt

<b>Vorwort</b>	5
<i>Peter Klimczak</i>	
<b>Sinnvoll oder sinnfrei?</b>	9
Zur Darstellung von Geschichte im historischen Spielfilm	
<i>Thomas Wegener</i>	
<b>Die selbstreferentielle Stadt</b>	37
Kommunikation und die Orte urbaner Öffentlichkeit	
<i>Samuel Schilling</i>	
<b>Filmischer Raum als Ort der Kontemplation</b>	55
in Andrej Tarkovskijs STALKER	
<i>Christian Ostwald</i>	
<b>Nicht-Ort Bates Motel</b>	79
Vorüberlegungen zu einer Ikonografie der Einsamkeit in der amerikanischen Moderne	
<i>Denis Newiak</i>	
<b>Sexualität und Rollenzuweisung der Frau im späten DDR-Fernsehen</b>	123
Ein beispielhafter Einblick in ein vernachlässigtes Forschungsfeld	
<i>Andreas Neumann</i>	
<b>Mono- und polyisotopische Lesarten</b>	149
von Walther von der Vogelweides <i>Ir reiniu wîp, ir werden man</i> (L. 66,21)	
<i>Peter Klimczak</i>	
<b>Die Deutschen und die Nazis</b>	171
Figurendarstellungen in zeithistorischen Spielfilmen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens	
<i>Anke Donnerstag</i>	
<b>Impressum / Neuerscheinungen</b>	196





## Vorwort

Gleich zu Beginn möchte ich mich bei Martin Nies bedanken: zum einen dafür, dass er das vorliegende Online Journal ins Leben gerufen hat und die ersten vier Ausgaben nicht nur als Oberherausgeber, sondern auch als Herausgeber betreut hat; zum anderen für das in mich gesetzte Vertrauen, die nunmehr fünfte Ausgabe als Gastherausgeber betreuen zu dürfen. Spätestens an einer solchen externen Herausgeberschaft sieht man, dass das ‚Kind‘, wenn auch sicherlich noch nicht erwachsen, langsam ‚flügge‘ geworden ist. Diese, die fünfte, Ausgabe ist wieder thematisch frei. Umso wichtiger ist daher eine kurze Darstellung des Inhalts der sieben Beiträge. Auch wenn ich – selbstverständlich – sämtliche Artikel für lesenswert halte, lehrt die Realität, dass man auch beim Lesen stets eine Auswahl treffen muss, sodass eine Entscheidungshilfe jenseits von Ober- und Untertitel durchaus Sinn macht. Die Kurzbeschreibung der Beiträge erfolgt dabei in der Reihenfolge deren Erscheinens im Band – also in gegensätzlicher alphabetischer Reihenfolge der AutorInnenennamen.

Ausgehend von den gattungsspezifischen Besonderheiten des Historienfilms zeigt **Thomas Wegener** anhand zahlreicher Beispiele, dass der historische Spielfilm höchst eklektizistische Geschichtsbilder (nach)zeichnet. Diese Geschichtsbilder basieren einerseits überwiegend auf Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, andererseits auf einer aus dem Faschismus bekannten Bildsprache. Keiner der Filme berücksichtigt den aktuellen historischen Forschungsstand. Vielmehr kommentieren die dargestellten, vergangenen, Welten aktuelle Ereignisse und Konflikte und spiegeln rezente Werte und Normen wider. Daher scheint es, so Thomas Wegener, für die historiographische Forschung sinnvoller zu sein, weniger nach dem „richtig“ oder „falsch“ zu fragen, sondern angesichts der enormen Breitenwirkung des Medium Films zu erörtern, wie genau Geschichte im Spielfilm gedacht und inszeniert wird.

Der Beitrag von **Samuel Schilling** zeichnet aus systemtheoretischer Sicht auf Kommunikation die Überlegungen des Stadtsoziologen Hans-Paul Bahrtdt nach. Ihm zufolge stellen besondere Formen des Kommunizierens und Verhaltens ein Merkmal städtischer Öffentlichkeit dar. Die Beschreibung macht Ungenauigkeiten des Kommunikationsbegriffs Bahrtdts sichtbar, stellt aber genauso den gleichzeitigen inhaltlichen Wert seiner Überlegungen heraus. Zudem werden Bahrtdts Überlegungen zur öffentlichen Sphäre in der Stadt und zur Besonderheit der dortigen Kommunikation um die phänomenologische Beschreibung von Orten des

Ethnologen Marc Augé ergänzt. Dergestalt ist es möglich, die Besonderheiten der Orte städtischer Öffentlichkeit genauer zu charakterisieren.

**Christian Ostwald** widmet sich in seinem Beitrag ganz und gar Andrej Tarkovskijs *STALKER* (SU 1979). Er geht der Frage nach, worin sich Tarkovskijs Filmklassiker als Kunstwerk und Medium philosophischen Diskurses begründet. So wird im Einzelnen dargelegt, wie der Diskurs bereits in der archetypischen Figuration und den raumsemantischen Strukturen des Films angelegt ist. Der Beitrag zeigt wie die Permeabilität der diegetischen Grenze erhöht und durch die spezifische Montage Tarkovskijs filmische Räume der Kontemplation eröffnet werden. Dabei widersetzen sich diese kontemplativen Räume – ganz zugunsten einer vornehmlich ästhetischen Erfahrung – einer rein rationalen Rezeption.

**Denis Newiak** lotet anhand des umfangreichen filmischen Bildreservoirs von „Psycho“ – von Hitchcocks Klassiker über die Fortsetzungsfilm bis hin zur aktuellen Fernsehserie *BATES MOTEL* (USA 2013-2017) – die Möglichkeiten einer kinematographischen Ikonografie der Einsamkeit aus. Die Welt von „Psycho“ gilt dabei vorwiegend durch ihre hochgradige Modernität als unerschöpflicher Bildspeicher, der sich vorwiegend aus den „Nicht-Orten“ (Augé) und deren verdächtigen Räumen hinter den Medienoberflächen speist. Unter Zuhilfenahme der Erkenntnisse der Kunstwissenschaft zu Einsamkeitsbildern in Malerei und Fotografie unterbreitet der Autor damit Vorschläge, wie sich eine Ikonografie der Einsamkeit als Abdruck der Moderne als Zeitalter zunehmender Vereinsamung denken ließe. Dies, so der Autor, könnte die Voraussetzung für einen neuartigen methodischen Zugang zu Kunstformen der Moderne im Allgemeinen bilden.

**Andreas Neumann** macht in seinem Beitrag auf einen bisher von der Medien- aber auch Geschichtswissenschaft nur unzureichend beachteten Bereich der DDR-Fernsehforschung aufmerksam: Die Rolle der Frau in Partnerschaft und ihre Sexualität, sowie der Wandel der dementsprechenden Diskurse im Laufe der Zeit. Dabei wird der Grundannahme Michel Foucaults gefolgt, wonach es sich bei der Sexualität um einen besonders dichten Durchgangspunkt für Machtbeziehungen, nicht zuletzt zwischen Mann und Frau sowie Verwaltung und Bevölkerung, handelt. Anhand von drei, durchaus für die ganze Familie konzipierten, Fernsehserien – *ABER VATI!* (DDR 1974/1979), *MÄRKISCHE CHRONIK* (DDR 1983) und *JOHANNA* (DDR 1989) – analysiert Andreas Neumann die Darstellung von weiblichen Rollenbildern und der dazugehörigen Sexualität. Abschließend widmet sich der Beitrag auch den gesellschaftspolitischen Implikationen der aufgezeigten Darstellungen.

**Peter Klimczak** wiederum setzt sich mit *Ir reiniu wîp, ir werden man* (L. 66,21) mit einer der anspruchsvollsten Dichtungen Walther von der Vogelweides auseinander. Fast ein Jahrhundert lang wurde bezweifelt, ob es sich überhaupt um ein zusammenhängendes Lied handelt und bis jetzt besteht bezüglich der genauen Strophenfolge ein (Rest-)Dissens. Dieser resultiert aus der unterschiedlichen Lesarten des Liedes. Das auf Algirdas J. Greimas und François Rastier zurückgehende Isotopienmodell erlaubt die Differenzierung einer traditionellen, monoisotopischen, von einer progressiven, polyisotopischen, Lesart. Mit letzterer lassen sich entscheidende argumentative Brüche innerhalb und zwischen den Strophen auf-

lösen und das Lied als enigmatischer Metatext über Literatur und Literaturinterpretation lesen. Aus einer solchen Perspektive heraus lässt sich dann auch eine bestimmte Strophenfolge klar präferieren.

**Anke Donnerstag** geht in ihrer komparativen Betrachtung der Filme *DIE GUSTLOFF* (D 2008) und *EIN WEITES HERZ – SCHICKSALSJAHRE EINER DEUTSCHEN FAMILIE* (D 2013) der Frage nach, wie die Deutschen und die Nazis in Fernsehspielfilmen der Gegenwart figuriert werden. Daran schließt sie die Frage an, in welchem Maße die dargestellten Deutschen und Nazis bereits vorhandenen Figurenstereotypen entsprechen. Unter Einbezug einer Studie, die sich mit der familiären Tradierung von Geschichtsbewusstsein befasst, wird im Beitrag erörtert, inwieweit die Figuren der untersuchten Filme durch ihre Darstellung ein Identifikationsangebot für die Gesellschaft bereitstellen. Konkret: Fördern die Figurendarstellungen das gegenwärtige kollektive Geschichtsbild, dass auch die deutsche Zivilbevölkerung als Opfer von Nationalsozialismus und Krieg versteht?

Ganz zum Schluss sei noch auf einen vielleicht interessanten Sachverhalt hingewiesen: Sämtliche Autorinnen und Autoren sind im Großraum Berlin-Brandenburg beheimatet – sowohl privat als auch institutionell. Dies ermöglichte gemeinsame Redaktionstreffen, in denen die einzelnen Beiträge ausführlich, konstruktiv kritisch diskutiert werden konnten. Das Virtuelle Zentrum für kultursemiotische Forschung materialisierte sich bei diesen Treffen ganz konkret – ein Umstand, der in der heutigen ‚digitalen‘ Zeit Seltenheitswert besitzt, jedoch immer wieder aufs Neue angestrebt werden sollte: Forschung lebt nicht zuletzt vom Austausch und vom persönlichen Kontakt.

*Peter Klimczak*

Cottbus, im Oktober 2018







## Sinnvoll oder sinnfrei?

Zur Darstellung von Geschichte im historischen Spielfilm

**Thomas Wegener**

Als Oliver Stone 1991 den Film JFK-TATORT DALLAS herausbrachte, entfachte er damit eine immense öffentliche Kontroverse. Nach dem Film, in dem der bis heute mysteriöse Mord an Präsident John F. Kennedy auf eine Verschwörung zurückgeführt wird, wurde von Seiten vieler US-Amerikaner<sup>1</sup> von der Politik gefordert, entsprechende Akten zum Fall Kennedy freizugeben. Nachdem Stone seinen Film sogar dem US-Kongress in einer Sondervorstellung zeigte, wurde aufgrund des öffentlichen Drucks schließlich das Gesetz „President John F. Kennedy Assassination Records Collection Act of 1992“ beschlossen, nach welchem bis 2017 alle mit der Ermordung im Zusammenhang stehenden Akten veröffentlicht werden mussten.<sup>2</sup> Auch für Filme über die Antike und das Mittelalter lassen sich ähnliche Kontroversen und Ereignisse ausfindig machen. Historienfilme scheinen also wirkmächtig und im Umgang mit der Vergangenheit von großer Bedeutung zu sein. Die Liste entsprechender Filme ließe sich beliebig fortsetzen.

Die Quantität an historischen Spielfilmen entspricht dabei keinesfalls derjenigen entsprechender historiographischer Forschungsliteratur, wenngleich in den letzten Jahren viele pädagogisch-didaktische Beiträge zum Nutzen von Historienfilmen im schulischen Kontext erschienen sind.<sup>3</sup> Von besonderem Erkenntnisinteresse ist dabei weniger die Frage nach dem historischen Wahrheitsgehalt eines Filmes, sondern wie Geschichte im Film gezeigt wird und welche kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Rückschlüsse sich in Bezug auf die Entstehungszeit des je-

---

<sup>1</sup> Der Autor verpflichtet sich hiermit zu einem gendersensiblen Sprachgebrauch. Falls die maskuline Form im Text Verwendung findet, ist dies lediglich der besseren Lesbarkeit des Textes geschuldet.

<sup>2</sup> Vgl. Andreas Etges, „Ausstellungsrundgang“. In: Deutsches Historisches Museum (Hg.), Ausstellung zu John F. Kennedy, <http://www.dhm.de/ausstellungen/kennedy/exhibition/3.htm>, Abruf am 19.05.18; vgl. „IMDB.com“, <http://www.imdb.com/title/tt0102138/trivia>, Abruf am 19.05.18.

<sup>3</sup> Einen Beitragsüberblick liefert etwa der Niedersächsische Bildungsserver in Kooperation mit dem Filminstitut Hannover, <http://www.nibis.de/nibis.php?menid=8324>, Abruf am 05.08.2018. Vgl. zudem: Britta Wehen, „Historische Spielfilme – Ein Instrument zur Geschichtsvermittlung?“ In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), <http://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/143799/historische-spielfilme?p=all>, Abruf am 02.08.2018.

weiligen Films analysieren lassen. Als Pionier auf diesem Gebiet ist sicherlich Siegfried Kracauer zu nennen.<sup>4</sup> In den letzten Jahrzehnten hat sich diesbezüglich aber vor allem der US-Amerikaner Robert A. Rosenstone hervorgetan. Letzterer trug seit den späten 1980er Jahren mit vielen Veröffentlichungen dazu bei, diese Forschungsrichtung im angloamerikanischen Raum zu etablieren.<sup>5</sup> Dabei dominierten bisher vor allem rein konstruktivistische Interpretationsansätze.<sup>6</sup> Auf deutscher Seite hat es in dieser Fachrichtung nur vereinzelt Vorstöße gegeben. Monographien sind entsprechend rar, dafür erschienen allerdings einige Aufsätze und Sammelbände.<sup>7</sup> Hierzulande stößt man sich jedoch noch häufig an der historisch vermeintlich fehlerhaft dargestellten Vergangenheit, „falschen“ Geschichtsbildern, Anachronismen und einem zu freien, phantasievollen Umgang mit historischer Faktizität.<sup>8</sup> In diesem Zusammenhang soll der vorliegende Beitrag der zentralen Frage nach Konstruktion und Ursprung von Geschichtsbildern in ausgewählten Historienfilmen nachgehen und anschließend erörtern, inwieweit diese Art der filmischen Geschichtsdarstellung Daseinsberechtigung innerhalb der historiographischen Forschung hat. Um sich dieser Ausgangsfrage zu nähern, sollen im Folgenden zuerst einmal die Charakteristika von Historienfilmen erörtert werden, um zu klären, was einen Historienfilm ausmacht. Daraufhin werden im Sinne der Leitfrage einerseits Geschichtsbilder in Antiken- und Mittelalterfilmen analysiert, andererseits das spezielle Verhältnis von Film und Geschichte beleuchtet, ehe ein abschließendes wertendes Fazit erfolgt.

## 1. Charakteristika von Historienfilmen

In jedem Spielfilm mit historischem Inhalt wird eine Geschichte mit Anfang, Mittelteil und Ende konstruiert, die oftmals mit einer direkten oder indirekten moralischen Botschaft endet.<sup>9</sup> Die stets in historische Gegebenheiten eingebettete Handlung ist dabei fast ausschließlich progressiv gehalten, also in einen Rahmen

<sup>4</sup> Vgl. Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. (Original 1947). Frankfurt a.M. 1984.

<sup>5</sup> Anzuführen sind hier unter anderem Robert A. Rosenstone, *History in Images – History in Words*. In: *The American Historical Review* 93 (1988), S. 1173-1185; Ders., *Visions of the Past, The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge/London 1996<sup>2</sup>; Ders., *History on Film/Film on History*. Harlow 2006.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu etwa Marnie Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies, Studying history on film*, New York 2007; Vgl. Marcia Landy, *The Historical Film, History and Memory in Media*, London 2000.

<sup>7</sup> Hier wären beispielsweise Marcus Junkelmanns Werk *Hollywoods Traum von Rom, ‚Gladiator‘ und die Tradition des Monumentalfilms* (Mainz 2004) oder der von Simona Slanička und Mischa Meier herausgegebene, viel beachtete Sammelband *Antike und Mittelalter im Film, Konstruktion – Dokumentation – Projektion* (Köln 2007) zu nennen.

<sup>8</sup> Vgl. Annerose Menninger, *Historienfilme als Geschichtsvermittler, Kolumbus und Amerika im populären Spielfilm*. Stuttgart 2010, S. 18-22; vgl. Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies*, S. 4 (Anm. 6).

<sup>9</sup> Gerade in dieser Hinsicht können auch mehrere zeitgeschichtliche Anti-Kriegsfilme wie Steven Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN* (USA 1998) oder Stanley Kubricks *PATHS OF GLORY* (USA 1957) genannt werden, welche die Sinnlosigkeit des Krieges einerseits und den Wert jedes einzelnen menschlichen Lebens andererseits betonen.

des (moralischen) Fortschritts integriert.<sup>10</sup> Dabei drehen sich entsprechende Filme zumeist entweder um berühmte historische Figuren oder um große geschichtliche Ereignisse, welche anhand von Individuen greifbar gemacht werden, die sich durch besonders heroische Taten oder schwerwiegende Leiden für gewöhnlich hervortun. Dabei ist der Blick auf das jeweilige Geschehen nicht nur eurozentrisch, sondern durchaus international angelegt.<sup>11</sup> Gerade dadurch, dass Individuen in den Vordergrund des dargestellten historischen Prozesses rücken, tendiert der Historienfilm dazu, die Lösung individueller Probleme oftmals an die Stelle der Lösung des übergeordneten historischen Problems zu setzen. Mit dieser Personalisierung vermeidet er also geschickt, holistische Erklärungsansätze auf die oftmals schwierigen, gar unlösbaren sozialen Probleme der Vergangenheit geben zu müssen. Ein Film zeigt uns Geschichte als geschlossene, vollendete und oftmals simpel dargestellte Vergangenheit und liefert dabei keine Deutungsalternative zu dem, was wir in der Handlung sehen.<sup>12</sup> Diese Vereinfachung der Vergangenheit drückt sich speziell in von Hollywood produzierten Historienfilmen aus. Von Antikenfilmen wie Ridley Scotts *GLADIATOR* (USA 2000) oder Zack Snyders *300* (USA 2006) über Mittelalterepen wie Jean-Jacques Annauds *DER NAME DER ROSE* (Deutschland, Frankreich, Italien 1986) und Ridley Scotts *KINGDOM OF HEAVEN*<sup>13</sup> (USA 2005) bis hin zu im 20. Jahrhundert angesiedelten Antikriegsfilmen wie Stanley Kubricks *PATHS OF GLORY* (USA 1957) oder Steven Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN* (USA 1998) – meistens dreht sich die entsprechende Thematik um den Kampf für Freiheit, Gerechtigkeit und Demokratie gegen eine als despotisch und grausam empfundene Fraktion, welche nicht selten zumindest anfänglich eine Übermacht inne hat. Diese beliebte Handlungsgrundlage in Hollywoodproduktionen bietet einem mit entsprechenden westlichen Werten verbundenen Publikum ein eindeutiges Identifikationsangebot. Verstärkt wird diese Identifikationsmöglichkeit neben den transportierten Themen wie *Freiheit* und *Demokratie* auch durch die Inszenierung von charismatischen Anführern, die ihre Verbündeten selbst bei schier aussichtsloser Lage noch zum Weiterkämpfen animieren. Damit der filmische Kampf für Freiheit und Gerechtigkeit jedoch die nötige Dramatik entwickelt um das Publikum in Begeisterung zu versetzen, werden historische Auseinandersetzungen in die Erzählstrukturen von Hollywoodfilmen eingearbeitet: So wird aus einem historischen Streit zwischen *zwei Parteien* ein filmischer Kampf zwischen *Gut und Böse*, zwischen *Identifikationsfiguren* und *Feindbildern*.<sup>14</sup> Dabei kann insbesondere die Darstellung der Feinde ein sicheres Anzeichen dafür sein, dass ein Film das aktuelle Geschehen kommentieren möchte, denn zumeist werden in diesen Darstellungen entweder rezente Kriegserfahrungen der Produktionsländer oder politische Konflikte der jeweiligen Gegenwart verarbeitet. War das US-amerikanische Feindbild noch während und nach dem Zweiten Weltkrieg klar in Deutschland und Japan

<sup>10</sup> Vgl. Robert A. Rosenstone, „The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age“. In: Marcia Landy (Hg.), *The Historical Film, History and Memory in Media*. London 2000, S. 55.

<sup>11</sup> Vgl. Menninger, *Historienfilme als Geschichtsvermittler*, S. 10 (Anm. 8).

<sup>12</sup> Vgl. Rosenstone, „The Historical Film“, S. 55-56 (Anm. 10).

<sup>13</sup> Zur besseren Lesbarkeit werden zukünftig nur die Originalfilmtitel genannt.

<sup>14</sup> Vgl. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, S. 161 (Anm. 5).

verortet, galt vor allem die Sowjetunion in Zeiten des Kalten Krieges als Hauptfeind. Seit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 stehen nun allerdings Länder des Mittleren Ostens wie Iran, Irak oder Afghanistan im Verdacht, die ultimative „Bedrohung des Westens“ zu sein.<sup>15</sup>

Neben dieser oftmals deutlichen Freund-Feind-Konstellation zeichnen sich Historienfilme aber auch durch ihre betont wirkmächtige Inszenierung aus: Seien es Filme wie William Wylers *BEN HUR* (USA 1959), Wolfgang Petersens *TROY* (USA 2004), Ridley Scotts *1492: CONQUEST OF PARADISE* (USA 1992) bis hin zu zeitgeschichtlichen Dramen wie Florian Henckel von Donnersmarcks *DAS LEBEN DER ANDEREN* (Deutschland 2006), eine Mehrzahl der Historienfilme weisen monumentale Bildgewalt, üppige Kostümausstattung, opulente Farbenpracht, exotische Settings und bewegende Soundtracks mit klassischen Anleihen auf.<sup>16</sup> Dabei kann der entsprechende Historienfilm ein Kulturporträt der jeweiligen Zeit oder Epoche zeichnen, indem er versucht, mithilfe eines immensen Ausstattungsrealismus durch zeitgenössische Kostüme, Requisiten, Kulissen und Drehorte historische Authentizität zu suggerieren. Eines der diesbezüglich wohl bekanntesten Beispiele stellt Sergio Leones Film *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* (Italien, USA, Canada 1984) dar, welcher in mehreren Jahrzehnten spielt, wobei die entsprechende Zeit jeweils durch eine Vielzahl von Realitätsfaktoren (Make-Up zur Visualisierung des Alterungsprozesses, Kleidung, Infrastruktur, Autos, etc.) visualisiert wird.<sup>17</sup>

## 2. Geschichtsbilder in ausgewählten Historienfilmen

### 2.1 Antikenfilme

Das Genre des Antikenfilms befasst sich nicht nur mit altertümlicher Geschichte, es besitzt selbst auch eine eigene Geschichte, die sich in fünf Phasen einteilen lässt: Die *Stummfilmzeit* (ca. 1896-1927), die erste *Übergangszeit* (ca. 1927-1935), die *Hochphase* des Antikenfilms (ca. 1949-1965), eine zweite *Zwischenphase* (1965-2000) und die *Renaissance* des Antikenfilms, eingeläutet durch Ridley Scotts Überraschungserfolg *GLADIATOR* im Jahr 2000.<sup>18</sup> Letzterer bedeutete für den Historienfilm geradezu eine Art Wiederauferstehung des Genres.<sup>19</sup> Der Film handelt von Maximus Decimus Meridius, einem erfolgreich gegen die Germanen kämpfenden römischen Feldherrn zu Zeiten Kaiser Mark Aurels. Als dieser plötzlich stirbt, übernimmt dessen Sohn Commodus die Macht, lässt den als Konkurrenten geltenden Maximus auf dem Sklavenmarkt verkaufen und seine Familie töten. Jahre später kehrt Maximus als ausgebildeter Gladiator nach Rom zurück und rächt sich an

<sup>15</sup> Vgl. Tomas Lochman/Adrian Stähli/Mireille Studerus, „Der Antikenfilm und seine Themen“. In: Tomas Lochman, u.a. (Hg.), *Antike im Kino - Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms*. Basel 2008, S. 64.

<sup>16</sup> Vgl. Junkelmann, *Hollywoods Traum von Rom*, S. 18 (Anm. 7).

<sup>17</sup> Vgl. Menninger, *Historienfilme als Geschichtsvermittler*, S. 10-11 (Anm. 8).

<sup>18</sup> Vgl. Tomas Lochman, „Der Antikenfilm und seine Phasen“. In: Ders. u. a. (Hg.), *Antike im Kino - Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms*. Basel 2008, S. 20.

<sup>19</sup> Vgl. Menninger, *Historienfilme als Geschichtsvermittler*, S. 171 (Anm. 8).

Commodus, indem er ihn als Gladiator in der Arena tötet, dabei allerdings ebenfalls stirbt. Vor dem Hintergrund von mit Computertechnik generierten opulenten Monumentalbauten, Massenszenen und Schlachtenpanoramen konzentriert sich der 100 Millionen US-Dollar teure Film erzähltechnisch voll und ganz auf den Gladiator selbst. Alle Figuren um ihn herum definieren sich durch ihn. Entsprechend führt die dramatische Handlung Szene für Szene unausweichlich zur vollendeten Rache und zum für Maximus erlösenden Heldentot, wodurch er wieder mit seiner Familie im Jenseits verbunden ist.<sup>20</sup> Der Antikenfilm erlebte bei der Oscar-Verleihung und an den Kinokassen einen überwältigenden Erfolg, der besonders seiner Bildgewalt zuzuschreiben ist. Die Optik des Films entstammt dabei vor allem Jean-Léon Jéromes Gemälde *Pollice verso*<sup>21</sup> (1872) und damit einer romantisierend verklärten Gladiatorenarstellung aus dem 19. Jahrhundert (vgl. Abb. 1).<sup>22</sup> Noch deutlicher wird dieser Umstand bei der Innenausstattung im Film: Während der Thron des Commodus demjenigen Napoleons I. auf Jean-Dominique Ingres' Gemälde *Napoléon Ier sur le trône impérial* (1806) visuell entspricht, ähnelt das Interieur des Feldherrenzelts Kaiser Mark Aurels optisch „[...] einer mobile(n) Außenstelle des Victoria- und Albertmuseums.“<sup>23</sup> Dies unterstreicht die Tatsache, dass es sich bei der Darstellung von Geschichte im Film zumeist um ein antiquarisches



Abb. 1: *Pollice verso*<sup>21</sup> von Jean-Léon Jérôme (1872) als visuelle Leitidee von Ridley Scotts *GLADIATOR* (USA 2000).

<sup>20</sup> Vgl. Dieter Krusche, Reclams Filmführer, Stuttgart 2008<sup>13</sup>, S. 278-279.

<sup>21</sup> Jean-Léon Jérôme, *Pollice verso*, Öl/Leinwand 1872, Phoenix (Arizona), Phoenix Art Museum, [http://www.phxart.org/index.php?r=pamhighlights/ecmgalleryhighlight/image&highlightimage\\_id=a4aaa56f-82ef-46ba-a5bb-f2218f39da3c](http://www.phxart.org/index.php?r=pamhighlights/ecmgalleryhighlight/image&highlightimage_id=a4aaa56f-82ef-46ba-a5bb-f2218f39da3c); Abruf am 24.06.17.

<sup>22</sup> Vgl. Jeffrey Richards, *Hollywood's Ancient Worlds*, Cornwall 2008, S. 175.

<sup>23</sup> Junkelmann, *Hollywoods Traum von Rom*, S. 302 (Anm. 7).

Geschichtsbild handelt. Obwohl die Forschung nämlich die hohe Kaiserzeit und Spätantike nicht mehr ausschließlich unter den Aspekten *Verfall* und *Niedergang* betrachtet, werden im Film oftmals die Krisenerscheinungen des Römischen Reiches betont. So beschreibt Kaiser Mark Aurel gegenüber Maximus zu Beginn des Films Rom als fast schon zerbrochenen Traum und Ort der das Volk lähmenden Korruption, während Senator Gracchus das Volk als Pöbel beschreibt, der nichts als nur blutrünstige Spektakel sehen will und sich dem Kaiser trotz Beraubung der eigenen Freiheit bereitwillig unterwirft.<sup>24</sup> In diese Situationsbeschreibung des (moralischen) Verfalls fügt sich dabei auch nahtlos die Figur des Kaisers Commodus, welche der ebenfalls im 19. Jahrhundert geprägten Vorstellung des „Caesarenwahnsinns“ vollends entspricht.<sup>25</sup>

Der Film ist jedoch weit davon entfernt ein rein dem Historismus nachempfundenes Geschichtsbild zu zeichnen, bedient sich sein Regisseur doch auch faschistischer Darstellungsformen beispielsweise bei der Visualisierung von Macht. So handelt es sich im Film bei der Ankunft des neuen Kaisers Commodus in Rom sowohl narrativ als auch künstlerisch um eine Kopie der Anfangssequenz von Leni Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS (Deutschland 1935) (vgl. Abb. 2).<sup>26</sup>

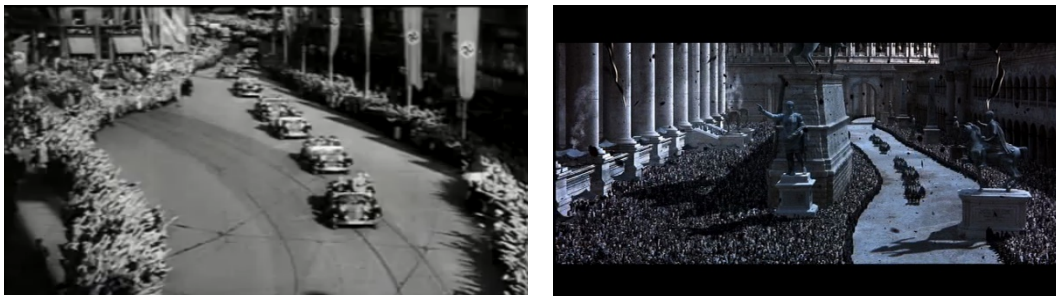


Abb. 2: Stilistische Parallelen zwischen TRIUMPH DES WILLENS (links) und GLADIATOR (rechts).

Ein weiterer Faktor, welcher das dargestellte Geschichtsbild maßgeblich beeinflusst, ist neben dem bereits erwähnten vielfach antiquarischen Geschichtsdenken der Filmemacher vor allem das Publikum selbst. Ganz gleich ob im Römischen Reich oder im England Shakespeares – antike Stoffe wurden und werden heute noch mit zeitgenössischen Vorstellungen oder sogar Kostümen geschickt verschmolzen und wiedergegeben. Entsprechende Ausstattungsmuster und Sehgewohnheiten haben sich über die Jahrhunderte der Antikenrezeption bei uns, den Zuschauern, daher herausgebildet, weshalb Filmemacher solche Erwartungshaltungen nicht enttäuschen wollen.<sup>27</sup> Diese Interaktion zwischen Filmschaffenden und Zuschauern führt aber auch zu gewissen künstlerischen Freiheiten. Gerade beim Vergleich zwischen Forschungsstand und filmischer Darstellung lassen sich

<sup>24</sup> Vgl. Ridley Scott, GLADIATOR, Universal 2000, Filmminute: 0:24-0:25; 1:03.

<sup>25</sup> Vgl. Anja Wieber, „Antike am laufenden Meter – Mehr als ein Jahrhundert Filmgeschichte“. In: Mischa Meier/Simona Slanicka (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film, Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln 2007, S. 39.

<sup>26</sup> Vgl. Mireille Stähli, „Die faschistische Antike im Film“. In: Tomas Lochman u.a. (Hg.), *Antike im Kino – Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms*. Basel 2008, S. 108.

<sup>27</sup> Vgl. Wieber, „Antike am laufenden Meter“, S. 31 (Anm. 26).

dabei oftmals Fantasieprodukte ausfindig machen. Dazu gehören beispielsweise einerseits die eigenwilligen, manchmal gar futuristisch anmutenden Helme und Rüstungen der Gladiatoren, andererseits die in jedem Antikenfilm obligatorisch vorkommenden Handgelenkschoner, welche den eigenen Konventionen des Genres geschuldet sind.<sup>28</sup>

Der entscheidende Aspekt bei der Konstruktion des Geschichtsbildes besteht jedoch in der in allen Antikenfilmen inhärenten Projektion rezenter eigener Werte, Vorstellungen und Erfahrungen auf die Vergangenheit. Dies wird im Film wohl am deutlichsten in der Person Maximus. Sie vermittelt den Glauben daran, dass ein Mensch, egal welchen Rang er bekleidet und wie tief er fallen mag, sein eigenes Schicksal bestimmen und gegen einen übermächtigen Feind bestehen kann.<sup>29</sup>

Dem großen Erfolg *GLADIATORS* folgten in Hollywood mehrere Nachahmer. Neben Antoine Fuquas *KING ARTHUR* (USA 2004) und Oliver Stones *ALEXANDER* (USA 2004) erschien im selben Jahr Wolfgang Petersens *TROY* (USA 2004). Darin erzählt der mit *DAS BOOT* (Deutschland 1981) berühmt gewordene deutsche Regisseur die auf Homers *Ilias* zurückgehende Heldensage der Eroberung Trojas durch die Griechen. Erzähltechnisch wird dabei jeweils zwischen der griechischen und trojanischen Situationsbeschreibung gewechselt, wobei auf griechischer Seite besonders Achilles fokussiert wird. Der als berühmtester griechischer Sagenheld geltende Achilles ist gemäß der homerischen Vorlage auch in Wolfgang Petersens *TROY* ein Halbgott, dennoch tauchen Götter an sich im Film aber nicht auf, da dies laut Petersen unfreiwillig komisch geendet hätte.<sup>30</sup> Dieser Verzicht auf die Visualisierung der Götterwelt ist allerdings wohl eher allgemein einer aktuell auf Realismus und Brutalität bedachten Schlachteninszenierung geschuldet. Achilles wird entsprechend kompromisslos zur Kampfmaschine stilisiert, ist muskelbepackt, rasiert, hat blendend weiße Zähne und ist als eine Art „antiker Popstar [...] mit großem Sex-Appeal“<sup>31</sup> inszeniert. Eine gewisse „Hollywoodisierung“ ist damit nicht von der Hand zu weisen. Auch das Verhältnis von Achilles zu Patroklos gerät im Film in den Hintergrund, während im Gegensatz zur antiken Rezeption die Liebesbeziehung zur Beutesklavin Briseis weit stärker beleuchtet wird.<sup>32</sup> Diese im Film integrierte Liebesgeschichte beruht dabei besonders auf Romanvorlagen aus dem 19. Jahrhundert, die stereotypisch vom aktiven Held und einer in aller Regel

<sup>28</sup> Vgl. Junkelmann, *Hollywoods Traum von Rom*, S. 121 (Anm. 7); Vgl. Lochman/Stähli/Studerus, „Der Antikenfilm und seine Themen“, S. 54 (Anm. 15).

<sup>29</sup> Vgl. Anja Wieber, „Hauptsache Helden? Zwischen Eskapismus und Identifikation - Zur Funktionalisierung der Antike im aktuellen Film“. In: Martin Korenjak/ Karlheinz Töchterle (Hgg.), *Antike im Film*. Innsbruck 2002, S. 13-25.

<sup>30</sup> Vgl. Martin Wolf, „Einmal voll zuschlagen. Der deutsche Hollywood-Regisseur Wolfgang Petersen, 63 („Das Boot“), über Größenwahn im Kino und sein neues Antiken-Epos ‚Troja‘“. In: Spiegel-Online, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-30833365.html>, Abruf am 03.08.18.

<sup>31</sup> Michael Dlugosch, „Noch ein Deutscher, der Troja entdeckt hat“. In: Filmrezension.de, Online-Magazin für Filmkritik, <http://www.filmrezension.de/filme/troja.shtmlTroja-Filmrezension>; Abruf am 05.08.18.

<sup>32</sup> Vgl. Susanne Gödde, „Achilles“. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Mythenrezeption, Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2008, S. 14.

passiven weiblichen Schönheit berichten.<sup>33</sup> Im Vergleich zu *GLADIATOR* lassen sich zudem wiederum genretypisch athletische Männerkörper, Fantasie-Rüstungen, Accessoires wie Handgelenkschoner und das Motiv des Heldentods ausfindig machen. Damit folgt *TROY* fast ausnahmslos den Konventionen des Antikenfilms.<sup>34</sup> Ein Sonderfall ist in diesem Zusammenhang allerdings die Zeichnung der Charaktere, die sich entgegen besagter Konventionen des Genres nicht einfach in *Gut* und *Böse* aufteilen lassen. Petersen verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass er weder für die eine, noch die andere Seite Partei ergreifen wolle und dass man als Zuschauer daher beide Seiten mögen würde.<sup>35</sup> Was die Darstellung der Kriegsführung in rezenten Antikenfilmen angeht, so wird die Verknüpfung der gezeigten Vergangenheit mit unserer neuzeitlichen Vorstellung von Krieg deutlich. Sei es die Schlacht der Römer gegen die Germanen in *GLADIATOR* oder noch drastischer das Aufeinandertreffen von Riesenheeren in *TROY* – moderne Kriegsführung wird in Kombination mit am Computer generierten, abertausenden Soldaten gezeigt, welche eher an Massenschlachten aus dem 20. Jahrhundert erinnern. Nicht umsonst ähnelt die Ankunft der Griechen am Strand vor Troja daher Spielbergs stilbildender Eingangssequenz aus *SAVING PRIVATE RYAN*, nämlich der Landung der Alliierten in der Normandie (vgl. Abb. 3).<sup>36</sup>



Abb. 3: Landung der Alliierten in der Normandie in *SAVING PRIVATE RYAN* (links) als Vorbild für die Landung der Griechen vor Troja in *TROY* (rechts).

Auffällig erscheint zudem die Interaktion zwischen gezeigter Vergangenheit und aktuellem Geschehen in der Wahl des Motivs für den Krieg gegen Troja. Petersen zeigt eindeutig, dass der Raub der Helena sowie der Tod des Menelaos dem griechischen König und Heerführer Agamemnon nur als Vorwand für seinen rein machtpolitischen Eroberungskrieg dient. Gerade wegen dieser Abkehr von der homerischen Vorlage wurde *TROY* in vielen Filmkritiken und auch indirekt in Interviews des Regisseurs selbst besonders auf den aktuellen weltpolitischen Hintergrund bezogen. Der gezeigte mythische Kampf um Troja diene damit also auch einer mehr oder weniger direkten Kritik an der damaligen US-amerikanischen

<sup>33</sup> Vgl. Wieber, „Antike am laufenden Meter“, S. 32 (Anm. 26).

<sup>34</sup> Vgl. Lochman/Stähli/Studerus, „Der Antikenfilm und seine Themen“, S. 54 (Anm. 15).

<sup>35</sup> Vgl. Wolf, „Einmal voll zuschlagen“ (Anm. 31).

<sup>36</sup> Vgl. Thomas Scharff, „Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film“. In: Mischa Meier/Simona Slanicka (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film, Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, Köln 2007, S. 75-76.



Weltpolitik in Form der Kriegsführung des George W. Bush unter fadenscheinigen Gründen.<sup>37</sup>

In dieselbe Richtung geht Zack Snyders popkulturelle, auf Comics basierende Darstellung der Spartaner, die Griechenland vor den Persern mehrere Tage verteidigten. Sein Film *300* (USA 2006) erzählt die Geschichte einer spartanischen Minderheit, die Werte wie Freiheit und das Recht auf Unabhängigkeit gegenüber einer feindlichen und despotischen Übermacht bis zu ihrem Tod auf dem Schlachtfeld verteidigt.<sup>38</sup> Snyders Film knüpft nahtlos an das in Historienfilmen beliebte Gut- und Böse-Schema an, wobei erzähltechnisch fast ausschließlich die Spartaner fokussiert und die Geschehnisse aus der Sicht des Königs Leonidas gezeigt werden. Neben der überaus extremen Brutalität lassen sich gerade in *300* noch deutlicher als bei *GLADIATOR* oder *TROY* Elemente des Antikenfilms ausfindig machen, deren Darstellung einerseits den Konventionen des Genres geschuldet sein mögen, andererseits jedoch auch als faschistische Reminiszenz interpretiert werden können. Zuerst einmal fallen in diesem Zusammenhang die geradezu übertrieben muskelbepackten, stählernen Körper der Spartaner auf, deren Inszenierungsstil wiederum stark an Leni Riefenstahls Prolog zu den beiden *OLYMPIA*-Filmen (Deutschland 1938) erinnert (vgl. Abb. 4).

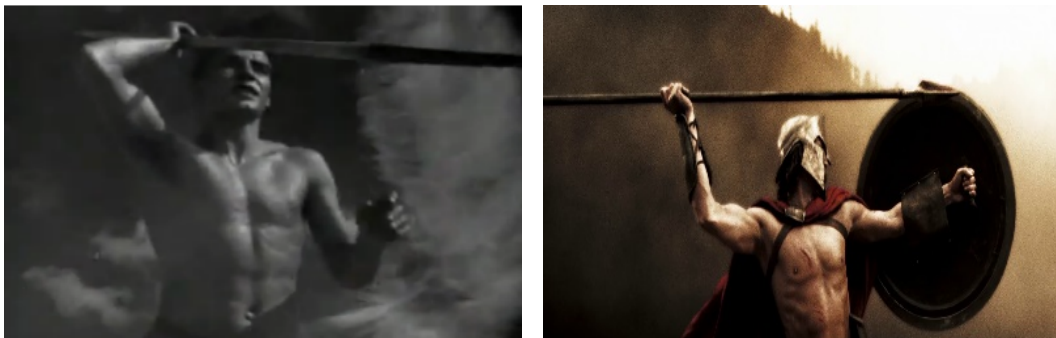


Abb. 4: Visuelle Verwandtschaft: Speerwurf in *OLYMPIA* (links) und in *300* (rechts).

Zweitens wird auch bei den Spartanern – auch wenn dies ein spartanischer Brauch gewesen sein mag – ganz im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie der Wunsch nach Makellosigkeit und Perfektion durch die Eliminierung kranker oder schwacher Kinder verdeutlicht. Drittens schließlich wird König Leonidas als charismatische Führerpersönlichkeit nicht müde, seinen Soldaten einen ruhmreichen, ehrenvollen Heldentod bis zum letzten Mann zu propagieren – eine Haltung, die durchaus mit derjenigen des Hitler-Regimes korrespondiert.<sup>39</sup>

Darüber hinaus weist der Film wie andere Antikenfilme auch eine Vielzahl an Fantasieprodukten auf, wie beispielsweise die roten Mäntel, Gelenkschoner oder

<sup>37</sup> Vgl. Peter Zander, „Sag mir, wo die Helden sind“. In: Welt-Online, [http://www.welt.de/print-welt/article313007/Sag\\_mir\\_wo\\_die\\_Helden\\_sind.html](http://www.welt.de/print-welt/article313007/Sag_mir_wo_die_Helden_sind.html); Abruf am 02.07.18; vgl. Flemming Schock, „War is young men dying, old men talking“. In: Film Spiegel.de, <http://www.filmspiegel.de/filme/filme.php?id=2006>, Abruf am 02.07.11; vgl. Wolf, „Einmal voll zuschlagen“ (Anm. 31).

<sup>38</sup> Vgl. „IMDB.com“, <http://www.imdb.com/title/tt0416449/>, Abruf am 06.08.18.

<sup>39</sup> Vgl. Richards, *Hollywood's Ancient Worlds*, S. 184-186 (Anm. 22); vgl. Lochman/Stähli/Studerus, „Der Antikenfilm und seine Themen“, S. 64 (Anm. 15).

Helmformen, um der Comic-Vorlage und den genretypischen Erwartungshaltungen gerecht zu werden. Dabei macht allein die Tatsache, dass Teile der Kampfausrüstung von 300 aus den beiden vorangegangenen Filmen ALEXANDER und TROY stammten, schon deutlich, dass es sich keinesfalls um historisch akkurat nachempfundene Utensilien handelte.<sup>40</sup> Die visuelle Darstellung des Feindes, also der Perser, sorgte indes für Empörung besonders im Iran, dessen Einwohner sich als Nachfahren der Perser sehen und dessen politische Führung bekanntlich schon lange vor der amerikafeindlichen, radikalislamischen Regierung Ahmadinedschad ein äußerst angespanntes Verhältnis zu den USA pflegte. Zum einen erinnert die Darstellung der verummten persischen Fußsoldaten stark an rezente Taliban-kämpfer<sup>41</sup> (vgl. Abb. 5), deren Erscheinung in den Medien nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 und dem Irakkrieg 2003 allzu oft zu sehen war.



Abb. 5: Afghanische Talibankämpfer<sup>41</sup> (links) und verummte persische Soldaten in 300 (rechts).

Zum anderen werden persische Heerführer, Bombenwerfer, sowie Xerxes' Leibgarde, die Unsterblichen, teilweise deformiert, sogar überaus monströs dargestellt. Xerxes wird darüber hinaus als dekadenter, latent homosexueller Despot inszeniert, während bei den Spartanern Homosexualität entgegen historisch überlieferter Zeugnisse gänzlich ausgeklammert wird. Entsprechend reagierten iranische Medien mit Schlagzeilen, deren Tenor immer darauf hinauslief, Hollywood würde den Iranern den Krieg erklären. Präsident Ahmadinedschad tat sein Übriges dazu, indem er den USA sogar eine psychologische Kriegsführung unterstellte.<sup>42</sup> Doch lässt sich das Feindbild nicht nur auf den Iran münzen. Egal ob Perser, Araber oder Asiaten – im Film werden alle ausnahmslos mit mehr oder weniger dunkler Hautfarbe dargestellt, wobei die Erzählstimme aus dem Off immer wieder von „Asiens endlosen Horden“ spricht.<sup>43</sup> Deutlich wird, dass es allgemein um den Krieg gegen Unterdrückung und Terror geht. Gerade in Bezug auf die bei der Filmverfö-

<sup>40</sup> „Vgl. „IMDB.com“, <http://www.imdb.com/title/tt0416449/trivia>, Abruf am 28.06.2011.

<sup>41</sup> Vgl. Vgl. „ABC Radio National“, <https://www.abc.net.au/radionational/image/2989232-3x2-460x307.jpg>, Abruf am 10.08.17.

<sup>42</sup> Vgl. Ali Jaafar, „Iran's up in arms over WB's '300'“. In: Variety, <http://www.variety.com/article/VR1117961076.html?categoryid=13&cs=1>, Abruf am 21.06.2018; vgl. Robert TAIT, „Iran accuses Hollywood of 'psychological warfare'“. In: Guardian.co.uk, <http://www.guardian.co.uk/world/2007/mar/14/iran.film>, Abruf am 21.06.2017.

<sup>43</sup> Vgl. Zack Snyder, 300, Warner Home Video 2006, Filmminute: 01:09; 01:10; 01:47.

fentlichung aktuellen weltpolitischen Ereignisse erfolgt somit keine Differenzierung – weder bei den Feinden im Film, noch bei islamistischen Terroristen, die ja schließlich auch aus verschiedenen Ländern kamen und kommen. Entsprechend ist also das US-amerikanische Feindbild nicht auf ein Volk, sondern ganz allgemein auf ‚den Orient‘ fixiert. Diese pauschalisierende Sichtweise findet ihren Ausdruck in einigen Interviews von Frank Miller, seines Zeichens Comic- und Drehbuch-Autor des Films, der unter explizitem Bezug auf die Terroranschläge in den USA und die Folgekriege in Afghanistan und im Iran als Amerikaner patriotisch Stellung bezog.<sup>44</sup> Doch im dargestellten Kampf zwischen Freiheit und Tyrannei ergibt sich neben dem Feindbild auch eine Art „protonationale“ Ebene. So wird aus der Retrospektive der letztlich erfolgreiche Kampf der Spartaner für das spätere Griechenland gezeigt. Dieses beliebte hollywoodsche Erzählmuster spiegelt den Gründungsmythos der USA aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg wieder und findet sich beispielsweise auch im Kampf des Mel Gibson für ein unabhängiges Schottland in dessen Film *BRAVEHEART* (USA 1995) oder – ganz ohne Umwege über die schottische Geschichte – für ein unabhängiges Amerika in Roland Emmerichs *THE PATRIOT* (USA 2000).<sup>45</sup>

## 2.2 Mittelalterfilme

Wendet man sich nun Mittelalterfilmen zu, so stellt sich zuallererst die Frage, wodurch sich ein Mittelalterfilm im Vergleich zu Historienfilmen allgemein hervorhebt. Als Mittelalterfilm wird ein Film gewöhnlich dann bezeichnet, wenn er, grob gesagt, ungefähr zwischen 500 und 1500 spielt.<sup>46</sup> Ein solcher Film nutzt dabei oftmals eine große Anzahl an Referenzen zu mittelalterlichen Quellen, wobei ein gewisses Gefühl von Nostalgie für aus heutiger Sicht sehr romantisierte mittelalterliche Werte und Geschichten produziert wird.<sup>47</sup> Das „Film-Mittelalter“ ist aber auch

[...] eine Epoche der Extreme: des extremen Idealismus in Gestalt des Rittertums, extremer Brutalität im Krieg, im bäuerlichen Leben und in herrschaftlicher Unterdrückung, extremer Rigidität bei der Verfolgung von Andersdenkenden.<sup>48</sup>

<sup>44</sup> Vgl. Talk of the Nation-Interview mit Frank Miller. In: National Public Radio, <http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=7002481>, Abruf am 26.05.2017.

<sup>45</sup> Vgl. Ursula Ganz-Blättler, „National- und andere Ideologien im populären Mittelalter-Epos, *Braveheart* und *First Knight* aus filmsoziologischer Sicht“. In: Mischa Meier/Simona Slanicka (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film, Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln 2007, S. 367-368; vgl. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, S. 161 (Anm. 5).

<sup>46</sup> Zur allgemeinen Periodisierung des Mittelalters vgl. Martina Hartmann, *Mittelalterliche Geschichte studieren*. Konstanz 2004, S. 42-43.

<sup>47</sup> Vgl. Scharff, „Wann wird es richtig mittelalterlich?“, S. 68-78 (Anm. 37).

<sup>48</sup> Hedwig Röckelein, „Mittelalter-Projektionen“. In: Mischa Meier/Simona Slanicka (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film, Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln 2007, S. 52.

Entsprechend oft wird eine wilde, unzivilisierte Welt gezeigt, welche nicht selten als eine Art *Kindheitsprojektion* heutiger Gesellschaften, Nationen oder Individuen betrachtet werden kann. Folglich dreht sich die Thematik eines Mittelalterfilms sehr oft um das Erwachsenwerden und Sich-Beweisen eines jugendlichen Helden. Hinzu kommt dabei die Tatsache, dass eine Erzählung von mittelalterlichen Helden und Ereignissen mit einer protonationalen Bedeutung für die Gegenwart im Sinne des so genannten *Nationbuilding* angereichert wird. Daraus ergibt sich das filmische Mittelalter nicht selten als eine wertbetonte, idealisierte, harmonische und vorzivilisatorische Alternativwelt, in der sogar Magie möglich ist.<sup>49</sup> Zur Identifizierung des filmischen Mittelalters dienen gewisse Chiffren, die sich im Laufe der Zeit als Authentizitätsfaktoren entwickelt haben: allgemeine Attribute wie *Gewalt, Schmutz* und *religiöser Fanatismus* einerseits, besondere Attribute wie *Burg, Kreuz, Schwert, Rüstung, romanische oder gotische Architekturformen* andererseits. Doch bleiben diese Chiffren keineswegs nur auf das europäische Mittelalter beschränkt, finden sie sich doch auch in Samurai-Filmen, in denen wertorientierte Männer mit Schwertern bereit sind, für Ruhm und Ehre zu sterben. Außerdem kreuzt sich der Mittelalterfilm in gewisser Hinsicht mit dem amerikanischen Western. Hier wird das (Samurai-) Schwert einfach durch die Pistole ersetzt.<sup>50</sup> Solche Abweichungen machen deutlich, dass sich der Mittelalterfilm in mehrere Unterkategorien aufgliedern lässt. So sind zuerst Filme mit biographischem Ansatz zu nennen. Für Frankreich sind hier beispielsweise viele Filme über Jeanne d'Arc anzuführen, während sich England oftmals für die filmische Umsetzung der mittelalterlichen englischen Könige auf Basis der Werke von Shakespeare einsetzte. Eine weitere Kategorie bilden die episch erzählten mittelalterlichen Kostümfilm, die sich zumeist mit historischen Entdeckungen, Eroberungen und speziell Kreuzzügen beschäftigen. Anzuführen sind hier opulent ausgestattete Werke wie Ridley Scotts beiden Filme *1492 – CONQUEST OF PARADISE* (USA 1992) oder *KINGDOM OF HEAVEN* (USA 2005). Gerade in Bezug auf die Kreuzzugsthematik kommt eine weitere, jedoch recht überschaubare Kategorie des Mittelalterfilms zum Vorschein, in der die religiöse Welt des Mittelalters visualisiert wird. Doch obwohl gerade die Religion für das Mittelalter von großer Bedeutung ist, bilden Filme wie Jean-Jacques Annauds *DER NAME DER ROSE* (Deutschland, Frankreich, Italien 1986), in denen explizit auf mittelalterliche religiöse Vorstellungen Bezug genommen wird, seltsamer Weise eher die Ausnahme. Eine weitere reichlich rezipierte Kategorie des Mittelalterfilms basiert auf Literaturvorlagen. Filmisch umgesetzt wurden dabei besonders das Nibelungenlied sowie die Artus-Sage unter besonderer Bezugnahme auf die Artus-Ritter um Lanzelot und Parzival. Die Kategorie der satirisch-ironischen Darstellung des Mittelalters hatte besonders in den 1970er Jahren mit Filmen wie Terry Gilliams und Terry Jones' *MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL* (Großbritannien 1975) Hochkonjunktur. Auch Filme aus dem Fantasy-Bereich können im entferntesten Sinne als Unterkategorie von Mittelalterfilmen verstanden werden. Sie zeichnen sich durch ihren extrem freien Umgang mit dem Mittelalter aus und nutzen oft nur mittelalterliche

<sup>49</sup> Vgl. Dies., „Mittelalter-Projektionen“, S. 52-56 (Anm. 47).

<sup>50</sup> Vgl. Scharff, „Wann wird es richtig mittelalterlich?“, S. 73-77 (Anm. 37).

Anleihen. Neben der Star-Wars-Reihe in der das Eisenschwert kurzerhand durch ein Laserschwert ersetzt wird, ist vor allem wohl Tolkiens HERR DER RINGE-Trilogie (USA, Neuseeland 2001-2003) entscheidender Vertreter dieser Kategorie.<sup>51</sup>

Wendet man sich nun der Frage zu, welches Bild genau vom Mittelalter entworfen wird, eignen sich im Wesentlichen drei Erzählmodi des Mittelalters: *Linearität*, *Alterität*, *Identifikation*. Unter *Linearität* versteht man das Mittelalter in direkter, quasi zeitlicher Abstammung als Ursprung und Grundlage unserer Gegenwart. Bei der *Alterität* wird das Mittelalter als *fremdes Land* und Inbegriff für Andersheit, Fremdheit oder auch teilweise Barbarentum betrachtet. Menschen, Kultur, Werte – eben einfach alles ist im dargestellten Mittelalter anders. Die Trennlinie zu unserer Gegenwart ist dabei schlichtweg die Zeit. Allerdings kann dieses Mittelalterbild positiv oder negativ bewertet werden: negativ beispielsweise im Sinne der Humanisten des 14. Jahrhunderts als *finsternes Mittelalter*, positiv im Sinne der nationalistischen Verklärung des 19. Jahrhunderts. Eine Wertung muss jedoch nicht explizit erfolgen. Schließlich versteht man unter *Identifikation*, dem dritten Erzählmodus des Mittelalters, die Projektion der Gegenwart auf die Vergangenheit. Heutige Werte werden dabei in das Mittelalter transportiert, um Ereignisse und Handlungen für Filmschaffende und Publikum plausibel zu machen. In allen Mittelalterfilmen dominiert meist einer dieser Modi, oft koexistieren sie aber auch innerhalb eines Filmes.<sup>52</sup>

Für das Linearitäts-Konzept, also das Bild des Mittelalters als Ursprung unserer Gegenwart, ist Sergej Eisensteins Film ALEXANDER NEWSKY (UdSSR 1938) wohl das Paradebeispiel schlechthin. Eisenstein gilt bis heute als Regie-Genie, besonders weil er die Montagetechnik im Film revolutionierte. Berühmt wurde er durch Filme wie STREIK (UdSSR 1924), PANZERKREUZER POTESKIN (UdSSR 1925) oder OCTOBER (UdSSR 1927), welche die russische Revolution von 1917 behandeln und wie fast alle seine Werke zu sowjetischen Propagandazwecken entstanden.<sup>53</sup> Auch ALEXANDER NEWSKY (UdSSR 1938), sein erster Tonfilm, diente solchen Zwecken. Der überaus patriotische Film zeigt, wie die Russen unter der Führung Nevskys, des Prinzen von Novgorod, die im 13. Jahrhundert ins Land einfallenden Deutschordensritter besiegen und damit Unterdrückung und Tyrannei abwenden. Besonders die Schlachtszene, in der die deutschen Ordensritter schließlich auf dem Eis einbrechen und ertrinken, wird durch die pulsierende Filmmusik von Sergej Prokofjew eindrucksvoll dramatisch untermalt. Das Entstehungsjahr 1938 war dabei keineswegs zufällig gewählt, war der Film doch explizit als Propaganda gegen das aggressive Hitler-Deutschland konzipiert. Dementsprechend will der Film fundamentale Unterschiede zwischen Russen und Deutschen zeigen. Die Ordensritter kämpfen unter dem Kreuz, wobei gerade die Religion in der Sowjetunion verpönt war. Während die Ritter zwar hierarchisch organisiert, aber durch und durch machtbesessen und verlogen sind, werden die Russen in ihren zumeist weißen Gewändern als unschuldige und vor allem einfache Leute gezeigt. Gerade

<sup>51</sup> Vgl. Röckelein, „Mittelalter-Projektionen“, S. 41-52 (Anm. 47).

<sup>52</sup> Vgl. Valentin Gröbner, *Das Mittelalter hört nicht auf, Über historisches Erzählen*. München 2008, S. 124-126.

<sup>53</sup> Vgl. Roland Bergan, *Film*, München 2007, S. 290-291.

Alexander Newsky, der als Prinz in einem einfachen Holzblockhaus lebt, wird geradezu als Archetypus des proletarischen Helden stilisiert. Während die Gesichter der Russen zu sehen sind, werden die Ordensritter nur als anonyme Masse gezeigt (vgl. Abb. 6).



Abb. 6: Gesichtlose deutscher Ordensritter gegen unschuldige Russen in ALEXANDER NEWSKY.

Ihre Gesichter bleiben verdeckt unter Helmen, deren Form zum Teil auffällig denen der deutschen Wehrmacht ähnelt.<sup>54</sup> Vor diesem Hintergrund ist die zugrundeliegende Botschaft des Films also recht eindeutig: Die Deutschen haben sich nicht wirklich geändert und wollen Russland immer noch überfallen. Das Mittelalter stellt hier sozusagen die Kindheit des Konflikts dar. Deutlich wird diese Botschaft auch durch Nevsky selbst, der zum Schluss des Films sagt, dass wer auch immer Russland angreift, besiegt werden wird. Zwar passte der Film also perfekt zur damaligen kontemporären Situation als Propaganda, wurde allerdings ironischerweise erst nach dem deutschen Angriff auf die Sowjetunion 1941 von Stalin freigegeben, da 1939, gerade ein Jahr nach der Entstehung des Films, der Hitler-Stalin-Pakt geschlossen worden war.<sup>55</sup>

Ein weiteres Filmbeispiel für ein lineares Mittelalterbild ergibt sich in Ridley Scotts *KINGDOM OF HEAVEN* (USA 2005). Der Film handelt von der Eroberung der von Kreuzrittern gehaltenen Stadt Jerusalem durch die Muslime unter Saladin im 12. Jahrhundert. Explizit wird im Vorspann des Films die Referenz zum Mittelalter durch die Erwähnung von Richard Löwenherz hergestellt. Chiffren wie Schmutz, extreme Brutalität und religiöser Fanatismus gleich in der ersten Hälfte des Films

<sup>54</sup> Vgl. Röckelein, „Mittelalter-Projektionen“, S. 56 (Anm. 47).

<sup>55</sup> Vgl. Krusche, *Reclams Filmführer*, S. 32-33 (Anm. 21).

machen dann vollends deutlich, dass es sich um einen Mittelalterfilm handelt (vgl. Abb. 7).

Ridley Scott zeigt dabei als Leitmotiv wie auch schon in seinem Kolumbus-Epos 1492: CONQUEST OF PARADISE (USA 1992) eine deutliche Kulturarroganz des Westens, welche zum Glaubensfanatismus führt und dadurch ein Konfliktpotenzial generiert. Während als Identifikationsfiguren der leprakranke König Balduin, sein Berater und der Schmied Balian als späterer Verteidiger Jerusalems für Kulturtoleranz und Aussöhnung mit Saladin stehen, lösen die fanatischen und heimtückischen Templer um Guy de Lusignan den Krieg gegen Saladin aus, der in der völligen Niederlage des christlichen Heeres und der Belagerung Jerusalems endet. Im Ge-



Abb. 7: Kalte, verschmutzte Umgebung (oben), extreme Brutalität (Mitte) und religiöser Fanatismus (unten) als Mittelalterchiffren in KINGDOM OF HEAVEN.

gensatz zu Zack Snyders 300 (USA 2006) zeichnet Scott dabei allerdings die Kultur des Gegners weitaus positiver. So verschont ein Feldherr Saladins Balian und seine Ritter nach einem verlorenen Kampf, Saladin selbst schickt dem kranken Balduin seine Leibärzte und gewährt den Christen unter Balian schließlich großzügig den ungehinderten Abzug aus der Stadt trotz militärischer Überlegenheit. Auch in diesem Film wird dabei die zur Entstehungszeit aktuelle politische Lage gleich zweierlei kommentiert. Einerseits erinnert der nächtliche Beschuss Jerusalems mit brennenden Katapultgeschossen an die im Fernsehen übertragene Bombardierung Bagdads 2003, andererseits erklärt Balian während der Verteidigung Jerusalems in einer pathetischen Rede, dass der Konflikt um Jerusalem schon einige Jahrhunderte alt sei. Im Abspann des Films wird dann schließlich erwähnt, dass es auch heute noch nach 1000 Jahren keinen Frieden im Heiligen Land gäbe. Damit wird auch hier ganz im Sinne des Linearitäts-Modells deutlich, dass der Konflikt bereits im Mittelalter anfang und bis heute andauert.<sup>56</sup>

Beim Erzählmodus der *Alterität*, also der Darstellung des Mittelalters als *fremde Welt*, als etwas grundlegend Andersartiges, was positiv oder negativ gewertet werden kann, lässt sich zuerst Ingmar Bergmans THE SEVENTH SEAL (Schweden 1957) anführen. Erzählt wird die Geschichte des heimkehrenden Kreuzfahrers Antonius Blok, der im Zuge der in Schweden tobenden Pest vom Tod in Gestalt eines Mannes in schwarzer Kutte verfolgt wird und mit ihm eine Partie Schach um sein Leben

<sup>56</sup> Vgl. Simona Slanicka, „Kingdom of Heaven – Der Kreuzzug Ridley Scotts gegen den Irakkrieg“. In: Mischa Meier/Simona Slanicka (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film, Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln 2007, S. 387-397; vgl. Menninger, *Historienfilme als Geschichtsvermittler*, S. 265 (Anm. 8).

spielt. Die Idee zum Film hatte der Pfarrerssohn Bergman bereits in jungen Jahren, als er seinem Vater bei einer Predigt zuhörte und dabei die Kirchenfenster betrachtete, auf denen nicht nur Heilige und Dämonen abgebildet waren, sondern auch der mit einem Ritter Schach spielende Tod. Die Schachpartie verliert der Kreuzritter letztlich und die skurrile Totenprozession im Film verdeutlicht schließlich das dunkle, apokalyptische Bild, das vom Mittelalter präsentiert wird (vgl. Abb. 8).



Abb. 8: Unheimliche Totenprozession in THE SEVENTH SEAL.

Es zeigt sich hier im Vergleich zu unserer eine vollkommen andersartige Welt, die von Mystik, Geschrei und der Allgegenwärtigkeit des Todes geprägt ist. Es verwundert daher auch nicht, dass die im Film gezeigten Hexenverfolgungen in dieses Bild des Mittelalters passen, obwohl sie historiographisch betrachtet eher ein Phänomen der Frühen Neuzeit waren.<sup>57</sup>

Ein weiteres Filmbeispiel, welches dem Alteritäts-Konzept zugerechnet werden kann, dabei aber ein positiv konnotiertes Mittelalterbild zeichnet, kommt aus dem Fantasy-Bereich. Gemeint ist Peter Jacksons Filmtrilogie LORD OF THE RINGS (USA, Neuseeland 2001-2003), welche auf John Ronald Reuel Tolkiens gleichnamiger Buchtrilogie basiert. Die Geschichte rund um den Hobbit Frodo, der mit seinen Gefährten das fiktive Mittelerde vor der Tyrannei und Unterdrückung durch Sauron retten will, spielt in einer archaischen Welt, in der die Größe der Architekturen und Armeen weitaus gewaltiger und erhabener erscheint als im Mittelalter selbst. In Form des mächtigen Ringes, den es vor Sauron zu verbergen und zu zerstören

<sup>57</sup> Vgl. Röckelein, „Mittelalter-Projektionen“, S. 46 (Anm. 47); vgl. Krusche, *Reclams Filmführer*, S. 658 (Anm. 21).



gilt, wird dabei der Aspekt der Magie ebenfalls als eine mittelalterliche Anleihe integriert. Die Idee zum 1954 erschienenen dreibändigen Werk rührte laut Tolkien daher, dass er als britischer Mediävist den Mangel an englischen, besonders mystisch-keltischen mittelalterlichen Märchen und Heldenepen mit seinem Werk kompensieren wollte. Die romantisierte Vorstellung des 1882 geborenen Geschichtswissenschaftlers vom erhabenen, kühnen und unverfälschten Mittelalter spiegelt dabei genau das verklärte Mittelalter-Bild des 19. Jahrhunderts wider.<sup>58</sup>

Fast durchgängig lässt sich in fast allen Mittelalterfilmen jedoch die *Identifikation* als Erzählmodus und damit die Projektion heutiger Vorstellungen und Werte auf das Mittelalter feststellen. Jean-Jaques Annauds *DER NAME DER ROSE* (Deutschland, Italien, Frankreich 1986), einer der wohl bekanntesten Mittelalterfilme überhaupt, liefert hier ein Musterbeispiel. Auf der gleichnamigen Romanvorlage Umberto Ecos basierend, erzählt der Film ausgehend von einem Bericht des alten Mönches Adson von Melk, was dieser als junger Novize zusammen mit seinem Meister, dem Franziskaner William von Baskerville, in einem abgelegenen Benediktiner-Kloster im Jahre 1327 erlebte. Kurz bevor und auch während im Kloster eine Disputation zwischen einer päpstlichen Delegation und Franziskaner-Mönchen stattfindet, geschehen dort mysteriöse Morde, die der kriminologisch geschulte William von Baskerville aufklären soll. Währenddessen entlarvt der mit der Delegation mitgereiste Inquisitor Bernard Gui mit geradezu fanatischem Eifer vermeintliche Ketzer innerhalb und außerhalb der Klostermauern. Schließlich verdächtigt er sogar William von Baskerville, der jedoch den wahren Mörder stellt und dessen Motiv erkennt.<sup>59</sup> Die fast ausschließlich in Dunkelheit gefilmten Szenen, in Kombination mit den allgemein sehr dunklen Farbtönen, veranlassten Kritiker, sich über die mangelnde Ausleuchtung zu beschweren.<sup>60</sup> Allein dieser Umstand erinnert an das Bild des „düsteren Mittelalters“, welches sich dann endgültig durch den Einsatz einer großen Anzahl an mittelalterlich konnotierten Chiffren klar als solches identifizieren lässt. Attribute wie *Kreuz*, *Schwert* oder *Rüstung* sind nämlich leicht auffindbar zu machen. Das auf einem Hang gelegene Kloster wirkt direkt wie eine *Burg* inmitten einer unbarmherzigen, rohen Natur. Genauso unbarmherzig und roh werden die Morde inszeniert. Die Darstellung der Bevölkerung gerät recht primitiv, fügt sich aber nahtlos in diese unzivilisierte anmutende Welt ein, die von Kargheit, allgegenwärtigem Schmutz und religiösem Fanatismus bestimmt ist (vgl. Abb. 9). Natürlich könnte man diese groteske, düstere Umgebung, die bizarren, teilweise entstellten Gesichter der Mönche und die irrational anmutende scholastische Debatte über das Lachen ohne weiteres dem Alteritäts-Konzept im Sinne der negativen Darstellung des Mittelalters durch die Humanisten zurechnen. Doch bewirkt gerade der Einsatz dieser Elemente umso stärker den Kontrast zur geradezu hell erleuchteten Figur des William von Baskerville, die dem Zuschauer mit seiner modernen Denk-

<sup>58</sup> Vgl. Gröbner, *Das Mittelalter hört nicht auf*, S. 102-103 (Anm. 51).

<sup>59</sup> Vgl. Krusche, *Reclams Filmführer*, S. 494-495 (Anm. 21).

<sup>60</sup> Vgl. Roger Ebert, „The Name Of The Rose“. In: Chicago Sun Times, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19861024/REVIEWS/610240302/1023>, Abruf am 23.07.2017.

Argumentations- und Handlungsweise ein großes Identifikationsangebot bietet. In der finalen Begegnung zwischen William als quasi aufgeklärtem, tolerantem und rationalem Menschen mit dem betagten Mönch als Inbegriff des alten, unmündigen und stark religiösen Menschen wird dieser Kontrast schließlich überdeutlich. Auch wenn Annaud und Eco bei der Rekonstruktion des Mittelalters mit viel Liebe zum Detail agieren, bleibt insgesamt der Eindruck, es ginge beiden eben doch um eine Zeitkritik allgemein und Kritik am religiösen Fanatismus in Gestalt der Inquisition im Besonderen.<sup>61</sup> Deutlich wird dies durch eine markante Sequenz. In einer Einstellung bittet der Abt des Klosters William um seine Hilfe bei der diskreten Aufklärung der Morde. Falls dieser nicht zustimmen würde, bliebe ihm als Abt nichts weiter übrig, als die Heilige Inquisition anzurufen. Genau hier erfolgt ein harter Schnitt. In der nächsten Einstellung spritzt einem Mönch beim Schlachten eines Schweins Blut ins Gesicht. Unter Verwendung der intellektuellen Montage<sup>62</sup> wird hier also ein Bezug zwischen der Inquisition und des Abschlachten und Blutvergießens hergestellt und die Inquisition damit als berüchtigte, blutrünstige Institution visuell angekündigt (vgl. Abb. 10).<sup>63</sup>



Abb. 9: Kloster inmitten einer rohen Natur (oben), bizarre Mönchsgestalten (Mitte) und religiöser Fanatismus in Person des Großinquisitors Bernard Gui (unten) in DER NAME DER ROSE.



Abb. 10: Bildsprache in DER NAME DER ROSE: Nach dem Gespräch über die Heilige Inquisition (links) spritzt einem Mönch bei der Schweinsschlachtung unmittelbar in der nächsten Einstellung Blut ins Gesicht (rechts).

<sup>61</sup> Vgl. Röckelein, „Mittelalter-Projektionen“, S. 46-47 (Anm. 47).

<sup>62</sup> Zur Definition und Geschichte der Intellektuellen Montage vgl. Alice Bienk, *Filmsprache, Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg 2008, S. 89-94.

<sup>63</sup> Vgl. Jean-Jacques Annaud, *DER NAME DER ROSE*, Studio Canal 1986, Filmminute: 0:10.

Im Gegensatz zu *DER NAME DER ROSE* repräsentiert Brian Helgелands Komödie *A KNIGHT'S TALE* (USA 2000) das Identifikations-Konzept ganz ohne Umwege über den Erzählmodus der Alterität. Der farbenprächtige Film spielt im Hochmittelalter und zeigt den Knecht William Thatcher, der nach dem plötzlichen Tod seines Herrn unter falschem Namen zum erfolgreichen Turnier-Ritter avanciert. Dabei spielen die Ritterturniere selbst eine große Rolle, die ihm Erfolg, Ruhm und schließlich seine große Liebe einbringen. Die dem Zuschauer direkt eine Identifikationsgrundlage bietende Geschichte eines Niemand, der mithilfe guter Freunde zu einem Star wird, ist hier eingebettet in die mittelalterliche Turnierkultur.<sup>64</sup> Dabei wird wirklich alles, was auch nur im Entferntesten das Gefühl einer andersartigen, fremden Welt beim Betrachter auslösen könnte, von vornherein systematisch aufgebrochen. Das geschieht einerseits, wenn sich zum Beispiel in einer Taverne Anhänger verschiedener Turnierritter genauso beschimpfen, als handele es sich bei ihnen um Fans rivalisierender Fußballvereine. Andererseits äußert sich dies durch den bewussten Einsatz von Popmusik im ganzen Film, beispielsweise in der Anfangssequenz, in der die Eröffnung eines Turniers nicht nur mit dem Titel *We will rock you* von Queen unterlegt, sondern sogar von den Turnier-Zuschauern mitgesungen und mitgestampft wird. Das Turnier wird hier also als reines Sportereignis begriffen, auf das man sich im Stile eines heutigen Fußballspieles entsprechend einstimmen muss.<sup>65</sup> Das Publikum kann sich somit umso einfacher mit Charakteren und Handlungen identifizieren – nicht zuletzt auch deswegen, weil William Thatcher gleich zu Beginn des Films seine Mitstreiter mit den Worten „Ein Mann kann seine Sterne neu ordnen“<sup>66</sup> einschwört. Diese Sichtweise widerspricht eindeutig den zumeist als natürlich und unumstößlich empfundenen hierarchischen Prinzipien der mittelalterlichen Ständegesellschaft und zeigt klar moderne, demokratisch-kapitalistische Züge. Das Mittelalter wird damit gleichsam radikal aktualisiert um dem Publikum begreiflich zu machen.<sup>67</sup>

### 3. Zum Verhältnis von Film und Geschichte

Nach dieser Herausarbeitung von Geschichtsbildern in ausgewählten Historienfilmen stellt sich die Frage, ob diese Art des Umgangs mit Geschichte eine Daseinsberechtigung innerhalb der historiographischen Forschung hat. Dazu lässt sich zuallererst feststellen, dass die filmische Darstellung von Vergangenheit immer mit der uns bekannten historischen „Realität“ interagiert. Deutlich wird diese Tatsache durch den oftmals exzessiv betriebenen Ausstattungsrealismus, persönliche Erfahrungen von an Filmen beteiligten Schauspielern, medial ge-

<sup>64</sup> Vgl. Thomas Klein, „Kampf um Ehre – Kampfsport, Ritterturniere im Film“. In: Mischa Meier/Simona Slanicka (Hgg.), *Antike und Mittelalter im Film, Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln 2007, S. 381-383.

<sup>65</sup> Vgl. Scharff, „Wann wird es richtig mittelalterlich?“, S. 82-83 (Anm. 37).

<sup>66</sup> Brian Helgeland, *A KNIGHT'S TALE*, Columbia Pictures 2000, Filmminute: 0:14.

<sup>67</sup> Vgl. Klein, „Kampf um Ehre – Kampfsport“, S. 383 (Anm. 63).

prägten Umgangsweisen oder Rezipienten, die den jeweiligen Film als Geschichtsdokument bewerten. Gefördert wird dieser Prozess eben auch durch die Vermarktung einiger Filme als besonders authentisch, beispielsweise in Form mitgelieferter Dokumentationen zur Film-DVD.<sup>68</sup> Kommerziell und künstlerisch erfolgreiche Filme machen so auf historische Themen aufmerksam und stoßen damit bei Kinogängern angesichts einer offensichtlich stark verbreiteten populärkulturellen Neugier nach Geschichte auf großen Widerhall. Einerseits zeigt dies die manipulative Wirkkraft eines Films, der durch seine gezeigte Geschichte in gewisser Weise das eigene, unabhängige Denken und Handeln erschwert. Andererseits wird dabei aber auch alleine die Breitenwirkung des Mediums Film selbst deutlich.<sup>69</sup> Heutzutage bedeutet Geschichte und entsprechend Geschichtsvermittlung für immer mehr Menschen das, was sie im Kino oder im Fernsehen sehen. Attraktiv erscheint das Medium auch gerade deswegen, da Historienfilme zumeist mit geringerem intellektuellen Aufwand konsumiert werden können. Ein spezielles Vorwissen, das beispielsweise bei der Lektüre von Fachliteratur oftmals notwendig wäre, ist beim Film eben nicht vorausgesetzt. Filme und insbesondere einzelne Bilder prägen also das soziale Gedächtnis einer bestimmten Kultur oder Gruppe von Menschen und sind maßgeblich an der Konstruktion der jeweiligen Geschichtsbilder beteiligt.<sup>70</sup>

Damit diese Geschichtsvermittlung im Film allerdings funktioniert, ist es notwendig, in einen Historienfilm fiktive Elemente einzubauen – schließlich würde der Film sonst schlichtweg langweilig werden. Entscheidend für den Film ist außerdem, dass er zumeist eine in sich geschlossene Geschichte erzählt, wobei einige wenige Individuen für ganze Teile einer Gesellschaft oder für historische Ereignisse stehen. Zwangsläufig muss er – alleine schon wegen der begrenzten Zeit – in bestimmten Aspekten generalisieren. Geschichte wird im Film also personalisiert, dramatisiert und vor allem emotionalisiert wiedergegeben.<sup>71</sup> Wenn verfilmte Geschichte zudem beim Publikum erfolgreich sein soll, muss sie als glaubwürdig empfunden werden. Diese Authentizität ergibt sich bei Historienfilmen aber gerade nicht ausschließlich durch akribische historische Rekonstruktion, sondern durch die Plausibilität des jeweiligen Szenarios hinsichtlich der Erwartungen des Zielpublikums. Um diese Erwartungen zu erfüllen, müssen Filmschaffende sowohl die Traditionen des jeweiligen Genres berücksichtigen, als auch potenziell identifikationsstiftende Bezüge zu aktuellen Werten, Themen, Ereignissen und Personen der Gegenwart herstellen.<sup>72</sup> Solche rezenten Vorstellungen werden dabei

---

<sup>68</sup> Ein gutes Beispiel bietet hier Florian Henckel von Donnersmarcks *DAS LEBEN DER ANDEREN* (Deutschland 2006). Er kann in Form einer Limited Edition erworben werden, bei welcher zusätzlich zum DVD-Film der Soundtrack des Films, das Filmbuch, sowie die Stasi-Dokumentation „Das Ministerium für Staatssicherheit – Alltag einer Behörde“ beigelegt ist.

<sup>69</sup> Vgl. Junkelmann, *Hollywoods Traum von Rom*, S. 14-15 (Anm. 7).

<sup>70</sup> Vgl. René Gardies, *Comprendre le cinéma et les images*. Paris 2007, S. 116-118; vgl. Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies*, S. 2-4 (Anm 6); vgl. Rosenstone, *Visions of the Past*, S. 22-23 (Anm. 5); Vgl. Ders., *History on Film/ Film on History*, S. 155 (Anm. 5).

<sup>71</sup> Vgl. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, S. 36-47 (Anm. 5); vgl. Ders., *Visions of the Past*, S. 55-61 (Anm. 5).

<sup>72</sup> Vgl. Ders., *History on Film/ Film on History*, S. 161 (Anm. 5).

also auf die dargestellte Vergangenheit projiziert und beeinflussen die Darstellung eines historischen Ereignisses im Film:

It is a truism that historical films are always about the time in which they are made and never about the time in which they are set. They cannot represent history accurately as they invariably play fast and loose with characters and events to meet the constraints of time, the demands of drama and the expectations of the audiences [...].<sup>73</sup>

Ein Historienfilm gibt dementsprechend nicht nur Aufschluss über seine Machart, sondern auch über den sozialen, moralischen, politischen und ökonomischen Kontext, in dem er entstanden ist und trägt damit dazu bei, Aussagen über die eigene Gegenwart zu formulieren.

Anstatt diese im Film gezeigte Darstellung allerdings als mögliche Alternative zu unserem Geschichtsbild zu betrachten, behandeln Historiker das Medium Film oftmals noch unter Ausklammerung seiner zuvor erwähnten mediumspezifischen Besonderheiten quasi als weiteres Geschichtsdokument. Dieses wird dann am vorherrschenden Primat des wissenschaftlichen, schriftlich fixierten historischen Wissensstandes gemessen und oftmals für unrealistisch oder inakkurat befunden.<sup>74</sup> Dabei sollte allerdings die Frage gestellt werden, ob ein solches Vorgehen aktuell noch praktikabel genug erscheint. In Zeiten virtueller, interaktiver Medien spricht nämlich einiges dafür, auch die virtuelle Welt in das historische Denken mit einzubeziehen. Folglich wird die Geschichtswissenschaft nicht umherkommen, diese Faktoren in die eigene Forschung miteinzubeziehen, um damit aktuellen Aufgaben gerecht zu werden.<sup>75</sup> Denn eine fortschreitende Vermengung zwischen Virtualität und Realität im Umgang mit Geschichte äußert sich nicht nur im Film, sondern beispielsweise unter anderem auch in historisch inspirierten Computer- und Gesellschaftsspielen, sowie in einen historischen Rahmen eingebettete TV-Werbespots.<sup>76</sup>

Zu fragen bleibt in diesem Zusammenhang also, warum die Verpflichtung zur „unbedingten Wahrheit“ dann von historischen Filmen verlangt wird, wenn selbst Bücher es nicht vermögen, die „tatsächliche Vergangenheit“ zu rekonstruieren. Schließlich kann niemand genau wissen, wie diese Vergangenheit wirklich ausgesehen hat – weder Filmemacher, die natürlich oftmals Dinge frei erfinden, noch Historiker, die trotz größter Sorgfalt und Quellenkritik letztlich nie wertfrei und immer standortgebunden Geschichte schreiben.<sup>77</sup> Beide konstruieren also in gewisser Weise Geschichte, indem sie – freilich in unterschiedlichen Maßen und

<sup>73</sup> Richards, *Hollywood's Ancient Worlds*, S. 1 (Anm. 22).

<sup>74</sup> Vgl. Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies*, S. 4-5 (Anm. 6); vgl. Rosenstone, *Visions of the Past*, S. 46-49 (Anm. 5).

<sup>75</sup> Vgl. Junkelmann, *Hollywoods Traum von Rom*, S. 16-18 (Anm. 7).

<sup>76</sup> Vgl. Stefan Jordan, „Der Wechsel ins 21. Jahrhundert und seine Herausforderungen an das historische Denken“. In: Ders. (Hg.), *Zukunft der Geschichte, Historisches Denken an der Schwelle zum 21. Jahrhundert*. Berlin 2000, S. 18-19.

<sup>77</sup> Vgl. Ernst Nolte, *Geschichtsdenken im 20. Jahrhundert, Von Max Weber bis Hans Jonas*, Berlin 1991, S. 18; Ausführlicher bei Thomas Nipperdey, „Kann Geschichte objektiv sein?“. In: *Geschichte*

Standards – Quellen interpretieren und in logische Zusammenhänge bringen.<sup>78</sup> Für die historiographische Forschung bedeutet dies, sich vom strikten Vergleich zwischen Forschungsstand und Geschichtsbild etwas zu lösen und Geschichtsbilder und ihre bisweilen sogar tagesaktuellen Bezüge stärker zu fokussieren. Zusammen mit bisher oft einbezogenen Faktoren wie unter anderem Filmvergleich, historische Kontextualisierung, Zielgruppenanalyse oder Anzahl an Kinobesuchern ließe sich damit das Forschungsfeld deutlich erweitern. Schließlich geht es bei der Geschichtsvermittlung im Film weniger um ein *richtig* oder *falsch*, als vielmehr um das *wie*, nämlich wie Geschichte geschrieben und im Film umgesetzt wird und warum dies auf die eine oder andere Weise geschieht.<sup>79</sup>

#### 4. Schlussbetrachtung

Historienfilme können niemals die Vergangenheit als solche wiedergeben. Erstens ist dies allein schon aufgrund der Limitierungen des Mediums selbst in Form der begrenzten Spielfilmlänge oder der Notwendigkeit zur Fiktionalisierung und Vereinfachung der Handlung unmöglich. Zweitens müssen Historienfilme grundsätzlich sowohl eigene erfolversprechende Traditionen des jeweiligen Genres, also auch Vorstellungen und Erwartungen von Filmschaffenden und Rezipienten berücksichtigen, um damit den künstlerischen und kommerziellen Erfolg zu sichern. Drittens werden zwecks größtmöglicher Identifikationsmöglichkeit für das Publikum meistens rezente Werte, Themen, Handlungen und Ereignisse auf die dargestellte Vergangenheit projiziert und geben damit Auskunft über die Entstehungszeit des jeweiligen Films.

Die so medial konstruierten Geschichtsbilder sind wiederum Produkte einer langen, wechsellvollen Rezeptionsgeschichte, aus der verschiedene Denkrichtungen, Traditionen und in Bezug auf die Filmgeschichte letztlich Sehgewohnheiten im Umgang mit historischen Persönlichkeiten und Ereignissen hervorgegangen sind. Wenn also Antikenfilme wie *GLADIATOR*, *TROY* oder auch *300* in ihrer Optik und Erzählweise den romantisierenden Vorstellungen des 19. Jahrhunderts oder im Fall von *300* sogar Comic-Zeichnungen des 20. Jahrhunderts entsprechen, greifen sie gleichzeitig faschistische Darstellungsformen auf, während sie im Bestreben ihrer Protagonisten um Gerechtigkeit, Freiheit und Demokratie genügend Anknüpfungspunkte zur Moderne bieten. Dabei kommentieren sie fast ausnahmslos das aktuelle Zeitgeschehen. In solche eklektizistischen Geschichtsbilder lassen sich dabei auch Fantasieprodukte wie Helmformen, Waffen oder Handgelenkschoner nahtlos einbauen.

Bei den sich in mehrere Unterkategorien aufteilenden Mittelalterfilmen geht es zumeist um das Thema des Heranwachsens und Sich-Bewährens eines jungen

---

in Wissenschaft und Unterricht (GWU), Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands. 30 (1979), S. 329-342.

<sup>78</sup> Vgl. Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies*, S. 10; S. 189 (Anm. 6).

<sup>79</sup> Vgl. Rosenstone, *History on Film/ Film on History*, S. 37 (Anm. 5); Vgl. Ders., *Visions of the Past*, S. 90-91 (Anm. 5).

Helden im Kontext einer von roher Gewalt, Dreck und lebensfeindlicher Natur geprägten Welt. Die dabei vermittelten Geschichtsbilder hängen oft von der Art und Weise ab, wie genau sie erzählt werden. Wird die Vergangenheit dabei im Sinne einer linearen Geschichtsinterpretation konstruiert, so stellt das filmische Mittelalter nicht selten die Geburtsstunde eines Konfliktes dar, der auch noch zur Zeit der Filmentstehung aktuell ist. Dies gilt für Konflikte zwischen Völkern wie in ALEXANDER NEWSKY genauso wie für Konflikte zwischen Religionen in KINGDOM OF HEAVEN. Wird ein alteritäres Geschichtsbild vermittelt, so basiert dies entweder wie im Film THE SEVENTH SEAL auf einem durch die Humanisten im 14. Jahrhundert geprägten Bild des „finsteren“, unzivilisiert-brutalen Mittelalters, oder eben wie in LORD OF THE RINGS auf einem romantisch-verklärten, oft archaisch überhöht anmutenden Bild des Mittelalters im Sinne des 19. Jahrhunderts. Filme wie DER NAME DER ROSE oder noch expliziter A KNIGHT'S TALE bieten darüber hinaus beste Voraussetzungen zur Identifikation mit ihren Hauptdarstellern, da diese mit ihren Denk- und Handlungsweisen die Errungenschaften der Moderne umso stärker positiv gegenüber der mittelalterlichen Welt hervorheben. Damit ist das filmische Mittelalter letzten Endes eine Projektion von Sozialisationserfahrungen, Ursprungsmythen und gesellschaftlichen Utopien.

Solche Geschichtsbilder zeigen deutlich, dass es bei der Darbietung von Geschichte im Film nicht um eine Darstellung ihrer selbst willen im Sinne größtmöglicher historischer Authentizität geht. Vielmehr handelt es sich immer um eine auf Affekten und Emotionen beruhende *Idee* der Vergangenheit, welche mit unserem historischen Kenntnisstand mehr oder weniger interagiert und zumeist mit einer moralischen Botschaft verknüpft ist. Oft werden dabei auch vollends fiktive Handlungen in einen mehr oder weniger „authentischen“ Rahmen eingebettet. Folglich sollte immer von einer *Projektion* der Vergangenheit und eben nicht der Vergangenheit selbst ausgegangen werden. Macht man sich diesen Gedanken zu eigen, bedeutet das nicht etwa einen radikalen Paradigmenwechsel weg vom Vergleich zwischen Forschungsstand und filmischer Darstellung zu provozieren, sondern vielmehr die Erweiterung des jeweiligen individuellen historischen Blickwinkels bei der Analyse des Verhältnisses von Film und Geschichte zu fördern. Denn in unserem medialen Zeitalter prägen Historienfilme unumgänglich kollektive Geschichtsbilder, deren Wirkung und Lebensdauer allein schon aufgrund der Breitenwirkung des Mediums meistens weitaus einflussreicher und beständiger sind, als die Ergebnisse wissenschaftlicher Diskurse. Insofern hat die Analyse von Geschichte und Geschichtsvermittlung im Film allemal eine Daseinsberechtigung innerhalb der geschichtswissenschaftlichen Forschung.

## Filme

1492: CONQUEST OF PARADISE. Ridley Scott (USA 1992).  
 300. Zack Snyder (USA 2006).  
 A KNIGHT'S TALE. Brian Helgeland (USA 2000).  
 ALEXANDER NEWSKY. Sergej Eisenstein (UdSSR 1938).  
 BEN HUR. William Wyler (USA 1959).  
 DAS LEBEN DER ANDEREN. Florian Henckel von Donnersmarck (D 2006).  
 DER NAME DER ROSE. Jean-Jacques Annaud (D/F/I 1986).  
 GLADIATOR. Ridley Scott (USA 2000).  
 JFK – TATORT DALLAS. Oliver Stone (USA 1991).  
 KINGDOM OF HEAVEN. Ridley Scott (USA 2007).  
 LORD OF THE RINGS-Trilogie. Peter Jackson (USA/NZ 2001-2003).  
 MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL. Terry Gilliam/ Terry Jones (GB 1975).  
 OLYMPIA TEIL 1 – FEST DER VÖLKER. Leni Riefenstahl (D 1938).  
 ONCE UPON A TIME IN AMERICA. Sergio Leone (USA/I/C 1984).  
 PATHS OF GLORY. Stanley Kubrick (USA 1957).  
 SAVING PRIVATE RYAN. Steven Spielberg (USA 1998).  
 THE SEVENTH SEAL. Ingmar Bergman (S 1957).  
 TRIUMPH DES WILLENS. Leni Riefenstahl (D 1935).  
 TROY. Wolfgang Petersen (USA 2004).

## Literatur

Bergan, Roland. *Film*, München 2007.  
 Bienk, Alice. *Filmsprache, Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg 2008.  
 Ganz-Blättler, Ursula. „National- und andere Ideologien im populären Mittelalter-Epos, *Braveheart* und *First Knight* aus filmsoziologischer Sicht“. In: Misha Meier/Simona Slanicka (Hgg.). *Antike und Mittelalter im Film, Konstruktion – Dokumentation – Projektion*, Köln 2007, 367-368.  
 Gardies, René. *Comprendre le cinéma et les images*. Paris 2007.  
 Gödde, Susanne. „Achilles“. In: Maria Moog-Grünwald (Hg.). *Mythenrezeption, Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2008, 14.  
 Gröbner, Valentin. *Das Mittelalter hört nicht auf, Über historisches Erzählen*. München 2008.  
 Hartmann, Martina. *Mittelalterliche Geschichte studieren*. Konstanz 2004, 42-43.  
 Hughes-Warrington, Marnie. *History Goes to the Movies, Studying history on film*. New York 2007.  
 Jordan, Stefan. *Zukunft der Geschichte, Historisches Denken an der Schwelle zum 21. Jahrhundert*. Berlin 2000.  
 Junkelmann, Marcus. *Hollywoods Traum von Rom. ‚Gladiator‘ und die Tradition des Monumentalfilms*. Mainz 2004.



- Klein, Thomas. „Kampf um Ehre – Kampfsport, Ritterturniere im Film“. In: Mischa Meier/Simona Slanicka (Hgg.). *Antike und Mittelalter im Film, Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln 2007, 381-383.
- Krusche, Dieter. *Reclams Filmführer*. Stuttgart 2008<sup>13</sup>.
- Lochman, Tomas. „Der Antikenfilm und seine Phasen“. In: Ders. u. a. (Hgg.). *Antike im Kino - Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms*. Basel 2008, 20.
- Lochman, Tomas/Stähli, Adrian/Studerus, Mireille. „Der Antikenfilm und seine Themen“. In: Thomas Lochman u.a. (Hgg.). *Antike im Kino - Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms*. Basel 2008, 54-64.
- Menninger, Annerose. *Historienfilme als Geschichtsvermittler, Kolumbus und Amerika im populären Spielfilm*. Stuttgart 2010.
- Nipperdey, Thomas. „Kann Geschichte objektiv sein?“. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (GWU), Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands. 30 (1979), 329-342.
- Nolte, Ernst. *Geschichtsdenken im 20. Jahrhundert, Von Max Weber bis Hans Jonas*. Berlin 1991.
- Richards, Jeffrey. *Hollywood's Ancient Worlds*. Cornwall 2008.
- Röckelein, Hedwig. „Mittelalter-Projektionen“. In: Mischa Meier/Simona Slanicka (Hgg.). *Antike und Mittelalter im Film, Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln 2007, 41-56.
- Rosenstone, Robert A. „History in Images – History in Words“. In: *The American Historical Review* 93 (1988), 1173-1185.
- Rosenstone, Robert A. „The Historical Film: Looking at the Past in a Postliterate Age“. In: Marcia Landy (Hg.). *The Historical Film, History and Memory in Media*. London 2000, 55.
- Rosenstone, Robert A. *History on Film/Film on History*. Harlow 2006.
- Rosenstone, Robert A. *Visions of the Past, The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge/ London 1996<sup>2</sup>.
- Scharff, Thomas. „Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film“. In: Mischa Meier/Simona Slanicka (Hgg.). *Antike und Mittelalter im Film, Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln 2007, 68-83.
- Slanicka, Simona. „Kingdom of Heaven – Der Kreuzzug Ridley Scotts gegen den Irakkrieg“. In: Mischa Meier/Simona Slanicka (Hgg.). *Antike und Mittelalter im Film, Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln 2007, 387-397.
- Stähli, Mireille. „Die faschistische Antike im Film“. In: Thomas Lochman u.a. (Hgg.), *Antike im Kino – Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms*. Basel 2008, 108.
- Wieber, Anja. „Antike am laufenden Meter – Mehr als ein Jahrhundert Filmgeschichte“. In: Mischa Meier/Simona Slanicka (Hgg.). *Antike und Mittelalter im Film, Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln 2007, 31-39.
- Wieber, Anja. „Hauptsache Helden? Zwischen Eskapismus und Identifikation – Zur Funktionalisierung der Antike im aktuellen Film“. In: Martin Korenjak/Karlheinz Töchterle (Hgg.), *Antike im Film*. Innsbruck 2002, 13-25.

Wyke, Maria. „Projecting Ancient Rome“. In: Marcia Landy (Hg.). *The Historical Film, History and Memory in Media*. London 2000, 125-127.

### Internetquellen

Dlugosch, Michael. „Noch ein Deutscher, der Troja entdeckt hat“. In: Filmrezension.de, Online-Magazin für Filmkritik, <http://www.filmrezension.de/filme/troja.shtml>Troja-Filmrezension; Abruf am 05.08.18.

Ebert, Roger. „The Name Of The Rose“. In: Chicago Sun Times, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19861024/REVIEWS/610240302/1023>; Abruf am 23.07.2018.

Etges, Andreas. „Ausstellungsrundgang“. In: Deutsches Historisches Museum (Hg.). Ausstellung zu John F. Kennedy (= <http://www.dhm.de/ausstellungen/kennedy/exhibition/3.htm>; Abruf am 19.05.18).

„IMDB.com“. <http://www.imdb.com/title/tt0102138/trivia>; Abruf am 19.05.18.

„IMDB.com“. <http://www.imdb.com/title/tt0416449/>; Abruf am 06.08.18.

„IMDB.com“. <http://www.imdb.com/title/tt0416449/trivia>; Abruf am 28.06.18.

Jaafar, Ali. „Iran's up in arms over WB's '300'“. In: Variety. <http://www.variety.com/article/VR1117961076.html?categoryid=13&cs=1>; Abruf am 21.06.2018.

„Niedersächsischer Bildungsserver (NiBiS)“. <http://www.nibis.de/nibis.php?menid=8324>; Abruf am 05.08.2018.

Schock, Flemming. „War is young men dying, old men talking“. In: Filmspiegel.de, <http://www.filmspiegel.de/filme/filme.php?id=2006>; Abruf am 02.07.18.

TAIT, Robert. „Iran accuses Hollywood of 'psychological warfare'“. In: Guardian.co.uk. <http://www.guardian.co.uk/world/2007/mar/14/iran.film>; Abruf am 21.06.17.

„Talk of the Nation – Interview mit Frank Miller“. In: National Public Radio. <http://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=7002481>; Abruf am 26.05.17.

Wehen, Britta. „Historische Spielfilme – Ein Instrument zur Geschichtsvermittlung?“ In: Bundeszentrale für politische Bildung (= <http://www.bpb.de/gesellschaft/bildung/kulturelle-bildung/143799/historische-spielfilme?p=all>; Abruf am 02.08.18).

Wolf, Martin, „Einmal voll zuschlagen, Der deutsche Hollywood-Regisseur Wolfgang Petersen, 63 („Das Boot“), über Größenwahn im Kino und sein neues Antiken-Epos ‚Troja‘“. In Spiegel-Online, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-30833365.html>; Abruf am 03.08.18.

Zander, Peter, „Sag mir, wo die Helden sind“. In: Welt-Online, [http://www.welt.de/print-welt/article313007/Sag\\_mir\\_wo\\_die\\_Helden\\_sind.html](http://www.welt.de/print-welt/article313007/Sag_mir_wo_die_Helden_sind.html); Abruf am 02.07.18.

**Abbildungsverzeichnis:**

Abb. 1: Jérôme, Jean-Léon, *Pollice verso*, Öl/Leinwand 1872, Phoenix (Arizona), Phoenix Art Museum, [http://www.phxart.org/index.php?r=pamhighlights/ecmgalleryhighlight/image&highlightimage\\_id=a4aaa56f-82ef-46ba-a5bb-f2218f39da3c](http://www.phxart.org/index.php?r=pamhighlights/ecmgalleryhighlight/image&highlightimage_id=a4aaa56f-82ef-46ba-a5bb-f2218f39da3c); Abruf am 24.06.17.

Abb. 2: links: TRIUMPH DES WILLENS, Leni Riefenstahl (D 1935), Filmstill.  
rechts: GLADIATOR, Ridley Scott (USA 2000), Filmstill.

Abb. 3: links: SAVING PRIVATE RYAN, Steven Spielberg (USA 1998), Filmstill.  
rechts: TROY, Wolfgang Petersen (USA 2004), Filmstill.

Abb. 4: links: OLYMPIA TEIL 1- FEST DER VÖLKER, Leni Riefenstahl (D 1938), Filmstill.  
rechts: 300, Zack Snyder (USA 2006), Filmstill.

Abb. 5: links: „ABC Radio National“, <https://www.abc.net.au/radionational/image/2989232-3x2-460x307.jpg>, Abruf am 10.08.17.  
rechts: 300, Zack Snyder (USA 2006), Filmstill.

Abb. 6: ALEXANDER NEWSKY, Sergej Eisenstein (UdSSR 1938), Filmstill.

Abb. 7: KINGDOM OF HEAVEN, Ridley Scott (USA 2007), Filmstills.

Abb. 8: THE SEVENTH SEAL, Ingmar Bergman (S 1957), Filmstill.

Abb. 9: DER NAME DER ROSE, Jean-Jacques Annaud (D/F/I 1986), Filmstills.

Abb. 10: DER NAME DER ROSE, Jean-Jacques Annaud (D/F/I 1986), Filmstills.





## Die selbstreferentielle Stadt

Kommunikation und die Orte urbaner Öffentlichkeit

**Samuel Schilling**

In seiner erstmals 1961 veröffentlichten Schrift *Die moderne Großstadt* legt der Soziologe Hans-Paul Bahrtdt eine kritische Diskussion bisheriger Ansätze der Stadtsoziologie und einen Überblick über deren Analysemethoden in der Stadtforschung vor. In einem zweiten, für die folgenden Überlegungen interessanteren, Teil des Buches entwickelt er selbst einen theoretischen Ansatz zur Begründung einer scheinbaren Besonderheit (groß-)städtischen Lebens. Hier beschreibt er, inwiefern sich die Verhaltens- und Kommunikationsweise der Stadtbewohner von jener in eher ‚ländlichen‘ Regionen unterscheidet. Die Stadt bringe durch besondere Kommunikations- und Umgangsformen eine eigene Art von Öffentlichkeit hervor, die im Wechselbezug die Stadt und ihre Bewohner präge. Diese Überlegungen Bahrtdts zur Kommunikation und zu den Orten städtischer Öffentlichkeit weisen Leerstellen und Inkonsistenzen auf, die sich aus der Perspektive einer Systemtheorie der Kommunikation leicht aufzeigen lassen. Deshalb werden im Folgenden die Überlegungen Bahrtdts systematisch nachgezeichnet, was gleichzeitig und vor allem ihre dennoch anscheinend zeitlosen Werte herausstellen soll.

Seit der erstmaligen Veröffentlichung der Schrift Bahrtdts sind inzwischen über 50 Jahre vergangen und unsere Vorstellungen von Öffentlichkeit genauso wie die öffentlichen städtischen Orte haben sich auf eine Weise entwickelt, die Bahrtdt damals nicht antizipieren konnte, beispielsweise die zunehmende Auflösung der Grenze zwischen städtischem und ländlichem Raum oder die heutige Bedeutung medial vermittelter Kommunikation in der und für die Öffentlichkeit: Durch Kopfhörer und das Betrachten des eigenen Bildschirms kann sich der Passant auf Straßen und in öffentlichen Verkehrsmitteln der Kommunikation mit anderen vollkommen entziehen und sich doch potentiell via Onlinekommunikation gleichzeitig am öffentlichen Diskurs beteiligen. Analogien zwischen solchen heutigen Realitäten und den Stadtbürgern des 19. Jahrhunderts, die auf dem Boulevard flanierend mit anderen über die neueste Berichterstattung der Lokalpresse diskutieren, lassen sich auf den ersten Blick nur schwer herstellen. Bahrtdt schwebte bei seinen Überlegungen zur Öffentlichkeit aber genau jene bürgerliche, vorindustrielle Stadt vor Augen, im Vergleich zu der er die Öffentlichkeit der ‚modernen Großstadt‘ bemisst. Und auch von diesen ‚modernen Großstädten‘, die Bahrtdt damals vor

Augen hatte, unterscheiden sich unsere heutigen urbanen Realitäten deutlich. Trotzdem – oder gerade deswegen – erscheint seine tiefergehende Charakterisierung ‚städtischer‘ Formen des Handelns und Kommunizierens vor dem Hintergrund gegenwärtiger Tendenzen der Entwicklung urbaner Öffentlichkeit immer noch aktuell.

## 1. Städtische Öffentlichkeit als Phänomen der Kommunikation

Als Entstehungsbedingung städtischer Öffentlichkeit nennt Bahrdt die „unvollständige Integration“ sozialer Beziehungen in der Stadt, also dass dort Zustandekommen und Verlauf sozialer Beziehungen nicht (oder eher: weniger) durch Notwendigkeiten in Form von Regeln, Normen und Strukturen bestimmt sind. Den Begriff der „unvollständigen Integration“ übernimmt er von Max Weber, der ihn wiederum in seiner ökonomischen Definition einer vom freien Markt charakterisierten neuzeitlichen Stadt entwickelt.<sup>1</sup> Bahrdt beschreibt den Zusammenhang des ökonomischen Marktes mit dem Phänomen der städtischen Öffentlichkeit wie folgt:

Ein Merkmal des Marktes ist also gerade die unvollständige Integration, eine Offenheit der sozialen Intentionalität der einzelnen, deren Willkür es überlassen bleibt, mit wem, auf welche Weise und wie lange sie Kontakt aufnehmen, um zu handeln.<sup>2</sup>

Was Bahrdt hier anhand der Kontaktaufnahme auf einem freien Markt beschreibt, weitet er auf die Kommunikation und das Verhalten in der Stadt insgesamt aus. Wenn nicht nur ökonomische, sondern alle sozialen Beziehungen durch unvollständige Integration gekennzeichnet sind, werde die individuelle Existenz zunehmend unbestimmt, weil der Einzelne sich losgelöst von der Vermittlung durch personale Beziehungen bewegt und artikuliert. Im Gegensatz hierzu seien in einer dörflichen oder kleinstädtischen Öffentlichkeit durch Verwandtschaften, Bekanntschaften und vielfältige funktionale Beziehungen die sozialen Interaktionen zwischen einzelnen Individuen bereits im Voraus der Begegnung stärker präformiert: „[D]as Beziehungssystem [...] [schiebt sich] zwischen die Subjekte, d.h. es macht die Begegnung der Individuen mittelbar. Es verhindert, dass sich Individuum und Individuum als Individualitäten begegnen“.<sup>3</sup> Weil das Individuum in einer ländlichen Umgebung eher auf bekannte Weise mit Bekannten kommuniziere, stehe auch eher das bereits bekannte, Gemeinsame und nicht mehr das Individuum als solches im Vordergrund. In der Großstadt hingegen seien die Kommunikation und das Verhalten durch eine größere Offenheit geprägt, weil das Individuum vermehrt mit Unbekannten und Unbekanntem konfrontiert werde, mit dem oder

---

<sup>1</sup> Vgl. Hans-Paul Bahrdt, *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau*. Herausgegeben von Ulfert Herlyn. Opladen 1998, S. 86.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd., S. 87.

denen Gemeinsamkeiten erst hergestellt werden müssen, was in diesem Fall nur durch die Individuen selbst individuell erfolgen kann.

Barths Auffassung der unvollständigen Integration sozialer Beziehungen weist Gemeinsamkeiten mit der systemtheoretischen Definition von Kommunikation auf. Diese nimmt solche sozialen Situationen als doppelt kontingent an. Als kontingent versteht Niklas Luhmann etwas „Gegebenes [...] im Hinblick auf mögliches Anderssein“, wobei sowohl seine Notwendigkeit als auch seine Unmöglichkeit ausgeschlossen sind; doppelte Kontingenz entsteht in einer sozialen Situation, wenn das Kommunizieren der beiden Beteiligten kontingent ist.<sup>4</sup> Das Zustandekommen von Kommunikation und sozialer Interaktion ist also nicht ausgeschlossen, aber ebenso wenig wie der konkrete Verlauf vorherbestimmbar. Übertragen auf die Stadtsoziologie Bahrds ließe sich damit die Bedeutung des Begriffs der ‚unvollständigen Integration‘ auch mit dem Phänomen der Kontingenz erklären: Während der Begriff der Kontingenz meint, dass etwas nicht notwendig ist, weil es eben auch immer anders möglich sein kann, postuliert Bahrdt, dass das Verhalten – je abhängig vom Ausmaß der ‚Integration‘ sozialer Beziehungen, also deren sozialer Normierung – mal mehr, mal weniger (aber natürlich selten vollkommen) kontingent ist.

Bahrdt nimmt an, dass das Kommunizieren in einer solchen unvollständig integrierten Situation mit höheren Risiken behaftet ist, als in einer vollständig integrierten Umwelt, da das Individuum die Reaktionsweise der anderen weniger (oder manchmal auch gar nicht) einzuschätzen vermag:<sup>5</sup> Es fehlt an Gründen, überhaupt zu kommunizieren, die Kommunikation wird gar nicht oder falsch verstanden, im Gespräch zeigt sich kein tragendes Thema des gemeinsamen Interesses etc. In gleicher Weise beschreibt auch die Systemtheorie das hohe Maß an Unsicherheit sozialer Situationen als „Kontingenzdruck“, welche „Bedrohung und Verunsicherung des Einzelnen ‚bewußt‘ macht“.<sup>6</sup> Die Reaktion des Gegenübers im Gespräch ist eben selten willkürlich, aber genauso wenig vollkommen vorhersagbar. Es entsteht die Notwendigkeit, im Gespräch mit der eigenen Aussage zu informieren, also etwas berichten zu können, das bisher unbekannt ist und deshalb für das Gegenüber Informationswert hat. Gleichzeitig dürfen die Inhalte nicht vollkommen fremd sein, müssen also auf Anschlussfähigkeit ausgelegt sein und dem Gegenüber das Anknüpfen an die eigene Aussage erlauben.

Um in einer solchen von Unsicherheiten beherrschten Situation trotzdem die Wahrscheinlichkeit einer ‚erfolgreichen‘ Kommunikation zu erhöhen (also zunächst das Ansprechen des mitunter fremden Gegenübers zu erlauben), ist laut Bahrdt die ‚Repräsentation‘ von Verhalten und Kommunikation notwendig. Unter Repräsentation versteht Bahrdt „ein ‚Sich-geben‘, ein Auftreten, ein Sich-darstellen oder auch ein abstraktes, von der Sache, um die es geht, abgelöstes Geben von Zeichen“.<sup>7</sup> Um ihren Mitteilungscharakter und ihre besondere Bedeutung für das

<sup>4</sup> Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M. 2012, S. 152.

<sup>5</sup> Vgl. Bahrdt, *Die moderne Großstadt*, S. 88f.

<sup>6</sup> Gábor Kiss, *Grundzüge und Entwicklung der Luhmannschen Systemtheorie*. Stuttgart 1990, S. 11.

<sup>7</sup> Bahrdt, *Die moderne Großstadt*, S. 90.

spezifische Gegenüber nochmals zu verdeutlichen, ergänzt die Repräsentation das eigentliche Verhalten oder die Kommunikation:

Das Verhalten läuft nicht nur ab, sondern stellt sich selbst noch einmal dar. Auf diese Ausdrücklichkeit kommt es an. Darstellung ist mehr als bloßer Ausdruck. Sie ist nicht das Hervorwachsen eines Tuns oder Seins zur Sichtbarkeit. Darstellung ist ein vollzogener Akt, der freilich habituell werden kann: ein Sichtbarmachen von etwas, das nicht ohne weiteres sichtbar ist.<sup>8</sup>

Die Repräsentation der Kommunikation oder des Verhaltens stellt die spezifischen Eigenheiten des kommunizierenden Individuums heraus: weil keine persönliche Verbindung und weniger soziale Regeln die kommunikative Situation bestimmen, kommt es in der Kommunikation ganz auf das individuelle Selbst an. Das Individuum muss mit seiner Aussage eine Information vermitteln, die für das spezifische Gegenüber auch Informationswert hat, also überraschend oder interessant ist. Gleichzeitig unterstreicht die Kommunikation durch ‚Stilisierung‘ den Mitteilungscharakter einer Aussage und versucht damit, eine Verbindung zum Gegenüber zu schaffen. Durch Blicke, Gesten, Phrasen oder Floskeln wird das Gegenüber in der Kommunikation adressiert und ihm durch Ansprechen eines Gegenstandes des gemeinsamen Interesses das Anknüpfen an die eigene Aussage erleichtert. Diese Inszenierung des eigenen Selbst und der eigenen Kommunikation soll aber bestenfalls dem Gegenüber das Anschließen an die eigene Aussage oder Handlung erleichtern und nicht, so Bahrtdt, durch eine zu starke Habitualisierung in reines „Imponiergehabe“ verfallen.<sup>9</sup>

Erstens muss das Verhalten in der Weise stilisiert sein, daß es auch tatsächlich dem Anderen etwas von der sich darstellenden Person mitteilt. Es muß trotz der Distanz ‚ankommen‘, verstanden werden. Es darf trotz der Distanz nicht befremdlich sein. Zweitens ist es genötigt, daß der dargestellte, über das jeweilige Verhalten hinausgreifende *Inhalt* auch von der Art ist, daß er Kommunikation erzeugt. Er muß an irgendein Gemeinsames, Verbindendes appellieren, damit die sich selbst darstellende Person den anderen als aner kennenswert und einer Kommunikation wert erscheint.<sup>10</sup>

Laut Bahrtdt werden also in der bürgerlichen Stadt diese beiden Faktoren – erstens die unvollständige Integration und offene Intentionalität sozialer Beziehungen als relativ lose Kopplung von Individuen und zweitens die im öffentlichen Raum notwendige Selbstdarstellung und Stilisierung des Verhaltens und Kommunizierens – zur Bedingung einer Sphäre der Öffentlichkeit: „Öffentlichkeit entsteht [...] dort, wo durch spezifische Stilisierungen des Verhaltens dennoch Kommunikation

---

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd., S. 92.

<sup>10</sup> Ebd., S. 91.



und Arrangement zustandekommen“.<sup>11</sup> Damit in der Stadt eine Sphäre der Öffentlichkeit entstehen kann, ist es also notwendig, dass sich dort auch Unbekannte mit womöglich sehr unterschiedlichen Verhaltensweisen treffen – und trotzdem miteinander kommunizieren. Dafür braucht es ein Thema des gemeinsamen Interesses, das zur Kommunikation anregt und dass – trotz der Unterschiedlichkeit der am Gespräch beteiligten – beide ihr Kommunizieren auf ein Verständnis des Gegenübers auslegen. Von dieser Sphäre der Öffentlichkeit unterscheidet Bahrds die Räume des Privaten. Die Fassaden der Gebäude bilden die Grenze zwischen diesen beiden Räumen, die ihn weit strikter als im ländlichen Raum voneinander trennen. In der Stadt erhalte der private Raum auch einen viel bedeutenderen Stellenwert, weil sich das Individuum nur dort dem Kontingenzdruck der städtischen Öffentlichkeit, also der ständig potenziellen Begegnung mit Unbekanntem entziehen kann.<sup>12</sup>

Damit bleibt Bahrds Vorstellung von Öffentlichkeit relativ unscharf, weil er den Begriff in seinem Text durch die besondere Form der Kommunikation begründet und gleichzeitig zur Bezeichnung konkreter städtischer Orte wie Straßen und Plätze verwendet. In seiner Einleitung zur 1969 veröffentlichten Neuauflage des Buches skizziert Bahrds in einigen Abschnitten seine Kritik an der damals hochaktuellen Theorie der Öffentlichkeit von Jürgen Habermas. Er bezeichnet seine Vorstellung von Öffentlichkeit überspitzt als im Vergleich „ungeschichtlicher“ und „unphilosophischer“ – ihm geht es vielmehr um eine „phänomenologische Beschreibung und Analyse von Möglichkeiten des Verhaltens von Individuen unter bestimmten Bedingungen“.<sup>13</sup> Aus diesem Blickwinkel ist dann wohl auch sein Begriff von Öffentlichkeit nachvollziehbar, als die Öffentlichkeit einer Stadt, auf deren Straßen sich bisher Unbekannte begegnen, in welcher die Einzelnen durch (mehr oder weniger lose) Beziehungen und Bekanntschaften verbunden und in ihren Möglichkeiten zur Kontaktaufnahme gleichzeitig relativ unabhängig sind. Einer Stadt, in deren öffentlichen Sphäre, auf Straßen und Plätzen, in Ämtern und Vereinen, der Berichterstattung durch die lokale Presse oder am Stammtisch der werkstätigen Arbeiterschaft, verschiedenste Meinungen aufeinandertreffen, aber immer auch das Gemeinsame thematisiert wird. Aber auch einer Stadt, in der sich das Individuum der Öffentlichkeit und der darin herrschenden Unsicherheit sozialer Situationen nur innerhalb des eigenen Privattraums entziehen kann.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 93.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 89 und 117.

<sup>13</sup> Ebd., S. 31. Der Begriff der Phänomenologie findet sich nur an dieser Stelle des Buches; was Bahrds genauer darunter versteht, wird von ihm selbst nicht erläutert. Wie sein Vorgehen errahnen lässt, scheint er sich auf die Überlegungen Husserls zu beziehen, wonach sich die Geisteswissenschaft in ihrer Theoriebildung vorrangig von ihrem Untersuchungsgegenstand und nicht von apriorischen Annahmen darüber leiten lassen sollte.

<sup>14</sup> Als Kriterium, wie ‚städtisch‘ ein Ort zu bewerten sei, also zur Beschreibung der Differenz Stadt/Land, nennt Bahrds die unterschiedliche Stärke der „Polarität und Wechselbeziehung zwischen öffentlicher und privater Sphäre“ (ebd., S. 84).

## 2. Reflexion der Strukturen städtischer Öffentlichkeit

Was Bahrds als „Stilisierung“ und „Darstellung“ des Verhaltens bezeichnet, wird unter Verwendung anderer Begrifflichkeiten auch von Luhmann in dessen Systemtheorie beschrieben. Die in Bahrds obigen Zitat angesprochene Orientierung am erwarteten Erfolg der Kommunikation ist aus systemtheoretischer Perspektive Grundbedingung des Entstehens sozialer Systeme überhaupt. Gäbe es kein gemeinsames Thema, gäbe es auch keinen Grund zu kommunizieren. Analog zu den Überlegungen Bahrds besteht Kommunikation aus systemtheoretischer Perspektive immer aus dem Verweis auf sich selbst, das System der Gesprächspartner und den gemeinsamen Grund des Kommunizierens.<sup>15</sup> Wohingegen bei Bahrds in der Kommunikation durch Repräsentation und Stilisierung ein Verweis auf das Individuum und ein Verweis auf das Gemeinsame der Beteiligten erfolgt, sind diese beiden Referenzen aus Luhmanns Sichtweise bereits in der Selbstreferenz des sozialen Systems enthalten. Dieses besteht aus zwei oder mehrerer Individuen, die ohne ein verbindendes Moment schlicht kein System bilden würden. Zusätzlich zu dieser Selbstreferenz von Kommunikation im sozialen System bedarf es aber, so die Systemtheorie, auch immer deren Fremdreferenz. Hier zeigt sich eine von ihm selbst nicht reflektierte Leerstelle in Bahrds Kommunikationsbegriff: auch die Kommunikation selbst – genauso wie ein an ihr beteiligtes Individuum – sollte sich nicht nur auf sich selbst beziehen, sondern braucht den Verweis auf anderes, eine Information außerhalb des im unmittelbaren Gespräch Gehörten als Gegenstand der Kommunikation. Anderenfalls würde auch sie sich in reiner Selbstbezüglichkeit erschöpfen – was natürlich möglich ist, aber nicht unbedingt zu den Zielen öffentlicher Kommunikation zählen sollte.

Das Phänomen, das Bahrds als Repräsentation von Verhalten und Kommunikation bezeichnet, wäre aus Sichtweise der Systemtheorie eher als Mitteilung einer Selbstbeschreibung zu verstehen: also als Selbstreflexion, bei der ein System von der Ebene eines Beobachters zweiter Ordnung die von ihm selbst gesetzte Grenze zu seiner Umwelt im Hinblick auf ihre Unwahrscheinlichkeit beobachtet und eine Beschreibung dessen in die Kommunikation einbringt.<sup>16</sup> Diese Selbstrepräsentation des Individuums, die Wahrnehmung der eigenen Identität, kann verbalisiert, genauso aber auch durch Gesten, Verhaltensweisen oder Kleidungsstile kommuniziert werden. Weil die Selbstreflexion kommuniziert wird, ist sie allerdings bereits von Anfang an auf Anschlusskommunikation ausgelegt. Bahrds selbst rückt seine Vorstellung des repräsentativen Verhaltens in die Nähe der Reflexion, wenn er schreibt: „Ein Merkmal sozialer Ordnungen, die den Aggregatzustand der Öffentlichkeit kennen, ist der hohe Grad an Bewußtsein vieler in ihr vorkommender sozialer Verhaltensweisen“.<sup>17</sup> In der Sprache der Systemtheorie wäre hierunter die

<sup>15</sup> Claudio Baraldi, Giancarlo Corsi, Elena Esposito, *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt a.M. 1998, S. 89ff.

<sup>16</sup> Vgl. Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 601 und Ders., *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997, S. 143f.

<sup>17</sup> Bahrds, *Die moderne Großstadt*, S. 94.

reflektierte Wahrnehmung dieser Verhaltensweisen durch einzelne Bewusstseins-systeme (also: ‚Menschen‘) und ihre Kommunikation darüber zu verstehen.

Der Rückgriff auf das Konzept der (bewussten) Reflexion von Kommunikation erweist sich aber auch aus systemtheoretischer Perspektive im weiteren Verlauf von Bahrds Text als sinnvoll, um die Zusammenhänge zwischen Bahrds Kommunikationsbegriff und seiner weiteren Beschreibung der ‚modernen Großstadt‘ und ihrer Öffentlichkeit nachzuvollziehen. Hier beschreibt er die Eigenschaften urbaner Orte und Gebäude anhand der Bedeutung ihrer in die Bausubstanz eingeschriebenen Funktionen: ihre Prägung durch die „Stadtbewohner als Arbeitnehmer“ und durch Großbetriebe oder die „Dynamisierung der Stadt“ durch Wirtschaft und Verkehr. Was Bahrdt unter Repräsentation versteht, ist nicht nur Eigenschaft des Verhaltens von Stadtbewohnern, sondern wird für ihn zum lesbaren Zeichen der Identität der Stadt und ihrer Bewohner. Es geht ihm nicht nur um Reflexion als Merkmal der öffentlichen Kommunikation in der Stadt; er will mit seinem Beitrag das Thema (s)einer bewussten Reflexion urbaner Semiotik überhaupt in die öffentliche Kommunikation einbringen.

Die urbanen Lebensräume werden von Bahrdt vor allem anhand der Grenze zwischen Öffentlichem und Privatem sowie an deren historischer Verschiebung beschrieben. Die Blockbebauung der mittelalterlichen Stadt schuf durch die repräsentative (!) Fassade der Gebäude eine Trennung des öffentlichen Raums der Straßen und Plätze von jenem privaten in den bürgerlichen Wohnstuben, den Hinterhöfen und Gärten der Häuser sowie den Werkstätten der Handwerker. Im Zuge der sozialstrukturellen Transformation deutscher Städte durch die Folgen der Industrialisierung reduzierte sich, so Bahrdt, wegen der Bebauung durch reine Mietshäuser die private Sphäre auf immer kleineren Raum, nämlich heute ausschließlich die Räumlichkeiten der eigenen Wohneinheit.<sup>18</sup> Am damals zeitgenössischen Wohnungsbau der Nachkriegszeit bemängelt Bahrdt beispielsweise die strikt funktionale Aufteilung des Raumes: Durch Wohnungs- und Raumgrößen, zugeschnitten auf die Bedürfnisse der ‚klassischen Kernfamilie‘, seien den Wohnungen die Einrichtungs- und Nutzungsmöglichkeiten performativ eingeschrieben. Die Raumkombination einer durchschnittlichen Mietwohnung ließe heute nur „unverbindliche[n] Freizeitkonsum“ zu – es fehle aber an Platz für raum- oder lautstärkeintensive Freizeitaktivitäten und an Orten für nachbarschaftliche Zusammenkünfte.<sup>19</sup>

Zusätzlich zur Sphäre des Öffentlichen und Privaten beschreibt Bahrdt die zunehmende Ausbreitung von ‚Großbetrieben und Bürokratien‘ als ‚dritte Orte‘ im städtischen Raum. Diese entziehen sich der Unterscheidung von öffentlich und privat und sind primär durch wirtschaftsorientierte Hierarchien strukturiert: „Der Großbetrieb schneidet aus dem Stadtgebiet nicht selten eine Fläche von mehreren Quadratkilometern heraus, zu der die Öffentlichkeit keinen Zutritt hat“.<sup>20</sup> Die dort geschaffenen Werksiedlungen erinnern ihn eher an den Großoikos eines mittelalterlichen Bischofs denn an einen öffentlichen städtischen Raum, wenn dort

---

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 117.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 138.

<sup>20</sup> Ebd., S. 154.

vormals öffentliche soziale Leistungen wie Betreuungsangebote für Jung und Alt oder kulturelle Veranstaltungen nun von Gnaden der Firmenbesitzer gegeben werden.

An solchen Stellen zeigt Bahrds, wie sich durch die Verschiebung der Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatem die historischen Orte der öffentlichen Kommunikation transformieren. Die Orte der Öffentlichkeit sieht er am ehesten gefährdet durch den damals bereits stetig zunehmenden Autoverkehr in Kombination mit der schachbrettartigen Blockbebauung der Innenstädte, die ja ursprünglich erst das Entstehen von Öffentlichkeit in strikter Abgrenzung zur Sphäre des Privaten erlaubt hatte:

[Die Straßen] bildeten früher den Raum der Öffentlichkeit, d.h. den Ort, an dem das Kollektiv der Bürger sich selbst begegnete. Diese Begegnung setzt aber bei aller Flüchtigkeit der öffentlichen Kontakte eine gewisse Gelassenheit des Gehens und die Möglichkeit des Verweilens voraus. Die Straßen von heute dagegen haben sich in ein Röhrensystem verwandelt, das lediglich den technischen Funktionen des Verkehrs dient. Die Straßen dienen nur noch dazu, Bewegungsvorgänge im Fluß zu halten und richtig zu verteilen.<sup>21</sup>

An dieser Stelle wird dann auch Bahrds phänomenologische Definition der Öffentlichkeit nachvollziehbar, weil sich der städtische Raum als ‚Umwelt‘ der öffentlichen Kommunikation, die vom Plausch auf der Straße bis zur lokalen Berichterstattung über die Arbeit von Ämtern und Behörden reicht, durch Bahrds ursprünglichen Kommunikationsbegriff schwerlich fassen ließe. Seine Beschreibung von Kommunikation soll eher die Repräsentation und Stilisierung von Kommunikation und Verhalten als reflektierende und reflektierte Kommunikation greifbar machen. Bahrds fokussiert in seiner Untersuchung aber zweierlei: erstens die Bedeutung des öffentlichen (und privaten) Handelns und Kommunizierens der Stadtbewohner für die öffentliche Sphäre und zweitens die Grenze zwischen öffentlichem und privatem Raum in ihrer Bedeutung für die öffentlichen Orte sowie die in sie eingeschriebenen Möglichkeitsbedingungen. Damit will er also gleichzeitig besondere Eigenschaften ‚städtischen‘ Verhaltens und Kommunizierens wie auch Eigenschaften der sie ermöglichenden Öffentlichkeit städtischer Orte beleuchten. Diese besonderen Eigenschaften der Orte lassen sich aber durch seinen selbst verwendeten Kommunikationsbegriff nicht mehr wirklich greifen, sondern nur anhand der Differenz öffentlich/privat beschreiben.

An manchen Stellen in Bahrds Text finden sich dennoch zaghafte Versuche, Eigenschaften und soziale Funktionen der städtischen Architektur und Raumplanung mithilfe des von ihm verwendeten Kommunikationsbegriffs erklären zu können. So beispielsweise, wenn er von der „echten sozialen Funktion“ der repräsentativen Hausfassade ab der Renaissance spricht,<sup>22</sup> oder an anderer Stelle be-

---

<sup>21</sup> Ebd., S. 160.

<sup>22</sup> Ebd., S. 117.

klagt, dass „die moderne Großstadt [...] sich baulich sehr viel weniger [repräsentiert], als es die alte Bürgerstadt tat“.<sup>23</sup> Diese Feststellung Bahrds muss natürlich als stark verkürzend bewertet werden: auch die ‚moderne Großstadt‘ repräsentiert sich selbst – auch der Plattenbau ist ein lesbares Zeichen, dessen ‚Bedeutung‘ von Beobachtern ‚verstanden‘ werden kann. Worum es Bahrdt hier wohl vielmehr geht ist der Umstand, dass die Zeichen kaum mehr auf die Individualität der Gebäude und die spezifische Ästhetik einer Stadt genauso wenig wie auf die Identität ihrer Bewohner verweisen. Eine Beschreibung der spezifischen Zeichen städtischer Architektur und der ihnen zugrunde liegenden Stadtplanung, aus der ein Beobachter Bedeutung gewinnen kann, bleibt von Bahrdt aber ausgeklammert. Bahrdt hält für das Entstehen einer öffentlichen Sphäre in der Stadt zwar die Selbstrepräsentation der urbanen Architektur notwendig,<sup>24</sup> bleibt eine Begründung und konsistente Ausformulierung dieser These aber schuldig. Er selbst konzentriert sich im Weiteren eher auf praktische Lösungen für den Autoverkehr, welcher (damals wie heute) seine Vision der städtischen Öffentlichkeit durchkreuzt.

### 3. Die Öffentlichkeit in der Stadt als Ort

Solche Entwicklungen des (städtischen) Raums beschäftigen auch den Ethnologen Marc Augé in seinem Buch *Nicht-Orte* (1992), der darin auf ähnliche Phänomene wie Bahrds Bezug nimmt, aber seine Darstellung anhand der Unterscheidung von Orten und Nicht-Orten entwickelt. Wie die folgenden Überlegungen zeigen sollen, scheint diese Unterscheidung besser geeignet, Eigenschaften der Orte städtischer Öffentlichkeit aufzuzeigen. Augé beschreibt den Ort als Ergebnis kollektiver Identitätsreflexion und deshalb in seiner Materialität als ein Medium, das zur Beobachtung dieser Identität verwendet werden kann:

Die Kollektive (oder die Personen, die sie leiten) sind ebenso wie die Individuen, die diesen Kollektiven zugehören, darauf angewiesen, Identität und Relation zugleich zu denken und dazu die Bestandteile der (von der ganzen Gruppe geteilten) Identität ebenso zu symbolisieren wie die besondere Identität (einer Gruppe oder eines Individuums im Verhältnis zu anderen) und die singuläre Identität (des Individuums oder der Gruppe von Individuen, soweit sie einander nicht gleichen). Die „Bearbeitung“ des Raums ist eines der Instrumente, mit deren Hilfe dies geschieht, und es kann nicht erstaunen, wenn der Ethnologe versucht ist, den Weg in die umgekehrte Richtung, also vom Raum zum Sozialen zu gehen, als hätte das Soziale den Raum ein für allemal hervorgebracht. Dieser Weg ist seinem Wesen nach „kulturell“, denn da er über die sichtbarsten, stabilsten und bekanntesten Zeichen der

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 163.

<sup>24</sup> Ebd.

sozialen Ordnung führt, beschreibt er im selben Zuge deren Ort, der damit zugleich als gemeinsamer Ort bestimmt ist.<sup>25</sup>

Unter einem Nicht-Ort versteht Augé einen Ort, „der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt“.<sup>26</sup> Orte zeichnen sich demgegenüber also dadurch aus, dass sie über eine Identität und eine Geschichte verfügen, die ihnen durch individuelle und kollektive Bezugnahme (Relation) zugeschrieben wird. Individuen wie auch das Kollektiv referieren in ihrer Kommunikation über ihre eigene Identität auf diesen Ort – oder nutzen ihn hierfür rituell. Nicht-Orte *par excellence* sind für Augé die Orte des Verkehrs, etwa Bahnlinien, Autobahnen, Flughäfen, Bahnstationen, oder Orte des (Freizeit-)Konsums wie Einkaufszentren, Freizeitparks und Hotelketten.<sup>27</sup> Diese Orte, die nur noch wirtschaftlichen Zielen untergeordnet sind oder ausschließlich dem motorisierten Verkehr dienen, thematisiert auch Bahrtdt und zählt sie mit zu den größten Bedrohungen der städtischen Öffentlichkeit. Indem Augé die Orte aber anhand der Beschreibung ihrer Identität, Geschichte und Relationen beobachtet, zielt er auf genau jenes Phänomen, das Bahrtdt mit der baulichen Repräsentation und der ‚sozialen Funktion der Fassade‘ zu umreißen versucht und ausführlicher anhand der Repräsentation und Stilisierung des Verhaltens und der Kommunikation beschreibt: Die Bestandteile des repräsentativen und stilisierten Verhaltens und Kommunizierens, der Verweis auf das Gemeinsame sowie die eigene Identität stellen genau die Eigenschaften dar, anhand derer Augé die Orte von den Nicht-Orten unterscheidet. Es geht also nicht darum, dass ein bestimmtes Gebäude oder eine Fassade repräsentativ sind, sondern viel eher darum, *was* sie genau repräsentieren. Durch seine Unterscheidung zeigt Augé, dass es nicht auf die Frage nach der (vorhandenen oder nicht vorhandenen) Selbstrepräsentation des Ortes geht, sondern welche besondere Bedeutung die Zeichen des Ortes vermitteln, wie er es *ex negativo* an den Nicht-Orten beschreibt:

[D]en wirklichen Nicht-Orten der Übermoderne [...] ist es eigen, dass sie auch von den Worten oder Texten definiert werden, die sie uns darbieten: ihre Gebrauchsanleitung letztlich, die in Vorschriften [...], Verboten [...] oder Informationen [...] zum Ausdruck kommen und entweder auf mehr oder minder explizite und codifizierte Ideogramme zurückgreifen [...]. Auf diese Weise stellt man die Bedingungen für den Verkehr in Räumen her, in denen die Individuen nur mit Texten zu interagieren scheinen, deren Urheber ausschließlich „juristische“ Personen oder Institutionen sind [...], wobei deren Präsenz sich nur in Andeutungen zeigt und expliziten Ausdruck findet.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Marc Augé, *Nicht-Orte*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. München 2010, S. 58.

<sup>26</sup> Ebd., S. 83.

<sup>27</sup> Vgl. Ebd., S. 84.

<sup>28</sup> Ebd., S. 97f.

Den Nicht-Orten der modernen Großstadt mangelt es also nicht an selbstreferentiellen Zeichen, an einer Selbstdarstellung oder Repräsentation ihrer selbst und der durch sie ermöglichten Funktionalitäten. Vielmehr lassen diese Orte jeglichen Ausdruck als Symbol einer kollektiven Identität, jegliche Historizität und individualisierte Anschlussfähigkeit missen. Eine durch (soziale) Normen relativ unbestimmte Beliebigkeit zur Kontaktaufnahme und deren inhaltliche Offenheit, wie Bahrdt sie als Bedingung der Öffentlichkeit nennt, scheint an den von Augé beschriebenen Nicht-Orten schwer möglich. Diese Nicht-Orte sind zwar voll von Zeichen, die aber eher – gleichsam kybernetisch – das Verhalten navigieren. Dabei wird gerade keine individuelle Identität oder Historizität vermittelt und ebenso wenig Gemeinsames angesprochen: „zur Rolltreppe, links“.

An manchen Stellen verfährt Bahrdt methodisch sehr ähnlich wie Augé, wenn er beispielsweise anhand des funktionalen Aufbaus der zeitgenössischen Mietswohnung, wie Augé schreibt, „vom Raum zum Sozialen“ geht, aber diese Beschreibungsweise des privaten Raums nicht auch auf den öffentlichen Raum, die Straßen, Plätze und Fassaden der Gebäude anwendet, um damit Rückschlüsse auf ihre Beschaffenheit und besondere soziale Rolle zu treffen. Bahrdt blendet Phänomene wie die damals bereits zunehmende Ausbreitung von Werbeflächen in der Stadt, die nur konsumorientierte Botschaften verbreiten und nicht etwa auch individuell gestaltet sein können, vollständig aus. Er hinterfragt zwar die Raumaufteilung zeitgenössischer Mietswohnungen, aber nicht die Gestaltung des öffentlichen Raums und deren Bedeutung für das Verhalten und die Kommunikation in den und über die Orte der städtischen Öffentlichkeit. Die Überlegungen Augés ergänzen den Ansatz Bahrds deshalb an entscheidender Stelle. Während Bahrdt in seiner Untersuchung die Stadt anhand der Leitlinie öffentlich/privat beobachtet, geht die Beschreibung von Augé tiefer und charakterisiert innerhalb des öffentlichen Raums genauer die Orte der gemeinschaftlichen Identität und folglich (wie der vierte Abschnitt zeigen soll) auch der Kommunikation darüber.

Über diese methodischen Gemeinsamkeiten heraus finden sich inhaltlich Ähnlichkeiten zwischen den beiden Beschreibungen von (städtischen) Orten. Bahrdt zielt mit den Begriffen der Repräsentation und der Stilisierung auf die Bezeichnung von Kommunikation, welche die eigene Individualität und das verbindende Gemeinsame reflektiert. Gleichzeitig beschreibt er die städtische Öffentlichkeit als den Ort, der das repräsentative Verhalten und Kommunizieren (und Bauen!) erst hervorgebracht hat. Augé wiederum unterscheidet diese städtischen Orte nochmals von den Nicht-Orten, aber dies genau anhand der von Bahrdt vorausgesetzten Bestandteile der repräsentativen Kommunikation – die Referenz auf die individuelle und die gemeinsame Identität.

Wenn Bahrdt die Öffentlichkeit im städtischen Raum als Ort der Repräsentation (von Kommunikation oder Architektur) bezeichnet, ist es auch naheliegend, diese städtischen Räume als Orte im Sinne Augés zu begreifen: Die Orte der Öffentlichkeit in einer Stadt als Ergebnis kollektiver Aushandlungsprozesse der gemeinschaftlichen Identität, als deren architektonisch manifestierte Symbole, die Geschichte bewahren, aber deren Bedeutung immer wieder aufs Neue individuell

und kollektiv hergestellt werden muss. Hier zeigt sich ein Hinweis auf eine entscheidende Voraussetzung beider Theorien hinsichtlich der individuellen und kollektiven Beziehungen: Während Augé darüber spricht, dass die individuelle und kollektive Relation zu einem Ort immer wieder aufs Neue hergestellt werden muss – also nicht einfach ‚kopiert‘ werden kann – hält Bahrtdt als Bedingung einer Sphäre der Öffentlichkeit sogar eine gewisse Offenheit für sozialen Wandel notwendig. Dies zeigt sich bereits, wenn er die Stadt anhand des Codes vollständige/ unvollständige soziale Integration vom ‚Land‘ unterscheidet. In einer vollständig integrierten Umwelt sind Kommunikation und Verhalten stets durch ein Netz personaler (oder andersartiger) Beziehungen strukturiert. Erst wenn Orte eine Offenheit von Verhalten und Kommunikation zulassen, ist es möglich, dass sie durch Individuen individuell definiert werden. Diese Umstände ermöglichen im städtischen Raum eine besondere gesellschaftliche Dynamik, die Bahrtdt mit der (relativen) Unbestimmtheit sozialer Beziehungen und einem höheren Maß an Reflektiertheit der Kommunikation begründet:

Die Offenheit sozialer Intentionalität in Verbindung mit erhöhter Bewußtheit des sozialen Verhaltens ist gleichbedeutend mit einer Entfesselung sozialer Kräfte. Gesellschaftliche Gebilde geraten in den Bereich des Machbaren, der bewußten Gestaltung.<sup>29</sup>

Solche Fragen der Kommunikation in und über Orte(n) der Öffentlichkeit und der gemeinsamen Identität sowie deren Dynamik werden wiederum von Augé weitestgehend umgangen, der nur die individuelle und kollektive Relation zu einem Ort voraussetzt, aber ausblendet, wie diese kommunikativ hergestellt wird.

#### **4. Was sagt uns die Stadt – und was können wir dazu sagen?**

Sowohl Bahrtdts Beschreibung der städtischen Öffentlichkeit und der darin sich ereignenden Kommunikation, als auch Augés Definition des Ortes zielen darauf, das besondere Phänomen der individuellen und kollektiven Identität und der (städtischen) Orte zueinander in Beziehung zu setzen. Während Augé den Ort und seine Beziehungen zum Individuum und zum Kollektiv charakterisiert, zielt Bahrtdt auf eine Systematisierung seiner Vorstellungen von städtischer Öffentlichkeit und der dortigen öffentlichen Kommunikation. Beide Phänomene lassen sich in der Praxis schwerlich isoliert betrachten; eine systemtheoretische Beschreibung der Phänomene vermag es an dieser Stelle, diese Zusammenhänge auch systematisch darzustellen.

Nach Auffassung Luhmanns findet erfolgreiche Kommunikation statt, wenn eine Information, eine Mitteilung und ein Verstehen in Differenz zu ihrem negativen Wert (das Mitgeteilte hat keinen Informationswert, die Information stellt keine Mitteilung dar, die Information löst kein Anschlusshandeln als Verstehen

---

<sup>29</sup> Bahrtdt, *Die moderne Großstadt*, S. 94.



aus) wahrnehmbar ist. Der städtische Raum ist voll von Zeichen, die für den Passanten zur mitgeteilten Information werden können, wie es der Linguist Wolfgang Wildgen hervorhebt: „Die Architektur ist ein Zeichen, in dem sich der Mensch bewegt, das er bewohnt“.<sup>30</sup> Die meisten Orte und Gebäude reflektieren ihre Funktion für den Beobachter bereits auf den ersten Blick durch Zeichen und Texte: Das Kaufhaus ist nicht nur seines Leuchtschildes wegen vom Wirtshaus zu unterscheiden, gleiches gilt für den Marktplatz im Unterschied zur Autobahn. Das bedeutet nicht, dass alle diese Zeichen einem beabsichtigten Mitteilungsinteresse entspringen; ebenso wenig ist das Lesen architektonischer Zeichen mit Kommunikation zu verwechseln: ein Haus kann nicht sprechen. Wohl aber sind die Zeichen des Ortes oder der Stadt in zweierlei Hinsicht ein Teil der Kommunikation. Wie Augé es beschreibt, sind die Flächen der Städte und Orte geprägt von Schrift und anderen Zeichen: Fassaden, Schilder, Plakate, Pläne, Bilder in der Stadt sind die Grundlage für Schrift und Zeichen als Verbreitungsmedium<sup>31</sup> der Kommunikation. Man denke an die unglaubliche Menge verschiedener Botschaften, die einen Beobachter auf dem New Yorker Times Square oder auch nur in einer durchschnittlichen Einkaufsstraße auf diesem Wege erreichen. Weiterhin kann ein Beobachter jeglicher Information ein Mitteilungsinteresse unterstellen (was sogar häufig berechtigt ist) und die Information so verstehen, als wäre sie ein Teil der Kommunikation: „was sagen uns die renovierten Fassaden und die Blumenkübel auf dem Bürgersteig?“. In einem zweiten Sinne sind hingegen ausnahmslos alle Informationen und Zeichen des Ortes auch ohne ein ihnen zugrundeliegendes Mitteilungsinteresse genuiner Bestandteil der Kommunikation: wenn sie nämlich beobachtet und daraufhin Thema der Kommunikation werden.

Augés Annahmen lassen sich also wie folgt mithilfe eines systemtheoretischen Kommunikationsbegriffs nachvollziehen: Die Geschichte eines Ortes in ihrer individuellen und kollektiven Bedeutung kann für den Beobachter zur ‚lesbaren‘ Form werden. Diese Beobachtung ist Teil der individuellen und kollektiven Identität, wenn sie in der Kommunikation (wie auch in individuellen Bewusstseinsprozessen) über die eigene Identität zur Referenz wird, wenn also an sie gedacht und über sie gesprochen, geschrieben wird usw. Der Wiederaufbau von im Zweiten Weltkrieg zerstörten historischen Wahrzeichen wie etwa die Dresdner Frauenkirche oder der kontrovers diskutierte Neubau des Berliner Stadtschlusses zeigen beispielhaft, wie selbst einzelne Gebäude zur Referenz der kollektiven Identitätsbestimmung werden können. Das neuerbaute Berliner Stadtschloss macht sogar seine Geschichte (und damit seine Existenz als Neubau) für Beobachter explizit, da nicht alle Fassadenteile historisch rekonstruiert, sondern teilweise auch zeitgenössisch gestaltet sind. Was das Schloss aber selbst nicht expliziert ist der Umstand, dass es

---

<sup>30</sup> Wolfgang Wildgen, *Visuelle Semiotik. Die Entfaltung des Sichtbaren. Vom Höhlenbild bis zur modernen Stadt*. Bielefeld 2013, S. 243.

<sup>31</sup> Unter einem Verbreitungsmedium versteht die Systemtheorie ein Medium, das den „Empfängerkreis“ der Kommunikation „erweitert“, und dabei, je abhängig vom verwendeten Medium, gleichzeitig definiert. (vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1998, S. 202)

den an der gleichen Stelle befindlichen Palast der Republik ersetzt, der wiederum für viele Bewohner der DDR identitätsstiftend war.

Die Relation zu diesem Ort bedeutet dann, dass Referenzen immer wieder aufs Neue hergestellt werden müssen, wodurch natürlich die Bedeutung der Zeichen, wie auch die Zeichen selbst, verändert werden. Ein Ort ‚besitzt‘ nicht einfach eine Identität und Geschichte; ebenso wenig sind individuelle und kollektive Relationen etwas Greifbares. Sie werden durch die individuelle und kollektive Nutzung der Orte durch Rituale und kulturelle Praktiken immer wieder aufs Neue hergestellt. Die Zeichen städtischer Orte oder deren Bedeutung unterliegen einer ständigen Transformation durch Stadtentwicklungsprozesse und historische Umbrüche und die Eigenschaft als Identifikationssymbol wird den Orten in der gesellschaftlichen Kommunikation zugeschrieben.

Der Kommunikationsbegriff von Bahrtdt zielt aus systemtheoretischer Sicht, wie oben bereits gezeigt, vor allem auf das Phänomen der Reflexion. Die Repräsentation und Stilisierung des Verhaltens und der Kommunikation sind deshalb als kommunizierte Beschreibungen der eigenen Individualität und des verbindenden Gemeinsamen zu verstehen, wodurch sie zur Beobachtung zweiter Ordnung, also zur Reflexion werden. Es geht Bahrtdt also nicht nur um die Orte der städtischen Öffentlichkeit, sondern darum, wie Individuen ihre eigene Identität genauso wie ihr Kommunizieren mit anderen kommunikativ reflektieren.

Bahrtdt schreibt das Vermögen zur Selbstrepräsentation in der Öffentlichkeit auch den Gebäuden und Orten einer Stadt zu, bleibt seine genaue Vorstellung hiervon aber schuldig. Es ist jedoch nicht ausgeschlossen, dass es auch in seinem Sinne legitim wäre, hier die Überlegungen Augés anzuschließen, die ja wie Bahrtdts Begriff der Repräsentation den Wert des Individuellen und Gemeinsamen betonen. Orte der Öffentlichkeit im Sinne Bahrtdts wären dann Orte mit Identität und Geschichte, die zur Referenz der Kommunikation über individuelle und kollektive Identität werden. Deshalb stellt sich an den Orten der Öffentlichkeit auch immer die Frage, die Identität welches sozialen Kollektivs der Ort auf welche Weise zu repräsentieren vermag.<sup>32</sup> Kommunikation bedeutet eben auch immer Selektion und es stellt sich die Frage, auf welche Art und Weise hier welche Zeichen welche Bedeutung vermitteln. Graffitis an bröckelnden Hausfassaden oder der Anblick der Auslage eines Gemüseladens können für bestimmte Gruppen ebenso identitätsstiftend sein wie die glänzenden Dächer einer Kirche für andere. Angesichts des Phänomens Stadt geht es dabei natürlich nicht nur um die Semiotik der Architektur oder der Denkmale auf öffentlichen Plätzen, sondern um die Vielzahl an Schildern und Bildschirmen genauso wie Plakaten, Aufklebern und Malereien, die heute die Oberflächen unserer Städte bekleiden. Die Stadt muss nicht nur (allen) ihren Bewohnern Orte der offenen und ungebundenen, aber gemeinschaftlichen Kommunikation bieten, sondern die Stadt selbst – ihre Strukturen, Gebäude und deren Oberflächen – muss ein Medium der Kommunikation sein, das es allen erlaubt, öffentlich über Gemeinschaftliches zu kommunizieren.

---

<sup>32</sup> Vgl. John Parkinson, *Democracy and Public Space. The Physical Sites of Democratic Performance*. Oxford 2012, S. 187.

Bahrdt legt großen Wert auf die notwendige relative Unbestimmtheit der Kommunikation und des Verhaltens, die soziale Dynamik ermöglicht und die, wie oben gezeigt, auch nicht nur das eigene Selbst zum Gegenstand haben, sondern ebenso offen für neue Information sein sollte. Gleiches sollte demnach für die Selbstrepräsentation der Orte städtischer Offenheit gelten, die sich deshalb nicht ‚vollständig reflektiert geben‘ sollten, weil ein ‚Zuviel‘ an Zeichen ja gerade soziales Verhalten präformiert. Die Zeichen und ihre Bedeutung müssen einer Offenheit unterliegen, weil sie anschlussfähig für die individuelle wie kollektive Bezugnahme sein müssen, die in immer neuen Aushandlungsprozessen hergestellt wird. Dieses diffuse Geben und Lesen von Zeichen versucht der Urbanist Jürgen Hasse auf metaphorische Weise zu umschreiben:

[D]er ikonologische öffentliche Raum [wird] eher aus einem tiefen Rauschen der Bedeutungen, gleichsam in seiner Kontingenz verstanden und nicht im denotativen Sinne begriffen. Dieses Rauschen erschwert nicht Kommunikation, sondern ermöglicht sie; es ist alltagskonstitutiv.<sup>33</sup>

Dabei sind Orte der städtischen Öffentlichkeit auch immer Orte dieser Kommunikation selbst. Orte der städtischen, öffentlichen Kommunikation im genaueren wären jene, die ein höheres Maß an sozialer Kontingenz erlauben, was Bahrdt als offene soziale Intentionalität des Verhaltens im öffentlichen Raum bezeichnet. Nicht nur die Kommunikation und das Verhalten der Stadtbewohner bedarf einer solchen Offenheit, sondern ebenso können die Oberflächen der Stadt den einzelnen Individuen auch Raum für ihre eigene Kommunikation geben. Die urbane Bewegung der *Streetart* etwa verkörpert genuin diesen Ansatz, die Oberflächen des öffentlichen Raums für Kunst nutzbar zu machen. Wie Augé ausführt, sind unsere heutigen Städte jedoch auch durch die Existenz von Nicht-Orten geprägt. Diese schränken die von Bahrdt postulierte Offenheit sozialer Beziehungen als Voraussetzung einer Sphäre der Öffentlichkeit ein. Die Nicht-Orte präformieren durch Zeichen in Form reiner ‚Gebrauchsanleitung‘ soziales Verhalten und wirken damit einer unvollständigen Integration des Individuums ins Soziale entgegen. In Städten breiten sich privatisierte Areale und *Gated Communities* aus, in denen sich Individuen und Wirtschaftsunternehmen ins Eigene zurückziehen, mit Zäunen gegenüber dem Fremden (also der Öffentlichkeit) abgrenzen und mitunter durch Sicherheitsdienste die innere Ordnung dieser Orte gewährleisten – also genau das, was Bahrdt als ‚dritte Orte‘ in der Stadt beschreibt. An Orten, die primär wirtschaftlichen Zwecken untergeordnet sind, findet zudem eine Integration durch das übergeordnete Prinzip des Konsums statt. Auf diese Weise wird alles Fremde ausgeblendet und jede Unbekanntheit nivelliert, wie es Jan Wehrheim am Extrembeispiel der Shoppingmall, das auch Augé in seinen Überlegungen beschäftigt, zum Ausdruck bringt: „Der institutionalisierte Normalismus des Raums Mall nimmt den Individuen die Leistung ab, mit Fremdheit umgehen zu müssen“.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Jürgen Hasse, *Die Wunden der Stadt. Für eine neue Ästhetik unserer Städte*. Wien 2000, S. 57.

<sup>34</sup> Jan Wehrheim, *Der Fremde und die Ordnung der Räume*. Opladen 2009, S. 208.

Diese Begegnung des Fremden im öffentlichen Raum der Stadt kann hingegen eine Offenheit sozialer Intentionalität bewirken, wenn sie eigenes Verhalten und Kommunizieren als kontingent erfahrbar macht: „Im Ordnungstyp öffentlicher Raum bleibt es die Leistung der Individuen mit verunsichernder Fremdheit umzugehen“.<sup>35</sup> Diese Begegnung mit dem Fremden scheint für die öffentliche Kommunikation notwendig, damit diese sich nicht in reiner Selbstreferenzialität erschöpfen kann. Auch Bahrtdt nimmt an, dass, wenn in sozialen Situationen wenig Verbindendes, Gemeinsames existiert, das Individuum eher gefordert wird, das eigene Selbst und die Identität des Gegenüber zu beachten.<sup>36</sup> Die Erfahrung des Unbekannten macht es dann wahrscheinlicher, dass die eigene Kommunikation und das Verhalten reflektiert werden, was Bahrtdt ja gerade als Merkmal der urbanen Kommunikation und des Verhaltens annimmt.

Natürlich sind es auch nicht nur die von Augé beschriebenen Nicht-Orte, sondern alle Orte der städtischen Öffentlichkeit, denen mögliche Nutzungsformen performativ eingeschrieben sind.<sup>37</sup> Städtische Orte können aber gerade auch vor diesem Hintergrund als besondere Orte der Öffentlichkeit und der Kommunikation ‚designed‘ werden. Als deren Eigenschaften gelten nach Huning (2006) beispielsweise Aufenthaltsqualitäten wie Sitzmöglichkeiten, aber auch eine gewisse Größe und bauliche Offenheit für unterschiedliche Personen und Gruppen, die sich dort begegnen, „miteinander in Kontakt treten, sich gegenseitig wahrnehmen und voreinander repräsentieren“.<sup>38</sup> Solche Orte nehmen sicherlich heute mancherorts eine andere Gestalt an, als Bahrtdt sie in den 1960er Jahren vor Augen hatte, als er über die bauliche Repräsentation der Stadt und die Öffentlichkeit ihrer Straßen schrieb.

Wer nur die Piazza Navona in Rom oder den Campo in Siena vor Augen hat, vergisst, dass öffentlicher Raum schrecklich hässlich oder aber modern oder gänzlich ungestaltet sein kann; wer an den New Yorker Central Park oder den Englischen Garten in München denkt, übersieht vielleicht, dass öffentlicher Raum in vielen Fällen ein Dach hat und sich – ob nun überdacht oder nicht – häufig in privatem Eigentum befindet oder zumindest privat bewirtschaftet und gepflegt wird.<sup>39</sup>

Dieser Umstand zeigt auch, dass die von Bahrtdt verwendete Unterscheidung des Öffentlichen vom Privat(wirtschaftlich)en heute nicht uneingeschränkt sinnvoll erscheint: eine Buchhandlung ist keine Shoppingmall. Es geht viel eher um Fragen der Zugänglichkeit zu diesen Orten und welche Nutzungsformen sie erlauben. Die öffentliche Versammlung einer Anwohnerschaft kann auch in einer (privaten)

---

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Vgl. Bahrtdt, *Die moderne Großstadt*, S. 87.

<sup>37</sup> Vgl. Parkinson, *Democracy and Public Space*, S. 71ff.

<sup>38</sup> Sandra Huning, *Politisches Handeln in öffentlichen Räumen*. Berlin 2006, S. 202.

<sup>39</sup> Martin Klamt, „Öffentliche Räume“. In: Frank Eckardt (Hg.), *Handbuch Stadtsoziologie*. Wiesbaden 2012, S. 777.

Kneipe stattfinden, genauso können umgekehrt auch eigentlich öffentliche Bereiche in der Stadt gerade dahingehend gestaltet werden, dass sie für Jugendgruppen oder Obdachlose unattraktiv werden. Solche Bereiche in der Stadt grenzen sich selbst nicht vollständig von der öffentlichen Sphäre ab; sie büßen aber eine wichtige Qualität des Öffentlichen ein, wenn sie zum Refugium relativ homogener Bevölkerungsschichten werden und deshalb eine Begegnung mit Neuem und Unbekanntem unwahrscheinlich machen. Das von Bahrtdt genannte Kriterium der notwendigen Unbestimmtheit des Verhaltens und Kommunizierens durch soziale (oder auch materielle) Strukturen, also die Offenheit des Verhaltens aller Stadtbewohner, scheint deshalb gerade aus der heutigen Perspektive zeitlos. Die von Bahrtdt so scharf gezogene Grenze zwischen der Stadt und dem Land und der ausschließlichen Zuschreibung von Repräsentation und Stilisierung auf die ‚städtische Kommunikation‘ lässt sich heute wahrscheinlich noch weniger aufrechterhalten als damals. Gleichzeitig haben sich seither Theorie der Öffentlichkeit und vor allem die öffentliche Kommunikation selbst durch Fernsehen und das WWW in damals unvorstellbarer Weise entwickelt. Dennoch scheint städtische Öffentlichkeit etwas zu sein, das sich nicht nur im medial vermittelten Diskurs herstellen lässt, sondern immer auch bestimmter geografischer Orte bedarf. Auch wenn manche Überlegungen Bahrtdts unvollständig, manche Schlüsse voreilig erscheinen, kann er doch überzeugend zeigen, dass die Stadt als Ort auch immer ein Phänomen der Kommunikation ist.

## Literatur

- Augé, Marc. *Nicht-Orte*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. München 2010.
- Bahrtdt, Hans-Paul. *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau*. Herausgegeben von Ulfert Herlyn. Opladen 1998.
- Baraldi, Claudio/Corsi, Giancarlo/Esposito, Elena. *GLU. Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt a.M. 1998.
- Hasse, Jürgen. *Die Wunden der Stadt. Für eine neue Ästhetik unserer Städte*. Wien 2000.
- Huning, Sandra. *Politisches Handeln in öffentlichen Räumen*. Berlin 2006.
- Kiss, Gábor. *Grundzüge und Entwicklung der Luhmannschen Systemtheorie*. Stuttgart 1990.
- Klamt, Martin. „Öffentliche Räume“. In: Frank Eckardt (Hg.). *Handbuch Stadtsoziologie*. Wiesbaden 2012, 775-804.
- Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997.
- Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1998.
- Luhmann, Niklas. *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M. 2012.
- Parkinson, John. *Democracy and Public Space. The Physical Sites of Democratic Performance*. Oxford 2012.
- Wehrheim, Jan. *Der Fremde und die Ordnung der Räume*. Opladen 2009.

- Wiechers, Rüdiger. „Menschliche Städte. Wege zu mehr bürgerschaftlichem Engagement“. In: Jens Friedemann/Ders. (Hgg.). *Städte für Menschen. Grundlagen und Visionen europäischer Stadtentwicklung*. Frankfurt a.M. 2005, 337-354.
- Wildgen, Wolfgang. *Visuelle Semiotik. Die Entfaltung des Sichtbaren. Vom Höhlenbild bis zur modernen Stadt*. Bielefeld 2013.



## Filmischer Raum als Ort der Kontemplation

in Andrej Tarkovskijs STALKER

Christian Ostwald

### 1. Science-Fiction als philosophisches Laboratorium

Etwa zur gleichen Zeit, als Ende der 1970er Jahre George Lucas' KRIEG DER STERNE (STAR WARS, USA 1977) ausbricht,<sup>1</sup> beginnen unweit von Tallinn die Dreharbeiten zu STALKER (UdSSR 1979), dem vielleicht berühmtesten Werk im Œuvre des sowjetischen Filmemachers Andrej Tarkovskij. Obwohl beide Filme als feste Größen im Kanon der Science-Fiction gelten, fällt es ungemein schwer, Berührungspunkte zwischen ihnen auszumachen. All die – Oscar-prämierten – Bauten, Kostüme und Spezialeffekte etwa,<sup>2</sup> die den Ruhm des Lucasischen Weltraummärchens mitbegründen, sucht man in STALKER vergebens.

Auch wenn dieser Vergleich zugegebenermaßen etwas polemisch daherkommen mag, verweist er doch umso deutlicher auf den Formenreichtum innerhalb der Science-Fiction, die eben auch Spielarten hervorzubringen vermag, die das konventionelle, geradezu tradierte Inventar an Figuren, Schauplätzen und Narrativen – und damit letztlich auch das Genre als solches – infrage stellen.<sup>3</sup> Dahingehend ist es womöglich gerade die Absenz des Spektakels, die den Kultstatus STALKERS nicht nur innerhalb der Science-Fiction-Szene konstituiert. Während

---

<sup>1</sup> In aktuellen Blu-ray- und DVD-Ausgaben sowie bei sämtlichen Video-on-Demand-Anbietern wird KRIEG DER STERNE inzwischen unter dem Titel STAR WARS EPISODE IV – EINE NEUE HOFFNUNG herausgegeben.

<sup>2</sup> Bei der Oscar-Verleihung 1977 wurde KRIEG DER STERNE zudem in den Kategorien Ton, Drehbuch und Musik prämiert sowie mit einem „Spezialpreis für die Stimmen der Außerirdischen und Roboter“ (vgl. Ronald M. Hahn u. Volker Jansen, *Lexikon des Science Fiction Films. 720 Filme von 1902 bis 1983*. München 1983, S. 312).

<sup>3</sup> Ohnehin lehnt Tarkovskij eine Kategorisierung des Kinos nach Genres und Gattungsbegriffen ab: Das „wirkliche Filmbild“ basiere „auf einer Überwindung der Gattungsgrenzen. Und der Filmkünstler bemüht sich hier eindeutig darum, seine Ideale zum Ausdruck zu bringen, die in den Parametern einer Gattung nicht zu erfassen sind. [...] Bresson ist Bresson. Er ist ein Genre für sich“ (Andrej Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin 1985, S. 174f.).

Lucas' Unterhaltungskino bisweilen als eine Entmündigung des Publikums empfunden wird, „die einem am liebsten den letzten Funken Verstand“ raube,<sup>4</sup> wird Tarkovskijs Film in die Sphäre der Kunst erhoben und als intellektuelles Ereignis gefeiert, das allen voran dem „philosophisch und theologisch interessierten Zuschauer [...] Nahrung“ böte.<sup>5</sup>

Dass das Fantastische in *STALKER* nicht auf einer visuellen Präsenz beruht, sondern aus dem Geiste heraus geboren wird, sowohl im Prozess der Inszenierung als auch im Akt der Rezeption, nimmt bereits in Tarkovskijs fast schon asketischer Wahl der Drehorte seinen Ursprung. So dienen als Kulissen etwa ein stillgelegtes Überlaufwehr oder die Ruine eines von der Roten Armee gesprengten Kraftwerks am Lauf des Jägala-Flusses. Zwischen den Trümmern der Zivilisation wuchert das Grün; die Natur umsäumt den Zerfall des einst Fortschritt Verheißenden. Vornehmlich aus diesem Nährboden speist sich auch die romantisch-postapokalyptische Atmosphäre des Films, durch die er letztlich auch das Prädikat des Prophetischen erwerben sollte.<sup>6</sup>

Wenngleich das Drehbuch in Zusammenarbeit mit Arkadi und Boris Strugatzki, den herausragenden Gestalten der sowjetischen Fantastik, entstand, täte man Tarkovskij sicher unrecht, wollte man *STALKER* allein auf den Aspekt des Fantastischen reduzieren. Das Fantastische dient hier lediglich als Ausgangspunkt für einen (geistes-)philosophischen Diskurs, denn letztlich folgt *STALKER* einem Motiv, das sich in all seinen Filmen wiederfindet, der Idee vom „inneren Zwiespalt des Menschen“, seiner „widersprüchlichen Situation zwischen Geist und Materie“.<sup>7</sup>

Science-Fiction als philosophisches Laboratorium – dies gilt gewissermaßen auch für die ebenfalls aus der Feder der Gebrüder Strugatzki stammende literarische Vorlage, wie Stanisław Lem in seinem Nachwort zu *Picknick am Wegesrand* (1971, Originaltitel: *Piknik na obočine*) konstatiert: Auch diese übergehe die Konventionen der „nach Sensationen gierend[en] Science-fiction“; dort, wo H. G. Wells in seinem genrebegründenden Roman *Krieg der Welten* (1898, *The War of the Worlds*) das im Folgenden so oft zitierte Invasionsthema als Spektakel, als „dramatisch gesteigertes Zerbrechen der zivilisierten Ordnung“ inszeniert, wobei die Motivationen und Ziele des außerirdischen Gegners stets offenkundig sind, wahren sowohl die Gebrüder Strugatzki als auch Tarkovskij die Aura des Fremden und Unbekannten. Die Aufrechterhaltung der Rätselhaftigkeit dient dabei aber keinem Selbstzweck:

In *Picknick am Wegesrand* ist der Besuch [des Fremden, des Unbekannten] daher nicht eine Seltsamkeit der Seltsamkeit willen, sondern er legt die Ausgangsbedingungen für ein Gedankenexperiment auf

<sup>4</sup> Vgl. Science Fiction Times, zitiert nach Hahn u. Jansen, *Lexikon der Science Fiction*, S. 312.

<sup>5</sup> Vgl. Felicitas Allard-Nostitz u. Maja J. Turowskaja, *Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film*. Bonn 1981, S. 133.

<sup>6</sup> Zum Prädikat des Prophetischen vgl. etwa Petra M. Meyer: „Angst und Freiheit. Zu ausgewählten Situationen in Filmen von Hitchcock und Tarkowskij“. In: Werkleitzgesellschaft e.V. u. KUNSTREPUBLIK e.V. (Hgg.): *Angst hat große Augen*. Halle an der Saale 2010, S. 111.

<sup>7</sup> Vgl. Tarkovskij (im Interview) in Ebbo Demant, *AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT. ANDREJ TARKOVSKIJS EXIL UND TOD*. 1988, Filmminute 0:02.



dem Gebiet der ‚experimentellen Geschichtsforschung‘ fest.<sup>8</sup>

Während die Herausstellung des Fremden als eindeutig bedrohliche und zerstörerische Gewalt – als „Monstrosität“ – die Reaktion der Menschen determiniert, insofern ihnen infolge einer Invasion lediglich die Alternativen Bekämpfung oder Flucht offenstehen, ermöglicht die Darstellung des Fremden als Unbekanntes, dessen Anwesenheit sich nicht klar konnotieren lässt, ein ungleich breiteres Spektrum an möglichen Reaktionen.

Der Realismus, den sowohl Tarkovskij als auch die Gebrüder Strugatzki im Feld des Fantastischen anwenden, zeige sich dabei in der „Konsequenz [und] Ehrlichkeit der Ableitung sämtlicher Folgerungen aus den angenommenen Prämissen“.<sup>9</sup> In *STALKER* eröffnet sich durch die Rätselhaftigkeit der sogenannten „Zone“, in der ein Hauptteil der Handlung stattfindet, ein Raum an Spekulationen, welcher seinerseits den metaphysischen Diskurs in Gang setzt, der von seinen Protagonisten ausgetragen wird:

Die ‚Science Fiction‘ bildete im *STALKER* sozusagen nur eine taktische Ausgangssituation, die den für uns zentralen moralischen Konflikt plastischer herauszubringen half. Doch in all dem, was hier mit den Filmhelden geschieht, gibt es keinerlei ‚Science Fiction‘. Der Film wurde so gemacht, daß der Zuschauer das Gefühl haben konnte, alles würde sich heute abspielen und die ‚Zone‘ wäre gleich nebenan.<sup>10</sup>

Die fantastischen Anlagen der Diegese dienen als Prämissen einer Suche nach der Wahrheit, einer Wahrheit, die dialektisch zutage tritt, bzw. „im Widerstreit geboren“ wird, wie Tarkovskij es formuliert.<sup>11</sup> Entsprechend archetypisch sind auch die namenlosen Figuren in *STALKER* angelegt: ein Wissenschaftler, ein wissenschaftsverachtender Schriftsteller und der frommgläubige Stalker, die stellvertretend für ihre jeweilig priorisierte epistemische Praxis – Wissenschaft, Kunst und Religion – in Diskurs treten und deren geistige Vermögen – Vernunft, Verstand und Sinnlichkeit – sich mit dem Eintritt in die „Zone“ als Raum des Irrationalen und Transzendenten in einem Problemfeld bewähren müssen, das Theologie und Philosophie bereits seit ihren Anfängen beschäftigt.

---

<sup>8</sup> Stanisław Lem, „Nachwort“. In Akardi u. Boris Strugatzki, *Picknick am Wegesrand*. Frankfurt am Main 1981, S. 198ff.

<sup>9</sup> Ebd., S. 200.

<sup>10</sup> Andreij Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin 1985, S. 225.

<sup>11</sup> Ebd., S. 12.

## 2. Das Filmbild als Hieroglyphe der ‚absoluten Wahrheit‘

Seit jeher haben Tarkovskijs Filme eine regelrechte Deutungswut unter ihren Rezipientinnen<sup>12</sup> entfacht, ganz gleich, welcher akademischen Disziplin diese auch angehören mochten. Aufgrund seiner Fülle an „symbolträchtigen Bildern“ und seiner „Einbeziehung von Gedichten, Träumen und Bibelzitate“ entziehe sich auch STALKER einer „eindimensionalen Interpretation“: „Cineasten, Sowjetologen, Pazifisten, Ökologen, Tiefenpsychologen, Dostojewskijfreunde, ja Wahrheitssucher jeder Couleur finden hier Honig für Deutungen, die ihrer jeweiligen Fachrichtung entsprechen“.<sup>13</sup> Tarkovskij begegnet dieser Flut an Auslegungen, unabhängig von ihrem wohlwollenden oder missbilligenden Duktus, mit großer Skepsis. Insbesondere analytische oder gar strukturalistische Herangehensweisen an seine Filme – und an Kunstwerke im Generellen – lehnt er mit einer auffallenden Vehemenz ab. Die „Arbeit des Künstlers“, so Tarkovskij, sei schließlich „etwas prinzipiell Anti-Rationales“:

Wenn ein Künstler ein Bild schafft, dann bezwingt er immer auch sein eigenes Denken, das ein Nichts ist gegenüber einem emotional wahrgenommenen Bild von der Welt. [...] Denn der Gedanke ist kurzlebig, das Bild aber ist absolut. [...] Die Kunst wirkt vor allem auf die Seele des Menschen ein und formt seine geistige Struktur.<sup>14</sup>

Ebenso gibt er sich als „Feind des Symbolismus“ zu erkennen;<sup>15</sup> „In keinem meiner Filme wird etwas symbolisiert“.<sup>16</sup> Die Bilder seiner Filme seien frei von „besonderen Absichten“, sie zeigen dem Zuschauer lediglich „die Welt, wie sie [ihm] am ausdrucksvollsten und präzisesten erscheint. So, wie sie den nicht greifbaren Sinn unserer Existenz für [ihn] am besten zum Ausdruck bringt“.<sup>17</sup> Gerade im Versuch, symbolhafte Bedeutungen aus seinen Werken herauszulesen – oder gar in sie hineinzuweisen – bestünde das Problem der Film-, aber auch der Kunstrezeption im Allgemeinen.

Theodor W. Adorno verweist in diesem Zusammenhang auf den „Rätselcharakter“ des Kunstwerks: „Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel [...] Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache“;<sup>18</sup> „Kunstwerke, die der Betrachtung

<sup>12</sup> Personenbezeichnungen, die sowohl auf weibliche als auch männliche Adressaten referieren, werden in diesem Beitrag in der femininen Form gebraucht.

<sup>13</sup> Allard-Nostitz u. Turowskaja, *Andrej Tarkowskij*, S. 132.

<sup>14</sup> Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 46.

<sup>15</sup> Tarkovskij im Interview mit Irina Brezna, „An Enemy of Symbolism“. In: John Gianvito (Hg.), *Andrej Tarkovsky. Interviews*. Jackson 2006, S. 122.

<sup>16</sup> Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 225.

<sup>17</sup> Ebd., S. 237.

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 1993, S. 182.

und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine“,<sup>19</sup> denn ihr Zweck sei die „Bestimmtheit des Unbestimmten“.<sup>20</sup>

Sowohl Adorno als auch Tarkovskij betonen hierbei das Hieroglyphenartige der Kunst. Alle „Kunstwerke“, so Adorno, seien „Schriften [...] und zwar hieroglyphenartige, zu denen der Code verloren ward und zu deren Gehalt nicht zuletzt beiträgt, daß er fehlt“.<sup>21</sup> Tarkovskij überführt diesen Gedanken ins Feld der Epistemologie; „Kunst und Wissenschaft“ begreift er als „Formen der Weltaneignung“, als „Erkenntnisformen auf dem Wege des Menschen zur sogenannten ‚absoluten Wahrheit‘“; was sich der Mensch in der Kunst aneigne, offenbare sich ihm in der Gestalt einer Einsicht, als eine „Hieroglyphe der absoluten Wahrheit“.<sup>22</sup> Während die in der Sphäre Kunst hervorgebrachten „Hieroglyphen“ als Bilder „der ein für allemal in das Kunstwerk eingebrachten Welt“ sich „einander ergänzen oder widersprechen, sich aber unter keinerlei Umständen gegenseitig ersetzen“ und somit die Kunst „ins Unendliche“ wachsen lassen, sei das „wissenschaftliche und kalte Erkennen der Wirklichkeit [...] ein Vorwärtsschreiten über die Stufen einer nie endenden Treppe“.<sup>23</sup> Der Antirationalismus, der in diesen Worten Tarkovskijs an klingt, kulminiert schließlich im Schluss, dass das „Absolute [...] nur durch Glauben und schöpferisches Tun erreichbar“ sei.<sup>24</sup>

Erscheint vor diesem Hintergrund nicht jeder Versuch, sich einem Kunstwerk von einer wissenschaftlichen Warte aus zu nähern, von vornherein als zum Scheitern verurteilt? Sicher ist dies eine Frage der Zielsetzung. Jedes Kunstwerk enthalte, so wir Adorno folgen, „potentiell die Lösung“ seines Rätsels, aber das Rätsel zu lösen, bedeute „soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit“ anzugeben, denn worauf „der Rätselcharakter der Kunstwerke verweist, das ist einzig vermittelt zu denken“. Aber gerade in dieser Mittelbarkeit der Kunst liegt gerade der Zugang zu ihrer Rezeption und Deutung, gerade hierin begründet sie sich auch als epistemische Praxis – bzw. im Sinne Ernst Cassirers als symbolische Form:

Die Phantasie des Künstlers erfindet die Formen der Dinge nicht willkürlich; sie zeigt uns diese Formen in ihrer wahren Gestalt und macht sie dabei sichtbar und erkennbar. Der Künstler wählt einen bestimmten Ausschnitt der Wirklichkeit, aber dieser Selektionsprozeß ist gleichzeitig ein Prozeß der Objektivierung. Sobald wir uns seine Perspektive zu eigen gemacht haben, sind wir genötigt, die Welt mit seinen Augen zu betrachten. [...] Das Kunstwerk hat ihm Dauerhaftigkeit verliehen.<sup>25</sup>

Doch wengleich das Kunstwerk vom Geiste seines Schöpfers durchwirkt ist, tritt

<sup>19</sup> Ebd., S. 184.

<sup>20</sup> Ebd., S. 188.

<sup>21</sup> Ebd., S. 189.

<sup>22</sup> Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 42.

<sup>23</sup> Ebd., S. 45.

<sup>24</sup> Ebd., S. 44.

<sup>25</sup> Ernst Cassirer, *Versuch über den Menschen. Einführung in die Philosophie der Kultur*. Hamburg 2007, S. 224f.

dieser „nicht als Geist auf“; sondern er „zündet in dem ihm Entgegengesetzten, in der Stofflichkeit“, in der Form und Struktur des Werkes, so ist der Geist „in den Kunstwerken [...] zu ihrem Konstruktionsprinzip geworden“.<sup>26</sup> Obwohl ein direkter Zugang zur Welt, zum Absoluten, wie es Tarkovskij oftmals spinozaisch ausdrückt, verwehrt bleiben mag, bietet sich durch diese Objektivierung des Geistes infolge des künstlerischen Schöpfungsaktes dennoch ein unmittelbar Erfahrbares dar, das sich im Gegensatz zum notwendigerweise unlösbaren Rätsel des Kunstwerks als Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen eignet. Wenn also jemand behauptet, „er verstehe etwas von Kunst“, so bedeutet dies nicht, „er verstehe Kunst“ in einem umfassenden, absoluten Sinne.<sup>27</sup>

Ebenso gilt es in diesem Zusammenhang den Begriff des Verstehens näher darzulegen: So bedeute ein „Verstehen im wissenschaftlichen Sinne“ als „intellektueller Akt“ ein „Einverständnis auf einer Ebene der Logik, der Vernunft“, das ästhetische ‚Verstehen‘ fuße dagegen auf einer „emotional[en], zuweilen sogar auf einer ‚über‘-emotionalen Basis“.<sup>28</sup> Christoph Menke bezeichnet den Prozess des ästhetischen Wirkens der Kunst daher auch als eine „Erregung und Übertragung von Kraft“, die „zuerst die Muse in den Künstlern [erregt], und diese übertragen sie durch ihre Werke auf die Zuschauer und Kritiker“.<sup>29</sup> Da jedes künstlerische Wirken ein Moment der Formgebung und Objektivierung impliziert, das dem Künstler und den Rezipientinnen seines Werkes als kommunikative Schnittstelle dient, vollzieht sich die Übertragung der Kraft als Transformation.

Auch für Jurij Lotman stellt künstlerisches Schaffen einen transformativen Prozess, eine „Übersetzung“ dar, aus der „ein endliches Modell der unendlichen Welt“ hervorgehe, das „nicht als Kopie seines Objektes in dessen eigenen Formen angelegt sein“ kann.<sup>30</sup> Insofern sollte eine wissenschaftliche Auslegung dieses endlichen Modells nicht als eine umfassende Deutung der darin enthaltenen „Unendlichkeit“ aufgefasst werden. Dies zeige sich beispielsweise bei der Anwendung strukturaler Methoden. Denn jegliche „Beschreibung irgendeiner Strukturebene“ eines Textes sei, so Lotman, „unvermeidlich mit einem Verlust am semantischen Reichtum des Textes verbunden“, lediglich eine „rein heuristische Etappe im Analyseprozeß“ und darum „wohl zu unterscheiden von einer Reduzierung des künstlerischen Textes auf eindeutige Systeme, die den Anspruch erhebt, eine endgültige Deutung des Kunstwerks zu liefern“.<sup>31</sup>

Ausgehend von Lotmans Narrativik sollen im Folgenden zwei wesentliche Fragen geklärt werden. Die erste betrifft den Widerstreit „zwischen Geist und Materie“, der sich in *STALKER* als metaphysischer Diskurs zwischen den Protagonisten entfaltet. So soll dargelegt werden, wie die Anlage der Figuren und die raumsemantischen Strukturen diesen Diskurs hervorbringen. Da Tarkovskij darüber hin-

<sup>26</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 180.

<sup>27</sup> Ebd., S.185.

<sup>28</sup> Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 46.

<sup>29</sup> Christoph Menke, *Die Kraft der Kunst*. Berlin 2013, S. 11.

<sup>30</sup> Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1989, S. 301.

<sup>31</sup> Ebd., S. 425.

aus immer wieder „die ethische, ideelle Zielsetzung“ seiner Filme betont – sie gewissermaßen mit einem antirationalistischen Imperativ versieht –,<sup>32</sup> stellt sich auch die Frage, inwieweit der Zuschauer in den Diskurs miteinbezogen wird, auf welcher Ebene die Einbeziehung erfolgt und auf welche filmischen und kompositorischen Mittel Tarkovskij dabei zurückgreift. Im Fokus soll hier vor allem die ‚Architektur‘ der Zeit stehen, die in Tarkovskijs Filmen, mithin in STALKER eine Reihe von Orten der Kontemplation begründet.

### 3. Die Heimkehr des Stalkers – Figur und Raum

Obgleich STALKER unter manchen Rezipientinnen als einer „der rätselhaftesten Filme der Filmgeschichte“ gelten mag,<sup>33</sup> weist er doch „im Vergleich zu den vorhergegangenen Filmen Tarkovskijs eine einfache Filmstruktur auf“; diese resultiere unter anderem aus der geringen Zahl der Charaktere, der „Einheit von Ort und Zeit der Handlung“ und einer „asketischen Kargheit der Bilder“.<sup>34</sup>

Die Einfachheit setzt sich aber auch auf der Ebene der semantischen Strukturen fort. So gliedert sich die im Film konstruierte Welt in zwei sowohl topografisch als auch semantisch abgegrenzte Räume: in die sogenannte „Zone“ und die übrige Welt außerhalb dieser. Während die Zone in *Picknick am Wegesrand* als ein Gebiet beschrieben wird, das einst als eines von weltweit sechs „Besuchsziel[en] einer außerirdischen Superzivilisation“ diente,<sup>35</sup> umfasst sie in STALKER ein Areal, das infolge einer nicht näher erläuterten Katastrophe unbewohnbar und zu einem militärisch abgeriegelten Sperrgebiet wurde. Sowohl im Roman als auch im Film hält dieser ‚exterritoriale‘ Raum nicht nur Gefahren für die Protagonisten bereit, sondern er lockt sie auch mit Versuchungen, die ihnen so verführerisch erscheinen, dass selbst das Wissen um die Gefahren sie nicht davon abhalten kann, die Zone zu betreten. Hierin deutet sich ein Handlungsmuster an, das Lotman im Kontext seiner Grenzüberschreitungstheorie als ein Schema des Beuteholens beschreibt.<sup>36</sup> So passiert der Held Roderic Schuchart aus *Picknick am Wegesrand* als einer von vielen Abenteurern wiederholt die verbotene Grenze und wagt sich selbst in die gefährlichsten Bereiche vor, um dort zurückgelassene Artefakte der Außerirdischen aufzuspüren, die sich auf dem Schwarzmarkt außerhalb der Zone mit großem Gewinn veräußern lassen. Sein eigentliches Ziel aber ist eine kupferne „Kugel“, von der es heißt, dass sie jeden Wunsch erfülle. Diese liegt ausgerechnet dort verborgen, wo die Gefahren am größten sind; Schuchart kann sie nur erreichen, wenn er zuvor den sogenannten „Fleischwolf“ überwindet. Mit Hilfe der Kugel, so hofft er, könne seine Tochter, liebevoll „Äffchen“ genannt und unfähig, mit ihren Eltern zu kommunizieren, von ihrer Mutation ‚kuriert‘ werden.<sup>37</sup> Als er schließlich

<sup>32</sup> Vgl. Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 30.

<sup>33</sup> Vgl. Petra M. Meyer, „Angst und Freiheit“, S. 111.

<sup>34</sup> Eva Binder u. Christine Engel (Hg.), *Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953 – 1991)*. Innsbruck 2002, S. 248.

<sup>35</sup> Arkadi u. Boris Strugatzki, *Picknick am Wegesrand*. Frankfurt am Main 1981, S. 7ff.

<sup>36</sup> Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 339.

<sup>37</sup> Strugatzki, *Picknick am Wegesrand*, S. 184ff.

sein Ziel erreicht, hat sich sein Wesen allerdings so sehr verändert, dass er nicht mehr in der Lage ist, gegenüber der Kugel seinen ursprünglichen Wunsch zu äußern: „Der Teufel soll mich holen, aber mir fällt tatsächlich nichts anderes ein als seine Worte: Glück für alle, umsonst, niemand soll erniedrigt von hier fortgehn!“.<sup>38</sup> In *STALKER* greift Tarkovskij diese Idee der Wunscherfüllung auf, allerdings nicht in Gestalt einer kupfernen Kugel, sondern in der eines geheimen „Zimmers“, das als „Extrempunkt“,<sup>39</sup> inmitten der Zone gelegen, ähnlich dem Nukleus einer Zelle deren Merkmale verdichtet und verstärkt. Dort sind die Gefahren am größten, dort gehen aber auch die geheimsten Wünsche derjenigen in Erfüllung, die genug Glauben und Mut aufbringen können, um das Zimmer zu betreten. Unter den drei Protagonisten findet sich jedoch niemand, der diese Voraussetzungen zu erfüllen imstande ist. Und so erzählt Tarkovskijs Film letztlich die Geschichte ihres Scheiterns.

In der ersten halben Stunde des Films setzt Tarkovskij die Welt außerhalb des Sperrgebiets als einen Ort düsterer Trostlosigkeit in Szene. Aus dem Dunst einer unbestimmbaren Tageszeit lösen sich die Silhouetten von Industrieanlagen, Kühltürmen, Schloten und Lagerhallen. Der Stalker durchwaten ein Areal halb im Matsch versunkener Bahngleise. Seine Hände trägt er in den Taschen, und sein gebückter Gang lässt darauf schließen, dass er friert und sich in dieser Umgebung unwohl fühlt. Die allgegenwärtige Unwirtlichkeit setzt sich auch im Inneren der Gebäude fort: Ob in einer heruntergekommenen Kneipe oder in der kargen Behausung des Stalkers, allorts bilden sich in den Räumen Pfützen aus Wasser und Schlamm; Schmutz überdeckt die Scheiben milchtrüber Fenster, und in den grobverputzten Wänden schimmert die Feuchtigkeit.

Schon in der ersten Szene deutet sich an, dass der Stalker seinem Dasein an diesem Ort nichts abgewinnen kann. Geräuschlos stiehlt er sich aus dem Bett, wo er seine Frau und seine Tochter zurücklässt, die ebenso wie Schucharts „Äffchen“ unter einer Mutation leidet. Doch bevor er unbemerkt das Haus verlassen kann, wird er von seiner Frau gestellt. Sie ahnt, was er vorhat, und erinnert ihn daran, dass sein letzter Gang in die Zone ihm fünf Jahre Gefängnis eingebracht hat. Sie fleht ihn an, nicht zu gehen, aus Furcht vor weiteren Jahren der Einsamkeit. Aber der Stalker zeigt sich unbeeindruckt von den Worten seiner Frau: „Gefängnis ...“, erwidert er und wendet seinen Blick von ihr ab, „Für mich ist überall das Gefängnis“.<sup>40</sup>

Die hier erkennbare Opposition des Stalkers zu seinem Lebensraum, aber auch

<sup>38</sup> Ebd., S. 188.

<sup>39</sup> Zum „Extrempunkt“ vgl. Karl Renner: „Grenze und Ereignis“. In: Gustav Frank u. Wolfgang Lukas (Hg.), *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*. Passau 2004, S. 357, der Jurij Lotmans Grenzüberschreitungstheorie u.a. um eine „Extrempunktregel“ erweitert, die auch die Binnenstrukturen semantischer Räume berücksichtigt. Demnach finden sich in Räumen häufig „hierarchische Strukturen“ oder „einzelne Elemente“, die sich „als ranghöchste Elemente auszeichnen“. Figuren, die sich innerhalb solcher Räume bewegen, führen daher „keine ziellosen Bewegungen“ aus: „Ihre Bewegungen sind vielmehr auf die jeweiligen Extrempunkte [so wie in *Stalker* auf das inmitten der Zone gelegene, geheimnisvolle Zimmer] hin ausgerichtet“ (Ebd., S. 12 f.). Die Seitenangaben sich auf die online abrufbare PDF-Version des Beitrags, <http://www.journalistik.uni-mainz.de/Dateien/Grenze-und-Ereignis.pdf>, Abruf am 27.08.2018.

<sup>40</sup> Vgl. *STALKER*, 0:10.

seine kontinuierlich betonte Sehnsucht nach der Zone verweisen auf die raumsemantischen Strukturen als maßgebliche Ordnungs- und Organisationselemente des Films. Auf Ebene der Semantik lassen sich Räumen, aber auch Figuren bestimmte Eigenschaften zurechnen, die Michael Titzmann als „Mengen semantischer Merkmale“,<sup>41</sup> Lotman als „Bündel von Differenzierungen“ beschreibt.<sup>42</sup> Gegensätzliche Merkmale etablieren dabei eine Grenze zwischen den semantischen (Teil-)Räumen, die für Lotman das „wichtigst[e] topologisch[e] Merkmal des Raumes“ darstellt; die Figuren sind je nach ihren Anlagen einem Raum mit entsprechenden Merkmalen „fest zugeordnet“.<sup>43</sup> Ausgehend von diesen Annahmen erscheint das Unbehagen des Stalkers in der Welt außerhalb der Zone als Folge der Nonkonformität seines Charakters zu den semantischen Merkmalen dieses Raums. Während seine Frau sich mit den hiesigen Gegebenheiten arrangiert und auch ihren Mann ermutigt, sich in das ihm beschiedene Los zu fügen, scheint der Stalker aber jeden einzelnen seiner Gedanken der Zone zu widmen, woraus seine Zugehörigkeit zu dieser deutlich wird. So ergreift er jede sich ihm anbietende Gelegenheit, um in diesen Raum zurückzukehren.

Die Konstellation der Figuren und Räume legt Lotman am Begriff des Sujets dar. So unterteilt er Texte wie auch Filme in „sujetlose“ und „sujethaltige“ Schichten. Die sujetlose Schicht umfasse dabei feste Strukturen wie semantische Räume und „beträchtigt die Unverletzbarkeit [der] Grenzen“; die sujethaltige Schicht ihrerseits wird „auf der Basis des sujetlosen errichtet“, letztlich „als dessen Negation“. Davon ausgehend lassen sich die Figuren eines Textes in „zwei Gruppen“ unterteilen: in „bewegliche und unbewegliche“; „Die Unbeweglichen [wie die Frau des Stalkers] sind der Struktur des allgemeinen sujetlosen Typs unterworfen. Sie gehören zur Klassifikation und dienen selbst als deren Bestätigung. Die Grenzüberschreitung ist für sie verboten“. Beweglichen Figuren wie dem Stalker ist eine solche hingegen möglich, da sie der sujethaltigen Schicht angehören, welche „die zugrundeliegende sujetlose Struktur überlagert“; Ereignisse treten für Lotman dann auf, wenn Figuren die „Verbotsgrenze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist“ überwinden; insofern sei „das Verhältnis der beiden Schichten zueinander immer konfliktgeladen“: Das, „was die sujetlose Struktur als unmöglich behauptet, macht den Inhalt des Sujets aus“,<sup>44</sup> so auch in Tarkovskijs Film.

In einer Schenke trifft der Stalker auf zwei Männer, die ihn für ihren Gang in die Zone als Schleuser und ‚Fremdenführer‘ engagieren wollen. Als bald verwickeln sie sich in ein Gespräch über die Motive, die sie zu dieser illegalen und nicht gerade ungefährlichen Unternehmung bewogen haben. Der eine, ein Akademiker, der im

---

<sup>41</sup> Michael Titzmann, „Interaktion und Kooperation von Texten und Bildern“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau 2006, S. 243.

<sup>42</sup> Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 356.

<sup>43</sup> Ebd., S. 327.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 338f. Weiterführend sei hier auf Peter Klimczak u. Christer Petersen verwiesen, die in ihrem Artikel „Ordnung und Abweichung“ nicht nur eine gute Einführung in die Grenzüberschreitungstheorie Lotmans bieten, sondern diese auch modallogisch formalisieren. Vgl. Peter Klimczak u. Christer Petersen, „Ordnung und Abweichung. Jurij M. Lotmans Grenzüberschreitungstheorie aus modallogischer Perspektive“. In: *Journal of Literary Theory*. Volume 9 (1). 2015, S. 135-154.

Folgenden auf Geheiß des Stalkers ausschließlich Professor genannt werden wird, gibt als Motivation ein rein wissenschaftliches Interesse an, das er allerdings nicht näher erläutert. Der andere, ein zynischer Schriftsteller und unverhohlener Wissenschaftsverachtender, erhofft sich von der Expedition dagegen die Inspiration zurückzuerlangen, die ihm „abhandengekommen“ sei. Während der Dialog zwischen ihnen in einer Bekundung gegenseitiger Verachtung mündet, versinkt der ins Leere starrende Stalker in Grübeleien; sowohl den Beweggründen als auch den Anfeindungen seiner Auftraggeber begegnet er mit gereizter Gleichgültigkeit.<sup>45</sup> Im Folgenden wird die Grenzüberschreitung geradezu modellhaft inszeniert: Unter dem Sperrfeuer der Militärpolizei überwinden sie mit einem Jeep die streng bewachten Grenzanlagen. Als sie auf der anderen Seite ankommen, setzen sie ihre Fahrt auf einer Draisine fort. Zu den Klängen eines Synthesizers, der die Rollgeräusche des Schienenfahrzeugs zu einem surrealen Widerhall anschwellen lässt, passieren sie in einer mehrminütigen Plansequenz die Ruinen einer toten Stadt, während die Kamera die nacheinander ins Filmbild rückenden Köpfe der Protagonisten fokussiert, „als würde sie sie durchleuchten“.<sup>46</sup> Nach einem Schnitt wechselt das Schwarzweißbild in Farbfilm und die Draisine kommt zum Stillstand. Der Stalker streckt sich und verkündet: „Wir sind da ... Dies ist der stillste Platz der Welt“.<sup>47</sup> Im russischen Original kommt die Zugehörigkeit des Stalkers zur Zone noch deutlicher zum Ausdruck, denn dort heißt es nicht wie in der deutschen Synchronfassung „wir sind da“, sondern „my i doma“ („wir sind zu Hause“).<sup>48</sup>

In den nun folgenden Sequenzen wird die Raumzugehörigkeit des Stalkers zur Zone noch weiter verdeutlicht. Seine Wortkargheit nimmt hier noch auffälliger Formen an, denn oftmals spricht er nur in Fragmenten zu seinen Begleitern oder lässt Sätze gar unvollendet. Schon nach kurzer Zeit löst er sich, ohne eine Erklärung abzugeben, von der Gruppe und legt sich, das Gesicht der Erde zugewandt, in eine Wiese, als wollte er mit der Zone, mit der Natur verschmelzen. Über seine Finger kriecht eine Raupe.<sup>49</sup>

#### 4. Der Verzicht des Schriftstellers

Der Professor und der Schriftsteller diskutieren unterdessen über die verschiedenen Gründungsmythen der Zone. Die Gegenwart all der Anomalien, die dem Bewusstsein des Stalkers zugänglich zu sein scheinen, vermag keiner von ihnen wahrzunehmen. Da sie nicht sichtbar, nicht sinnlich erfahrbar sind, existieren sie ihnen lediglich als hypothetischer Gegenstand ihrer theoretischen Ausführungen. So ermahnt der Stalker sie mehrmals, gegenüber der Zone ein respektvolleres Auftreten an den Tag zu legen: „Ich habe doch gesagt, hier kann man nicht einfach so

<sup>45</sup> Vgl. STALKER, 0:15.

<sup>46</sup> Binder u. Engel, *Eisensteins Erben*, S. 249.

<sup>47</sup> Vgl. STALKER, 0:37.

<sup>48</sup> Vgl. auch Norbert P. Franz (Hg.), *Stalker. Protokoll des Films in der Original- und der deutschen Synchronfassung*. Potsdam 2009, S. 28 u. S. 86.

<sup>49</sup> Vgl. STALKER, 0:42.



spazieren gehen. Die Zone verlangt Ehrfurcht, sonst straft sie“.<sup>50</sup>

Während der Professor sich in Geduld und Gehorsamkeit übt und den Anweisungen des Stalkers weitestgehend Folge leistet, offenbart der Schriftsteller immer häufiger seine provokative Natur. Wie konfliktgeladen seine Beziehung zum Stalker und zur Zone ist, zeigt sich in einer Szene, in der er sich voller Überdruß über das langsame und umständliche Voranpirschen gegen deren Irrationalität erhebt. Aber der Stalker verweist auf die Gefahren, die in der Zone lauern, in die gerade diejenigen geraten, die sich von ihrer Rationalität leiten lassen: „In der Zone ist der direkte Weg nicht der kürzeste. Je weiter, desto weniger Risiko“.<sup>51</sup>

Aber der Schriftsteller reagiert darauf nur mit Unverständnis und setzt seinen Weg alleine fort: „Bis sonst wohin einen Bogen schlagen ... Und hier haben wir alles vor der Nase. Das Risiko haben wir hier und haben wir da – also, was soll’s? [...] Von mir aus, machen Sie, was Sie wollen, ich gehe“.<sup>52</sup> Zögerlich schreitet er davon. Doch als er sich dem Gebäude nähert, in dem sie das geheimnisvolle Zimmer vermuten, wird er von einer Stimme aufgefordert, stehenzubleiben: „Halt, keine Bewegung!“. Applaus brandet auf. Der Schriftsteller wagt sich nicht weiter und kehrt um. Keiner der drei Protagonisten weiß, woher die Stimme kam. Der Stalker nimmt dies als Anlass, um nochmals auf die Zone als irrationalen Raum voller Gefahren zu verweisen:

Die Zone, das ist ein sehr kompliziertes System. Man könnte sagen, Fallen. Das überlebt niemand. Ich weiß nicht, was hier geschieht, wenn hier kein Mensch ist. Aber es braucht nur einer aufzutauchen und schon gerät alles in Bewegung: Frühere Fallen verschwinden, neue entstehen; gefahrlose Stellen werden unpassierbar. Der Weg wird bald einfach und leicht, bald über alle Maßen kompliziert – das ist die Zone. Fast könnte man den Eindruck haben, sie sei launisch. Aber sie ist so, wie wir sie selbst durch unseren Zustand gemacht haben.<sup>53</sup>

Wenig später zeigt sich jedoch, dass der Schriftsteller seinen provokanten Zynismus bewahrt hat. Nun, da ihnen das rätselhafte Wesen der Zone vor Augen geführt wurde, bietet sich ihm die Gelegenheit, dem Professor die Grenzen der Wissenschaft aufzuzeigen, die lediglich theoretische Annahmen anhäufte, der Wahrheit dabei aber keinen Zentimeter näherkäme:

Newtonsches Binom ... psychologische Abgründe. Wenn ich das schon höre. Im Institut wird man nicht genügend beachtet; Mittel für eine Expedition gibt man uns nicht. Packen wir eben unseren Rucksack mit allen möglichen Manometern und Exkremetern voll, dringen illegal in

---

<sup>50</sup> Vgl. STALKER, 0:53.

<sup>51</sup> Vgl. STALKER, 0:54.

<sup>52</sup> Vgl. STALKER, 0:54.

<sup>53</sup> Vgl. STALKER, 0:58.

die Zone ein und prüfen alle auftretenden Wunder mit Hilfe der Algebra.<sup>54</sup>

Der Professor verzichtet darauf, diesen Ausführungen argumentativ zu kontern und lässt sich stattdessen zu einigen polemischen Bemerkungen hinreißen, die der Schriftsteller allerdings mit demonstrativer Gleichgültigkeit straft: „Wissen Sie was, Sie Einstein. Ich habe keine Lust mit Ihnen zu streiten. Im Streit kommt die Wahrheit ans Licht. Verflucht soll sie sein“.<sup>55</sup>

Im Anschluss kommt er auf das Zimmer zu sprechen, von dem es heißt, die geheimsten Wünsche der Menschen würden sich darin erfüllen. Er erfährt, dass es dem Professor vor allem um Ruhm, um den Nobelpreis gehe, dem Stalker hingegen um Glück, wozu er das Zimmer jedoch nicht erst betreten müsse: „Mir geht es auch so gut“. Er selbst ist sich seiner Sache nicht mehr sicher; er ahnt, dass ihm sein Wunsch nach Inspiration dort womöglich gar nicht erfüllt werden kann:

Nehmen wir an, ich gehe in dieses Zimmer und kehre als Genie [...] zurück. [...] Man schreibt doch aber, weil man sich inwendig quält. Myriaden von Zweifeln. Man muss die ganze Zeit sich selbst und seiner Umgebung beweisen, dass man jemand ist. Aber wenn ich ziemlich sicher weiß, dass ich ein Genie bin, weshalb soll ich dann noch schreiben? Warum zum Teufel?<sup>56</sup>

Womöglich ist es seine Frustration über diese Einsicht, die ihn schließlich zu einem erneuten Ausfall gegen Technik und Wissenschaft verleitet, die stets nur dem Egoismus und der Faulheit der Menschen dienen würden: „Auf alle Fälle ist ihre ganze Technologie, alle diese Hochöfen und Räder und alle sonstige Plackerei und Hetzerei, um weniger zu arbeiten und mehr zu fressen. Das sind alles Krücken und Prothesen“.<sup>57</sup> Die Kunst, sein schriftstellerisches Schöpfertum gehe hingegen aus einer selbstlosen Motivation hervor. Der Zweck des Menschen könne nicht darin bestehen, „dass dieser Wahnsinn [namens Technik] funktioniert“; seine eigentliche Verwirklichung vollziehe sich als altruistischer Akt im Feld der Künste: Denn die Menschheit sei „da, um Kunstwerke zu schaffen. Das ist jedenfalls uneigennützig im Unterschied zu all diesen anderen menschlichen Handlungen. Große Illusionen, Vorabdrucke der absoluten Wahrheit“.

Als sie später in den Vorraum zum geheimnisvollen Zimmer gelangen, setzt der

---

<sup>54</sup> Vgl. STALKER, 1:10.

<sup>55</sup> Vgl. STALKER, 1:14.

<sup>56</sup> Vgl. STALKER, 1:16.

<sup>57</sup> Die technikkritischen Ausführungen des Schriftstellers weisen hier Gemeinsamkeiten mit grundlegenden Ansätzen der philosophischen Anthropologie und Technikphilosophie auf, etwa mit Arnold Gehlens „Technik in der Sichtweise der Anthropologie“ (1953), der den Menschen gegenüber den ganz und gar in die Natur eingepassten Tier als „Mängelwesen“ wahrnimmt, dessen biologische Unzulänglichkeiten durch den Technikgebrauch nicht nur kompensiert, sondern auch geschaffen werden, indem Technologien neue Bedürfnisse erzeugen, „die nur durch noch mehr Technik befriedigt werden können“ (vgl. Thomas Zoglauer, *Technikphilosophie*, Freiburg/München 2002, S. 25).

Schriftsteller jedoch zu einem langen Monolog über die Sinnlosigkeit seines Schaffens an. In seinen Worten zeigt sich, dass es gerade das von ihm mit Hohn und Spott bedachte Unwissen des Professors, bzw. das vergebliche Streben der Wissenschaft ist, das ihn zermürbt. Denn es führt ihm die Endlichkeit der Menschen vor Augen, die unfähig sind, der Wirklichkeit – bzw. dem Wahren, dem Absoluten etc. – unmittelbar gegenüberzutreten und es dennoch immer und immer wieder versuchen. Aber das Wissen, das Wissenschaft hervorbringe, sei letztlich nur eine Illusion, da es dem Menschen keine endgültige Gewissheit verschaffen könne: „Experimente, Fakten. Die Wahrheit in letzter Instanz [...] Dabei gibt es keine Fakten. Und hier [in der Zone] sowieso nicht“. Jeder Zugang zur Wirklichkeit ist durch eine konstruktivistische Schranke versperrt und jeder Versuch, sie zu überwinden – ob durch Wissenschaft, Kunst oder Religion –, bewirke lediglich eine weitere Distanzierung:

Hier ist alles von jemandem erfunden worden. Alles ist jemandes idiotische Erfindung. Spüren Sie das denn nicht? Aber man muss natürlich unbedingt dahinterkommen, wessen. Warum? Was haben Sie von ihrem Wissen? Wessen Gewissen schreckt das auf?<sup>58</sup>

Ernst Cassirer führt das epistemische Problem, das der Schriftsteller hier beklagt, auf die Symboltätigkeit des Menschen zurück. Einerseits löse er sich durch die Hervorbringung „symbolischer Formen“ wie Kunst, Technik, Religion und Wissenschaft aus seiner rein physischen Wirklichkeit und verschaffe sich damit einen Erkenntniszugang zu der sich ihm nun anbietenden Objektwelt. Allerdings verwehre ihm das Symbolnetz, das er um sich ‚spinne‘, nunmehr einen direkten Zugang zur Welt:

Die physische Realität scheint in dem Maße zurückzutreten, wie die Symboltätigkeit des Menschen an Raum gewinnt. Statt mit Dingen hat es der Mensch nun gleichsam ständig mit sich selbst zu tun [und sei so sehr von] sprachlichen Formen, künstlerischen Bildern, mythischen Symbolen oder religiösen Riten umgeben, daß er nichts sehen oder erkennen kann, ohne daß sich dieses artifizielle Medium zwischen ihn und die Wirklichkeit schöbe.<sup>59</sup>

Die Menschheit, um es mit den Worten des Schriftstellers zusammenzufassen, leide „unter sensorischer Schwindsucht“ und sei mehr und mehr unfähig zu erkennen, dass sich hinter all ihrem Streben lediglich physische Vorgänge verbergen. Er selbst „habe kein Gewissen; ich hab nur soundso viele Nerven“.<sup>60</sup> Mit dieser Einsicht vertritt er eine ontologische Position, die John Searle als „externen Realismus“ bezeichnet. Die Wirklichkeitsauffassung sei demnach im Wesentlichen durch zwei Ansätze geprägt:

---

<sup>58</sup> Vgl. STALKER, 1:40.

<sup>59</sup> Cassirer, *Versuch über den Menschen*, S. 49f.

<sup>60</sup> Vgl. STALKER, 1:41.

Die Welt besteht ganz und gar aus Gebilden, die man [...] als Teilchen beschreiben kann. Diese Teilchen existieren in Kraftfeldern und sind in Systemen [Berge, Planeten, H<sub>2</sub>O-Moleküle, Flüsse, Kristalle und Säuglinge] organisiert. [...] Einige dieser Systeme sind lebende Systeme [...] und] entwickeln sich durch natürliche Auslese, und einige von ihnen haben bestimmte Arten von Zellstrukturen entwickelt, insbesondere Nervensysteme, die imstande sind, Bewußtsein zu verursachen und wachzuhalten. [...] Mit dem Bewußtsein einher geht Intentionalität, die Fähigkeit des Organismus, sich Gegenstände und Sachverhalte in der Welt zu repräsentieren.<sup>61</sup>

Der Begriff der Repräsentation umfasst hierbei „Wahrnehmung, Denken, Sprache, Überzeugungen und Wünsche wie auch Bilder, Landkarten, Diagramme usw.“. Auch wenn einige Repräsentationen (Überzeugungen zum Beispiel) „den Anspruch“ erheben, „davon zu handeln, wie die Dinge in der Wirklichkeit sind“, existiert die Welt doch „unabhängig von unseren Repräsentationen“, wenngleich diejenigen, denen es gelingt, die „Seinsweise [des Wirklichen] zu repräsentieren“, gemäß der „Korrespondenztheorie der Wahrheit“ als wahr gelten mögen. Als „menschliche Schöpfungen“ würden Repräsentationen zudem einer Willkürlichkeit unterliegen, die es ermöglicht, „dieselbe Wirklichkeit in einer beliebigen Anzahl von verschiedenen Systemen zu repräsentieren“; „Wissen“ existiert „per definitionem“, es besteht in „wahren Repräsentationen, für die wir bestimmte Arten von Rechtfertigungen oder Belegen geben können“.<sup>62</sup> Da der Vorgang der Repräsentation stets „im Rahmen eines bestimmten Begriffsschemas und von einem gewissen Gesichtspunkt aus geschieht“, würden Wahrheit und Wirklichkeit nicht zusammenfallen können, da „eine ontologisch objektive Wirklichkeit [...] keinen Gesichtspunkt zu haben“ scheint.<sup>63</sup>

Nachdem der Schriftsteller bereits das Streben der Wissenschaft als Danaidenarbeit entblößt hat, ist es nun die Kunst, die sich ihm als demütigende Praxis offenbart: „Ich habe zwar nach der Wahrheit gegraben, aber ans Licht gekommen ist ein Haufen ... entschuldigen Sie, ich sag nicht was“. Daher bedeute ihm das Schreiben vor allem „eine Qual“, „eine schmerzhaft entwürdigende Beschäftigung wie das Ausdrücken von Hämorrhoiden“.<sup>64</sup>

In der sich daran anschließenden Szene gewährt schließlich auch der Professor Einblick in seine Motivation: Ursprünglich kam ihm und den Mitarbeitern in seinem Institut „der Gedanke, man dürfe die Zone nicht zerstören“, da sie als „Wunder“ und „Bestandteil der Natur“ dem Menschen „in gewissem Sinne Hoffnung“ spende. Als sich jedoch herausstellte, dass seine Frau ihn mit einem seiner Mitarbeiter betrogen hat, beschließt er Rache zu nehmen, indem er die Zone und das

<sup>61</sup> John R. Searle, *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie der Tatsachen*, Berlin 2011, S. 15f.

<sup>62</sup> Ebd., S. 159f.

<sup>63</sup> Ebd., S. 185.

<sup>64</sup> Vgl. STALKER, 1:43.

geheimnisvolle Zimmer mit einer Bombe von „zwanzig Kilotonnen“ in die Luft sprengt: Solange „dieses Übel hier für jedes Gesindel offen daliegt, finde ich weder Schlaf noch Ruhe“. Während der Schriftsteller den Zusammenbau der Bombe mit zynischen Bemerkungen kommentiert, versucht der Stalker dem Professor die Bombe zu entreißen, woran ihn der Schriftsteller zu hindern versucht:

Geben Sie her! Geben Sie her! [...] Den Menschen ist doch auf der Erde nichts weiter geblieben. Es ist doch der einzige ... der einzige Ort, wohin man gehen kann, wenn man auf nichts mehr hofft. [...] Zerstörte, Zerquälte – hier haben sie eine Hoffnung.<sup>65</sup>

Der Schriftsteller wehrt dies entschieden ab und verweist auf das Schicksal eines anderen Stalkers namens Stachelauge, der nach seinem Besuch des Zimmers Suizid begangen habe, weil ihm dort die dunkelsten Geheimnisse seines Wesens vor Augen geführt wurden, da im Zimmer „nicht einfach Wünsche, sondern die geheimsten Wünsche in Erfüllung gehen“. Der Schriftsteller ahnt, dass sich auch in seiner Seele nicht nur Gutes verbirgt und gerade die Erfüllung seiner geheimsten Wünsche etwas Niederträchtiges zutage fördern würde:

Tja, hier erfüllt sich, was deiner Natur entspricht, deinem Wesen. [...] Ich gehe nicht in dein Zimmer. Ich will den Mist, der sich in mir gesammelt hat, nicht über den Kopf von jemandem schütten. [...] Lieber werde ich in meinem stinkenden Schriftstellereigenheim still und friedlich zum Säufer.<sup>66</sup>

In einer brüderlichen Geste legt der Schriftsteller seinen Arm um die Schulter des vor dem Eingang des Zimmers sitzenden Stalkers, während der Professor im Vordergrund die Bombe entschärft und ins Grübeln gerät: „Was hat es dann für einen Sinn herzukommen? Tut mir leid, das verstehe ich nicht mehr“.

Damit erfüllt sich ein Bewegungsmuster, das Karl Renner in Rahmen seiner Extrempunktregel formuliert: Die „Bewegung der Figuren [kommt] am Extrempunkt zum Erliegen, die Figuren nehmen den Zustand dieses Raumes an“.<sup>67</sup> Tatsächlich endet die Reise der Protagonisten, noch bevor einer von ihnen das Zimmer, den Extrempunkt der Zone überhaupt betreten hat. So bleibt das Geheimnis des Zimmers gewahrt.

## 5. Die Zone als doppeltes Gleichnis

Ihre Reise und ihr Scheitern im Vorraum des Zimmers lässt sich als ein zweifaches Gleichnis lesen: So bedeutet ihnen der Gang in die Zone einerseits eine Wande-

<sup>65</sup> Vgl. STALKER, 2:02.

<sup>66</sup> Vgl. STALKER, 2:08.

<sup>67</sup> Renner, „Grenze und Ereignis“, S. 13.

rung durch die eigene Psyche, wobei das geheimnisvolle Zimmer das ihnen Unbewusste oder von ihnen einstmals Verdrängte einzuschließen scheint, während die Zone hingegen einen Raum umreißt, der ihrem Bewusstsein zwar zugänglich ist, in dem jedoch Phänomene und Anomalien auftreten, die sich im Sinne der freudischen Tiefenpsychologie als „Abkömmlinge“ des Verdrängten, des Unbewussten – des Irrationalen, wenn man so will – einer rationalen Auflösung verwehren.<sup>68</sup> Das Betreten des Zimmers bedeute den Protagonisten vor diesem Hintergrund somit nicht nur die Erfüllung ihrer Wünsche, sondern vor allem eine Konfrontation mit den verdrängten Ursachen ihrer Ängste und Komplexe, die gleichsam verbunden ist mit der Auflösung dieses semantischen Raums – und im Falle des suizidalen Stalkers Stachelauge mit der Auflösung der Figur, die wiederum eine theologische Lesart des geheimen Zimmers als Baum der Erkenntnis nahelegt: „doch vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse darfst du nicht essen; denn am Tag, da du davon isst, wirst du sterben“.<sup>69</sup>

In zweiter Hinsicht ist die Reise ein Gleichnis für den Diskurs der epistemischen Praxen Kunst, Wissenschaft und Religion, die allesamt auf der Endlichkeit des Menschen beruhen. Die Welt teilt sich hierbei in einen Raum des Immanenten, der topografisch durch die Welt außerhalb der Zone definiert wird, und in einen Raum des Transzendenten: das geheimnisvolle Zimmer. Die Zone markiert dabei einen Übergangsraum, der sich nicht eindeutig zuordnen lässt, da er sowohl Elemente enthält, die der Wahrnehmung des Menschen immanent sind, als auch solche, insbesondere die unsichtbare Gefahren, physikalische Anomalien und „auftretenden Wunder“, die sich ihr entziehen.

Während der Stalker in den Wundern der Zone die Präsenz einer göttlichen Instanz auszumachen vermag und seine Endlichkeit mithilfe seines Glaubens überwindet, finden sich der Professor und der Schriftsteller in einem unlösbaren Dilemma wieder. Gelingt es etwa dem Wissenschaftler, das Zimmer zu betreten und das seinem Bewusstsein einstmals Transzendente zu schauen, würde er gewissermaßen eine gottesgleiche Warte einnehmen, einen Standpunkt, „von dem aus uns die Tatsachen – oder kantisch ausgedrückt die ‚Dinge an sich‘ – unmittelbar zugänglich sind“.<sup>70</sup> Diese Perspektive gestatte es ihm, die Irrtümer seiner bisherigen Theorien zu verwerfen, bis seine Repräsentationen letztlich mit der – seinem Bewusstsein nun im vollen Umfang erfahrbaren Realität – korrespondieren. Dennoch wagen sie es nicht, einen Fuß hineinzusetzen oder im Falle des Professors, die Bombe zu zünden. Denn sie fürchten um die Folgen. Das Erlangen und gleichermaßen die Zerstörung der Wahrheit, des Unendlichen oder des Absoluten in letzter Instanz ginge einher mit dem Verlust dessen, was dem menschlichen Tun, seiner Kultur als Ziel und Antrieb zugrunde liegt. Das Betreten des Zimmers führe somit zur Auflösung sämtlicher Räume, denn um etwas zu bestimmen, bedarf es seines Gegenteils: Ebenso wie sich der Tag nur mithilfe der Nacht bestimmen lässt, gibt

<sup>68</sup> Vgl. Sigmund Freud, *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am Main 2010, S. 106.

<sup>69</sup> 1. Mose 2,17. <https://www.bibleserver.com/text/EU/1.Mose2>; Abruf 27.08.2018.

<sup>70</sup> Thomas Zoglauer, *Einführung in die formale Logik für Philosophen*. Göttingen 1997, S. 29.

es auch keine Endlichkeit ohne Unendlichkeit, keine Sinnlichkeit ohne das Übersinnliche, und ohne das Irrationale gebe es schließlich auch keinen Raum der Rationalität. All das, was die Anthropologie als Merkmale des menschlichen Wesens herausgestellt hat, die Künste, die Wissenschaft, die Religion, seine Endlichkeit usf. wären der Auflösung preisgegeben. Der Stalker ist der einzige unter ihnen, der dies begriffen hat; ihm genügt die Nähe zum Zimmer, denn allein die Existenz des Übersinnlichen in der Zone bedeutet ihm alles: „Mein Glück, meine Freiheit, meine Würde – alles ist hier“. Damit vertritt er in gewisser Hinsicht eine Kantische Sichtweise, denn „Freiheit ist im Sinne Kants das Uebersinnliche, und schön ist die Erscheinung des Übersinnlichen im Sinnlichen“.<sup>71</sup> Doch nur den Gläubigen gelinge es, eine Brücke ins Übersinnliche zu schlagen und es gleichzeitig als Übersinnliches zu erhalten – und so die Hoffnung zu wahren. Da sie ohne Glauben sind, sei das Tun des Schriftstellers und des Wissenschaftlers zum Scheitern verurteilt, da ihren Praxen einen solchen Brückenschlag nicht ermöglichen:

Das will gebildet sein! Intellektuelle, Schriftsteller, Wissenschaftler! [...] Sie glauben an nichts, an gar nichts. Bei ihnen ist das Organ, mit dem man glaubt, atrophiert. [...] Weil es nicht mehr gebraucht wird. [...] Sie haben leere Augen. Sie denken jede Minute nur daran, ihren Preis zu erhalten, sich möglichst teuer zu verkaufen. [...] Wie wollen solche an etwas glauben?<sup>72</sup>

Aber die Frau des Stalkers verweist darauf, dass all ihre Ängste, Komplexe, selbst ihr Zynismus auch ihr Gutes hätten:

Wenn es in unserem Leben keinen Kummer gäbe, besser wäre das nicht. Es wäre sogar schlechter, denn dann gäbe es kein Glück. Es gäbe kein Glück und es gäbe auch keine [...] keine Hoffnung. Ja.<sup>73</sup>

Diese Einsicht bewirkt, dass die Welt außerhalb der Zone nun allmählich ihre Aura der Trostlosigkeit niederlegt. Statt in schwarz-weiß wie zu Beginn des Films, werden die letzten Minuten in Farbe abgedreht. Die abschließende Szene, in der sich die Mutation der Tochter des Stalkers als übernatürliche Befähigung herausstellt – so ist sie in der Lage, Gläser auf einem Tisch allein kraft ihres Willens zu bewegen –, wird daher auch als eine „Geste der Versöhnung“ gedeutet, in der sich einmal mehr der christlich-moralische Imperativ Tarkowskis zeigt, als eine „Überwindung der Kluft zwischen Mensch und Natur, zwischen Rationalismus und Leidenschaft

<sup>71</sup> Vgl. Wilhelm Windelband: *Einleitung in die Philosophie*, Paderborn 1923, S. 381.

<sup>72</sup> Vgl. STALKER, 2:22. Auf eine ähnliche Weise beschreibt Menke, Samuel Beckett zitierend, die Melancholie, die aus der Flüchtigkeit des schönen Glücks resultiert: So mischt sich in die Erfahrung des Schönen stets auch eine „Trauer über seine Unwirklichkeit“; „Das Schöne ist Schein und sein Glück daran gebunden, nicht dauern zu können. Ebendeshalb aber atmen wir in dem Hauch und Duft der Trauer, der das Schöne durchweht, ‚die wahre Luft des Paradieses, des einzigen Paradieses, das nicht der Traum eines Irren ist, des Paradieses, das verloren ist‘“ (Menke, *Kraft der Kunst*, S. 54f. verweisend auf Samuel Beckett, *Proust*. Zürich/Hamburg 2001, S. 66).

<sup>73</sup> Vgl. STALKER, 2:27.

durch die Hingabe an Glauben und Opferbereitschaft“. Und so schließt der Film beinahe pathetisch zu den Worten Schillers und der Musik Beethovens in ihrer *Ode An die Freude*. Doch das aufkeimende Pathos wird alsbald übertönt vom ohrenbetäubenden Geräusch eines vorbeifahrenden Zuges.

## 6. Öffnung der Diegese

Obwohl Tarkovskij meist in Opposition zum Montagekino Sergej Ėjzenštejns stehend wahrgenommen wird,<sup>74</sup> ist er in seinem Erkennen der Bedeutung der Montage für die Architektur des Films am Ende doch „näher an Eisenstein, als er glaubt“.<sup>75</sup> Das „sogenannte Montagekino und seine Prinzipien [lehne er] deshalb ab, weil sie den Film sich nicht über die Grenzen der Leinwand ausdehnen lassen [... und] dem Zuschauer nicht erlauben, das auf der Leinwand Gesehene der eigenen Erfahrung unterzuordnen“. So nehme Ėjzenštejn „seinem Zuschauer die Möglichkeit, in der Wahrnehmung eine eigene Haltung zu dem auf der Leinwand Gesehenen einzunehmen“.<sup>76</sup>

Für Jurij Lotman sind die Grenzen, auf die Tarkovskij verweist, ein wesentliches Ordnungselement eines jeden Kunstwerks. Ganz gleich, ob es sich dabei um ein Gemälde, ein Theaterstück, um ein musikalisches, literarisches oder filmisches Werk handelt: Jedes Kunstwerk verfüge über einen Rahmen, der die Grenze zwischen der Welt und „der künstlerischen Welt“ definiert.<sup>77</sup> Insbesondere mit Blick auf den Film ließen sich dabei „offene und geschlossene“ Formen unterscheiden: In geschlossenen Formen schließt die Diegese „auf sich selbst, weist nirgends über sich hinaus auf ein Außerhalb, während der Film in der offenen Form ständig über sich hinaus in die nicht-diegetische Welt reicht“.<sup>78</sup>

Dementsprechend wird die Rezeption des Zuschauers entscheidend durch die Form des Films beeinflusst, wenn nicht gar determiniert: „In geschlossenen Filmen ist das Publikum ein Opfer, dem sich die perfekte Kohärenz der Welt auf der Leinwand aufzwingt“.<sup>79</sup> So sei das kommerzielle Unterhaltungskino geradezu „auf eine Verkümmern der kognitiven Fähigkeiten der Konsumenten angelegt“.<sup>80</sup> Die Filme seien „so angelegt, daß ihre adäquate Erfassung zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischt, daß sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten“.<sup>81</sup> Bei der offenen Form sei das Publikum hingegen „ein Gast, der als Gleicher in den Film hineingebeten wird und dessen Vorstellung

<sup>74</sup> Vgl. etwa Jeremy M. Robinson, *Andrey Tarkovsky. Pocket Guide*. Maidstone 2012, 54.

<sup>75</sup> Vgl. Hans Beller (Hg.), *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München 2005, S. 30.

<sup>76</sup> Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 137.

<sup>77</sup> Vgl. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, 300f.

<sup>78</sup> Vgl. Thomas Elsaesser u. Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 27f.

<sup>79</sup> Leo Braudy, *The World in a Frame. What We See in Films*. Garden City 1976, S. 49, zitiert nach Übersetzung in Elsaesser u. Hagener, *Filmtheorie*, S. 28.

<sup>80</sup> Martin Seel, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt am Main 2004, S. 78.

<sup>81</sup> Max Horkheimer u. Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main 1986, S. 134.



von Realität potenziell dieselbe ist wie diejenige des Regisseurs“.<sup>82</sup>

Wie Adorno so beklagt auch Tarkovskij, „daß die Durchschnittsnormen des Kommerzfilms und die gängige Fernsehproduktion das Publikum auf geradezu unverzeihliche Weise verderben, da sie es aller Kontaktmöglichkeiten mit wirklicher Kunst berauben«.<sup>83</sup> Allerdings biete das Kino eben auch Filme, die ihrem Wesen nach eher der Sphäre der Kunst zuzuordnen sind. Als Kunstwerke würden diese das Denken ihrer Betrachter keineswegs betäuben oder deaktivieren, sondern vielmehr anregen, möglicherweise sogar auf eine neue, erhabeneren Wahrnehmungsebene führen:

Künstler und Publikum konditionieren einander gegenseitig. Bleibt der Künstler sich selbst treu und unabhängig von alltäglichen Werturteilen, dann schafft und hebt er selbst das Rezeptionsniveau seines Publikums. Und wachsendes gesellschaftliches Bewußtsein akkumuliert dann seinerseits jene gesellschaftliche Energie, die wiederum eine Geburt neuer Künstler zur Folge hat.<sup>84</sup>

Würde ein Künstler sich hingegen „auf irgendein abstraktes Durchschnittsniveau“ einlassen, „um sein Werk verständlicher und zugänglicher zu machen“, würde dies „einen Verfall der Kunst zur Folge haben“;<sup>85</sup> somit liegt die Verantwortung für das intellektuelle Gleichgewicht zwischen Künstler, Werk und Rezipient folglich auch beim letzteren, da nur ein künstlerisch gebildeter Mensch Kunst tatsächlich genießen könne. Doch worin kommt dieser künstlerische Anspruch Tarkovskijs in seinem Werk konkret zum Ausdruck; wie eröffnet er dem Publikum Kontaktmöglichkeiten zu seiner Kunst?

Die Überwindung der diegetischen Grenze vollzieht sich in seinen Filmen auf drei Ebenen, zunächst auf der motivischen, durch die Implementation intertextueller Verweise, die, indem sie auf ein bestimmtes Kunstwerk oder auf das Sujet oder die Formsprache eines bestimmten Künstlers referieren, immer einen Bezug zu etwas herstellen, das (auch) Teil der extradiegetischen Realität ist. Ein zweiter Ansatz, die Permeabilität der Grenze zu erhöhen, deutet sich in Tarkovskijs naturalistischen Bestreben an, „die Welt, wie sie [ihm] am ausdrucksvollsten und präzisesten erscheint [...] zum Ausdruck“ zu bringen, sie nicht mit Symbolen zu versehen, die sich dem Betrachtenden lediglich im Kontext der Diegese erschließen.<sup>86</sup> Vor allem aber ist es ein formaler Aspekt, der das Wesen seiner Filme als Kunstwerke begründet und ihre Grenzen öffnet: die Montage – genau genommen Tarkovskijs Verzicht auf Fragmentierung. Seine Aufgabe sei es, „einen eigenen, individuellen Zeitstrom zu schaffen, in der Einstellung mein eigenes Zeitempfinden wiederzugeben“, die Montage aber „stört den Zeitfluß, unterbricht ihn“, „verleiht ihm“ allerdings auch „eine neue Qualität“; so manifestiere sich in der Montage

<sup>82</sup> Vgl. Brady, *The World in a Frame*, zitiert nach Elsaesser u. Hagener, *Filmtheorie*, S. 28.

<sup>83</sup> Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 192.

<sup>84</sup> Ebd., S. 191.

<sup>85</sup> Ebd., S. 192.

<sup>86</sup> Ebd., S. 237.

auch „die spezifische Handschrift eines Regisseurs“. Die Schöpfung eines Films gleiche der „Bildhauerei“, als eine Art Architektur der Zeit, wobei aber „das Zeitempfinden eines Regisseurs [...] in jedem Fall eine Vergewaltigung des Zuschauers“ darstelle.<sup>87</sup> Daher strebe er danach, „die Zeit in der Einstellung unabhängig und mit eigener Würde ablaufen“ zu lassen; „Nur dann finden die Ideen in ihr ohne übereilte Unruhe Platz“.<sup>88</sup> Seine Montage ist daher im Wesentlichen durch eine Reduktion des Filmschnitts gekennzeichnet; Plansequenzen werden zum prägenden Stilmittel. Die daraus resultierende Langsamkeit ist es schließlich, welche eine Partizipation des Publikums ermöglicht und damit auf die offene Form der Filme verweist.

## 7. Kontemplative Räume

Aus seinem Bestreben, „die Zeit in der Einstellung unabhängig und mit eigener Würde ablaufen“ zu lassen, resultiert in seinen Filmen – so auch in *STALKER* – eine Reihe von, sich aus wenigen, aber langen Einstellungen zusammensetzenden, Sequenzen, die sich als ‚kontemplative Räume‘ beschreiben lassen, in denen sich der Film „von seinem Autor“ zu lösen und „ein eigenständiges Leben zu führen“ beginnt, „das sich bei seiner Konfrontation mit der Persönlichkeit des Zuschauers formal wie gedanklich verändert“.<sup>89</sup> Wenngleich ihr Name es nahelegt, handelt es sich bei solchen Räumen nicht um hermetisch abgeriegelte Sequenzen, die sich als autarke Einheiten dem Kontext der Narration entziehen. Ganz im Gegenteil bilden sie stattdessen Resonanzkörper, in denen der Diskurs, etwa eines vorangegangenen Dialogs, auf einer nunmehr vordergründig ästhetischen Ebene ‚widerhält‘. Einen solchen kontemplativen Raum betritt der Zuschauer in *STALKER* etwa im Anschluss an den Dialog, in dem der Schriftsteller dem Professor die epistemische Begrenztheit des Menschen und die daraus resultierende Sinnlosigkeit seines wissenschaftlichen Strebens darzulegen versucht.<sup>90</sup>

Die erste von insgesamt vier Einstellungen dieses kontemplativen Raums zeigt in einer Totalen eine über eine Sumpflandschaft fegende Windhose, deren Bewegungen von der Kamera mit einem Schwenk eingefangen werden. Schnitt.

In der nächsten Einstellung ist der Stalker in einer Nahen, aus einer leichten Obersicht auf einem Felsen liegend, zu sehen. Es erklingt das mit einem Hall-Effekt versehene Geräusch vereinzelter Wassertropfen. Während die Kamera zu einem leichten Zoom ansetzt, ertönt aus dem Off eine, zwischen furchtvoller und warnender Intonierung schwankende, Frauenstimme, die aus der *Offenbarung des Johannes* zitiert,<sup>91</sup> deren Worte einen Kontrapunkt zu den zynischen Ausführungen

<sup>87</sup> Ebd., S. 141f.

<sup>88</sup> Ebd., S. 140.

<sup>89</sup> Ebd., S. 137.

<sup>90</sup> Vgl. *STALKER*, 1:20.

<sup>91</sup> „Da geschah ein großes Erdbeben. Und die Sonne wurde finster wie ein härenes Gewand. Und der Mond war wie von Blut. Und die Sterne des Himmels fielen auf die Erde, wie ein Feigenbaum, vom starken Wind geschüttelt, seine unreifen Feigen abwirft. Und der Himmel verschwand zu einer Rolle gewunden. Und Berge und Inseln gerieten in Bewegung. Und die weltlichen Herrscher und

des Schriftstellers setzen. Düstere Klangscheifen eines Synthesizers paraphrasieren die Bedrohlichkeit der Intonation. Schnitt.

Während die Frauenstimme fortfährt, aus der *Offenbarung* zu zitieren, setzt die Kamera zu einer etwa dreiminütigen, vertikalen Fahrt an, in der sie in einer stark übersichtigen Detailansicht zunächst die Jacke und das Gesicht des Stalkers zeigt, bevor sie nach und nach ein Sammelsurium im Wasser liegender Artefakte erfasst: eine Spritze, einen zerbrochenen Spiegel, ein Gemälde, ein Kabel, Goldfische in einem Glas, einen zerbrochenen Weinkelch, Münzen und Spritzen in einer Schale, ein Bildnis Johannes des Täufer, eine Maschinenpistole, ein zerstörtes Uhrwerk, eine Sprungfeder, ein abgerissenes Kalenderblatt und Drähte – Hervorbringungen menschlicher Kultur. Nachdem die Frauenstimme ihre Intonation beendet hat, lässt sie ein Lachen erklingen, aus dem sich auch Verzweiflung heraushören lässt. Kurz bevor die Kamera die Hand des Stalkers erfasst, setzt das Leitmotiv ein. Es folgt ein leichter Zoom heraus auf den Arm des Stalkers, der nun in einer leichten Übersicht zu sehen ist. Schnitt.

Während das Leitmotiv ausgeblendet wird, zeigt die vierte und letzte Einstellung dieser Sequenz in einer Totalen einen Hund auf einer betonierten Fläche sitzend, hinter ihm die grünüberwucherte Ruine eines Gebäudes. Als irgendetwas außerhalb des Bildrahmens seine Aufmerksamkeit erregt, richtet er sich auf. Schnitt.

Es ist nun am Betrachter, die ihm dargebotenen Eindrücke zu verknüpfen. All die Gedanken und Ideen, „die der Autor des Films bewußt in ihm angelegt hat“, dienen lediglich als Ausgangspunkt für den denkerischen Diskurs, der sich nunmehr tatsächlich bis über die Grenzen des Films hinaus erstreckt, bis hinein in die Gehirnwindungen der Rezipientinnen. Dies stelle sich ein,

[...] wenn hinter dem sichtbaren Ereignis eine bestimmte bedeutsame Wahrheit fühlbar wird. Dann, wenn man klar und deutlich erkennt, daß sich das, was man in dieser Einstellung sieht, nicht in dem hier [...] Dargestellten erschöpft, sondern lediglich etwas sich jenseits dieser Einstellung unendlich Ausbreitendes andeutet, wenn es auf das Leben hinweist.<sup>92</sup>

So gelingt es STALKER mit Hilfe des Publikums gerade durch seine Form, gerade durch seine narrative Struktur, das in seinen Grenzen eingeschlossene Unendliche im Akt der Rezeption wieder hervorzubringen. Darin begründet sich Tarkovskijs Film als Kunstwerk – als „Abbildung des Unendlichen im Endlichen“.<sup>93</sup>

Im kontemplativen Raum eröffnet er dem Betrachter die Möglichkeit, sein eigenes Dasein unter dem Eindruck der ästhetischen Erfahrung zu reflektieren, in sich

---

die Würdenträger, die Reichen, die Oberhäupter über Tausende, die Knechte und jeder freie Mann verbargen sich in den Höhlen und Felsspalten. Und sie sprachen zu den Bergen und den Steinen: ‚Fallt auf uns und verbergt uns vor dem Antlitz dessen, der auf dem Thron sitzt und vor dem Zorn des Lamms. Denn der große Tag seines Zorns ist gekommen. Wer kann da bestehen?‘“ (*Offenbarung des Johannes*, Offb.1,1).

<sup>92</sup> Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, S. 136.

<sup>93</sup> Vgl. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 301.

selbst das Wesenhafte zu erkennen. Wie Aristoteles anmerkte, bestehe Kontemplation dabei nicht allein in der bloßen Betrachtung oder Versenkung in die Werke Gottes, sondern auch in der „denkende[n] Tätigkeit“, in der sich im Akt der ästhetischen Erfahrung vollziehenden Reflexion.<sup>94</sup>

In einer Szene bemerkt der Stalker, die Zone sei „so, wie wir sie selbst durch unseren Zustand gemacht haben“. Vor dem Hintergrund des soeben Dargelegten schließt dies auch den Zustand des Betrachters mit ein, da auch er die Zone als Raum des Irrationalen mit seiner eigenen spezifischen geistigen Konstitution betritt, erfährt, deutet – und verändert. Die Frage nach dem Sinn der Reise, die der Professor im Vorraum zum geheimnisvollen Zimmer an seine Begleiter richtet,<sup>95</sup> scheint somit schließlich auch an den Betrachter adressiert, der sich nun, während die Kamera sich von den drei Protagonisten distanziert, zur Kontemplation angeht, womöglich ebenfalls die Frage stellt: Wozu das alles?

## Filme

AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT – ANDREJ TARKOWSKIJS EXIL UND TOD. Ebbo Demant (BRD 1988).

STALKER. Andrej A. Tarkovskij (UdSSR 1979).

STAR WARS – EPISODE IV – A NEW HOPE. George Lucas (USA 1977).

## Literatur

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main 1993.

Allard-Nostitz, Felicitas/Turowskaja, Maja Josifowna. *Andrej Tarkowskij. Film als Poesie – Poesie als Film*. Bonn 1981.

Aristoteles/Bien, Günther (Hg.). *Nikomachische Ethik*. Hamburg 1985.

Beckett, Samuel. *Proust*. Zürich/Hamburg 2001.

Beller, Hans (Hg.). *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München 2005.

Binder, Eva/Engel, Christine (Hg.). *Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953 – 1991)*. Innsbruck 2002.

Braudy, Leo. *The World in a Frame. What We See in Films*. Garden City 1976.

Brezna, Irena. „An Enemy of Symbolism“, (1984) In: John Gianvito (Hg.). *Andrej Tarkovsky. Interviews*. Jackson 2006, S. 104.

Cassirer, Ernst. *Versuch über den Menschen. Einführung in die Philosophie der Kultur*. Hamburg 2007.

Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte. *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007.

Franz, Norbert P. (Hg.). *Stalker. Protokoll des Films in der Original- und der deutschen Synchronfassung*. Potsdam 2009

Freud, Sigmund. *Das Ich und das Es. Metapsychologische Schriften*. Frankfurt am

<sup>94</sup> Vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Hamburg 1985, S. 253.

<sup>95</sup> Vgl. STALKER, 1:39.

Main 2010.

- Gehlen, Arnold. „Die Technik in der Sichtweise der Anthropologie“. (1953) In: Thomas Zoglauer (Hg.). *Technikphilosophie*. Freiburg/München 2002, S. 115.
- Hahn, Ronald M./Jansen, Volker. *Lexikon des Science Fiction Films. 720 Filme von 1902 bis 1983*. München 1983.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main 1986.
- Klimczak, Peter/Petersen, Christer. „Ordnung und Abweichung. Jurij M. Lotmans Grenzüberschreitungstheorie aus modallogischer Perspektive“. In: *Journal of Literary Theory*. Volume 9 (1), 2015, S. 135-154.
- Lem, Stanisław. „Nachwort“. In: Arkadi u. Boris Strugatzki. *Picknick am Wegesrand*. Frankfurt am Main 1981, S. 189.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München 1989.
- Menke, Christoph. *Die Kraft der Kunst*. Berlin 2013.
- Meyer, Petra Maria. „Angst und Freiheit. Zu ausgewählten Situationen in Filmen von Hitchcock und Tarkowskij“. In: Werkleitzgesellschaft e.V./KUNSTrePUBLIK e.V. (Hg.). *Angst hat große Augen*. Halle an der Saale 2010, S. 111.
- Robinson, Jeremy Mark. *Andrei Tarkovsky. Pocket Guide*. Maidstone 2012.
- Searle, John R. *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie der Tatsachen*. Berlin 2011.
- Seel, Martin. *Adornos Philosophie der Kontemplation*. Frankfurt am Main 2004.
- Strugatzki, Arkadi u. Boris. *Picknick am Wegesrand*. Frankfurt am Main 1981.
- Tarkowskij, Andreij. *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin 1985.
- Titzmann, Michael: „Interaktion und Kooperation von Texten und Bildern“. In: Ders./Hans Krahl (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau 2006, S. 215.
- Windelband, Wilhelm. *Einleitung in die Philosophie*. Paderborn 1923.
- Zoglauer, Thomas (Hg.). *Technikphilosophie*. Freiburg/München 2002
- Zoglauer, Thomas. *Einführung in die formale Logik für Philosophen*. Göttingen 1997.

### Internetquellen

1. Mose 2,17. <https://www.bibleserver.com/text/EU/1.Mose2>; Abruf am 27.08.2018.
- Renner, Karl. „Grenze und Ereignis“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hg.). *Norm – Grenze - Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*. Passau 2004. S. 357 (Die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die online abrufbare PDF-Version: <http://www.journalistik.uni-mainz.de/Dateien/Grenze-und-Ereignis.pdf>; Abruf am 27.08.2018).





## Nicht-Ort Bates Motel

Vorüberlegungen zu einer Ikonografie der Einsamkeit in der amerikanischen Moderne

**Denis Newiak**

Zweifelsfrei handelt es sich bei Alfred Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960), welcher auf der Grundlage des gleichnamigen Romans von Robert Bloch (1959) basiert, um eines der bedeutendsten Filmwerke des 20. Jahrhunderts, vielleicht um das wichtigste Kunstwerk der jüngeren Geschichte überhaupt. Schon bei seiner Veröffentlichung genoss der Film bis dahin ungesehene kommerzielle Erfolge, kein anderer Film wurde später häufiger von anderen Werken zitiert und verarbeitet, und das umfangreiche Franchise aus drei Fortsetzungsfilmen, einem Remake und der erst kürzlich abgeschlossenen Prequel-Fernsehserie *BATES MOTEL* (USA 2013-2017) quittieren der Geschichte ein bemerkenswert nachhaltiges allgemeines Interesse. Die Handlung dreht sich im Wesentlichen um den messerwetzenden Motel-Manager Norman Bates, der seine Opfer in Gestalt von *mother* überrascht. Psychopath Bates ist längst zu einer Kultfigur geworden und die Erzählung von ihm hat sich als ein komplexer moderner Mythos etabliert, die beide aus der Populärkultur nicht mehr wegzudenken sind.

Wodurch bloß generiert die Welt von *PSYCHO* diese filmhistorisch einmalige Aufmerksamkeit, was macht das Bates-Universum so interessant? Obwohl die Menge an wissenschaftlichen Abhandlungen, die sich dem Phänomen *PSYCHO* widmen, inzwischen kaum noch zu überblicken ist, konnte der wissenschaftliche Diskurs diese Frage bisher nicht wirklich ergründen. Regelmäßig konzentrieren sich diese Studien, etwa bei Bellour und Mulvey, auf psychoanalytische Fragen in der Tradition von Freud und Lacan, die der narrativen Betonung der intensiven psychologischen Bindungskräfte zwischen Mutter und Kind als auch den daraus potentiell erwachsenden *Psycho*-Pathologien Tribut zollen, doch sie bleiben unbefriedigend, denn im erzählerischen Spiel mit dem gesellschaftlich Unbewussten stand *PSYCHO* schon damals nicht allein dar, so wirkt die Selbst-Auflösung am Ende des Films mit der weltberühmten, scheinbar alles erklärenden und erschreckend selbstüberzeugten Analyse des Sachverständigen wirkt nüchtern betrachtet doch recht lächerlich. Auch fällt es schwer zu glauben, dass damit das Problem um Norman Bates und seine Beliebtheit wirklich gelöst wäre – sonst hätte auch einfach die

Romanvorlage oder ein narrativ ähnlich gelagerter Film genauso populär werden können.

Warum also brauchen wir Norman Bates so sehr, dass wir ihn auch nach 60 Jahren nicht in Frieden ruhen lassen können? In diesem Beitrag möchte ich zeigen, dass es die in der Welt von *PSYCHO* innewohnende *Einsamkeit* ist, die auf das vielleicht wichtigste (und zugleich am wenigsten ergründete) Merkmal der Moderne schlechthin verweist: die Moderne als Zeitalter sozialer Entfremdung und Isolation, als eine Epoche, die sich vorwiegend durch ein ständig steigendes Maß an Einsamkeit, also durch sukzessive Vereinsamung der in ihr lebenden Subjekte auszeichnet. Die kollektive Furcht vor der Verlassenheit, die mit Nietzsches Vorsehung des modernen Nihilismus nach dem „Tod Gottes“ einsetzt und sich im hoch technologisierten, urbanisierten und individualisierten 20. Jahrhundert nur verschärfen konnte, materialisiert sich in den gewaltvollen Bildern von *PSYCHO* dergestalt eindrücklich, dass sich das dabei generierte Reservoir an ikonischen Zeichen förmlich zu einem ästhetischen Code entwickelt hat, aus dem sich die Film- und Fernsehästhetik bis heute großzügig bedient: Wolkenkratzer und Motel, Auto und Straße, Dusche und Toilette sind vor dem Hintergrund einer Kulturgeschichte der Modernisierung nicht einfach nur Inventar und Kulisse eines spannenden Psychopathen-Thrillers, sondern regelrecht zum Vokabular einer filmischen Ikonografie der Einsamkeit geworden, die an Bedeutungsstärke nur hinzugewinnen kann, umso weiter die Moderne voranschreitet. Die Faszination der Bildwelt von *PSYCHO* entstünde dann nicht aus der viel besprochenen Ausstellung von Gewalt und des gezielten Bruchs von Tabus, sondern in der universell wirkenden Visualität der Einsamkeit des modernen Menschen.

Aber wie lässt sich dieser Verdacht kunst- und kulturwissenschaftlich erhärten? Da in der Filmwissenschaft bisher eine systematische und umfassende Auseinandersetzung mit Motiven, Figuren, Inszenierungen, Narrationen und Dramaturgien der Einsamkeit ausgeblieben ist, möchte ich in diesem Beitrag exemplarisch versuchen, ausgehend von einer kulturgeschichtlich-moralphilosophischen Perspektive auf die Moderne als Epoche zunehmender Einsamkeit in der Kunstgeschichte nach Abdrücken dieser Entwicklung zu suchen und anhand einschlägiger Beispiele aus den zum Film angrenzenden Künsten Ansätze einer Ikonografie der modernen Einsamkeit zu entwickeln, die sich, wie ich zeigen möchte, nicht zufällig genau aus Anschauungen all jener wichtigen hochmodernen Einrichtungen und Systeme speist, von denen wir in der Gegenwart regelmäßig umgeben sind und die der Moderne ihren vereinsamenden Gestus verleihen. Den in *PSYCHO* entwickelten Einsamkeitsbilder entsprechend möchte ich mich beispielhaft auf das *motel* als spezifischen Nicht-Ort der Moderne (Augé) konzentrieren, gehe dazu von einer kurzen Geschichte des Motels in den USA aus<sup>1</sup> und betrachte den Wandel der bildlichen ästhetischen Repräsentationen in Malerei, Fotografie, Kinematografie und Fernsehen als Ausdruck einer Ikonografie der Moderne, bei der das Motel von

---

<sup>1</sup> Erste Gedanken dazu hatte ich 2015 in einer Studie mit dem Titel „Moral, Einsamkeit, Nihilismus. Die seriellen Erzählungen über ‚Norman Bates‘ als Kulturgeschichte des modernen Amerika“ entwickelt, die ich an dieser Stelle für den hiesigen Zusammenhang weiterentwickeln möchte.



Norman Bates über die Zeit hinweg ein verschiedene ästhetische Phänomene zu verbinden scheinendes Element bildet.<sup>2</sup>

Von vornherein soll gewarnt sein, dass diese Untersuchung nicht abschließend sein kann, zu vielfältig ist allein schon der Bildvorrat selbst in dem stark begrenzten Korpus an zu untersuchenden Werken, ganz zu schweigen vom dazugehörigen Fachdiskurs. Entsprechend soll dieser Beitrag vielmehr mögliche Wege aufzeigen, wie aus der Bilderflut der letzten Jahrzehnte eine umfassende Ikonografie der modernen Einsamkeit zu zeichnen sein könnte, und lässt dabei bewusst andere mögliche Zugänge zu einer systematischen Betrachtung der Einsamkeit in der filmischen Populärkultur, etwa ihre Narrative, Motive, Figuren und Klänge, überwiegend außer Acht.

### Die Moderne als Zeitalter der Einsamkeit

Ich beschreibe, was kommt: die Heraufkunft des Nihilismus. Ich kann hier beschreiben, weil hier etwas Nothwendiges sich begiebt — die Zeichen davon sind überall, die Augen nur für diese Zeichen fehlen noch. Ich lobe, ich tadle hier nicht, daß er kommt: ich glaube, es giebt eine der größten Krisen, einen Augenblick der allertiefsten Selbstbesinnung des Menschen: ob der Mensch sich davon erholt, ob er Herr wird über diese Krise, das ist eine Frage seiner Kraft: es ist möglich ... der moderne Mensch glaubt versuchsweise bald an diesen, bald an jenen Werth und läßt ihn dann fallen: der Kreis der überlebten und fallengelassenen Werthe wird immer voller; die Leere und Armut an Werthen kommt immer mehr zum Gefühl; die Bewegung ist unaufhaltsam — obwohl im großen Stil die Verzögerung versucht ist — End-lich wagt er eine Kritik der Werthe überhaupt; er erkennt deren Herkunft; er erkennt genug, um an keinen Werth mehr zu glauben; das Pathos ist da, der neue Schauer... Was ich erzähle, ist die Geschichte der nächsten zwei Jahrhunderte...<sup>3</sup>

Nietzsche ahnt hier in seinen Notizen – knapp zwei Jahre vor seinem geistigen Zusammenbruch – den Beginn einer Moderne voraus, die mit seiner Verkündigung des ‚Todes Gottes‘ durch das Ende der Vorherrschaft einer christlichen Moral in Europa beginnt und damit die europäische Kultur in eine strukturelle Ungewissheit

---

<sup>2</sup> Weitgehend unberücksichtigt bleiben in diesem Beitrag dabei die Fragen der Serialisierung des Bates-Mythos im Franchise-System, die dadurch entstehenden dramaturgischen Freiräume zur Erzählung einer immer weiter zunehmenden Vereinsamung der tragischen Figur sowie des Einsatzes von Geräusch und Musik als das Gefühl der Einsamkeit verstärkende Ausdrucksmittel, mit denen ich mich im Rahmen meines Dissertationsprojekts auseinandersetze.

<sup>3</sup> Friedrich Nietzsche, *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe* auf der Grundlage der *Kritischen Gesamtausgabe Werke*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1967 und *Nietzsche Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe*, Berlin/New York 1975ff., herausgegeben von Paolo D’Iorio. Hier: Nachgelassene Fragmente, Gruppe 11 (November 1887-März 1888), Nr. 119 (=http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/NF-1887,11[119]).

der Verlassenheit von Gott gestoßen hatte: In Folge einer „Umwertung aller Werte“ – vorangetrieben von den Entwicklungen in den Wissenschaften und der damit verbundenen „Aufklärung“, der Industrialisierung, des technologischen Progresses und den daraus folgenden Produktions- und Vernichtungspotenzialen – waren die einstigen spirituellen Welterklärungssysteme allmählich sinnlos geworden. Indem die bis dahin unumstößliche und recht wirkungsvolle christliche Moral von „Gut und Böse“ an Plausibilität verloren hatte, mit Nietzsches Worten historisch zunehmend „als überwunden empfunden“ wurde, war die europäische Gesellschaft mit dem Nihilismus einer ‚entgotteten Welt‘ konfrontiert – vielleicht die Ur-Krise der Moderne, die den für Jahrhunderte an eine Allgegenwart Gottes gewöhnten Menschen aus seiner erfüllend sinnstiftenden Zweisamkeit mit einem alles sehenden und richtenden Allmächtigen als Gemeinschaft des Glaubens an die Ordnung der Moral nun zurückwirft in eine erdrückende Verlassenheit mit sich selbst. Die Erschütterungen des 20. Jahrhunderts mit seinen sozusagen ‚gottlosen‘ Katastrophen waren nicht gerade Widerlegungen dieser Vorahnung Nietzsches.

Kayser gehörte zu einem der ersten, der die Bedeutung dieser Proklamation der nihilistischen Einsamkeit im Gegensatz zum christlichen Alleinsein erkannte, nachdem die einstudierte Lebensgemeinschaft mit Gott und seinem moralischen Blick auf das menschliche Leben spätestens nach den Schrecken des 1. Weltkriegs wirkungslos geworden war, und sie in Zusammenhang mit dem „Renaissance-Individualismus“ des Industrie-Kapitalismus seiner Zeit brachte.<sup>4</sup> Dass der im Ende der Moral zunächst empfundene „Freiheitsrausch gegenüber dogmatischen Zwängen“, der zu einer Liberalisierung des gesamten öffentlichen Lebens geführt hatte, sich zeitnah zu einer neuen befriedigenden Erfahrung von Gemeinschaft emanzipiere, ist eben jene ernüchternde Unmöglichkeit, von der letztlich jedes neuere Kunstwerk spreche: von einer „moderne[n] individualistische[n] Einsamkeit“,<sup>5</sup> die den Menschen in der Zeit nach der Moral ohne wirkungsvolle Gemeinschaftserfahrungen und nur mit sich selbst zurücklasse.

Im Folgenden soll es darum gehen, wie sich diese Einsamkeit in der Moderne bildlich verwirklicht und was in diesen Bildern eigentlich gezeigt wird. Eine Definition jener Moderne, auf die durch ihre anhaltende Gegenwärtigkeit ja keine Außenperspektive eingenommen werden kann, muss naturgemäß schwerfallen. Durch den offensichtlichen Geschmackswandel in den Künsten seit dem Impressionismus fällt eine Begriffsbildung unter ästhetischen Vorzeichen in der Regel leichter als in Bezug auf die allgemeinen gesellschaftlichen Bedingungen, hier kann die Moderne je nach Akzent als Gegenbegriff zur Antike verstanden werden, zusammen mit der Neuzeit (die sich wiederum nicht „datieren“ lässt) beginnen oder mit den europäischen Revolutionsbewegungen Ende des 18. Jahrhunderts, (sehr selten) sogar auch erst richtig 1945 einsetzen. In jedem Fall grenzt sich die Moderne, im Wortsinn „neu“ oder „jung“, von etwas Altem ab, das überwunden oder hinfällig geworden ist. Für Piepmeier kann ein „Bewußtsein von Modernität“ etwa „mit dem Gefühl der Krise oder des Niedergangs im Moralischen oder Sozialen“ zusammenhängen, wenn die für die vorangegangene Epoche geltenden

<sup>4</sup> Rudolf Kayser, *Die Zeit ohne Mythos*. Berlin 1923, S. 18.

<sup>5</sup> Ebd., S. 30.

„Maßstäbe entweder nicht mehr erfüllbar sind oder nicht mehr gelten können“.<sup>6</sup> Mit Nietzsche waren die Maßstäbe der vorangegangenen Epoche zweifelsfrei die christliche Moral in ihrer universellen Geltung. Mit ihrem Verlust geht nicht nur das vorherrschende Ordnungsprinzip von „Gut und Böse“ verloren, sondern auch die mit der Religion verbundene besondere Gemeinschaftserfahrung, in der der Mensch stets nur in der Allgegenwart von Gott *allein* sein kann, aber nicht *einsam*. Diese Krise beginnt für Nietzsche mit der „Leere und Armut an Werthen“, dem „Nihilismus“ und der damit notwendigen Überwindung der Unterdrückungsmoral. Mit ihrem Ende setzt kollektive Desorientierung und gleichzeitig eine unbekanntere Erfahrung von Einsamkeit ein, die letztlich charakteristisch wird für das Zeitalter, dem Nietzsche sogar eine Epochenlänge vorhersagt: Zweihundert Jahre Einsamkeit.

In diesem Sinne lässt sich die Moderne als Zeitalter der Einsamkeit schlechthin verstehen. Die Geschichte der Moderne ist die Geschichte einer zunehmenden Vereinsamung des Menschen. Dieser Begriff der Einsamkeit soll jedoch nicht, wie er häufig im 20. Jahrhundert gedeutet wurde, gleichbedeutend sein mit einer pathologischen und damit „heilbaren“ Form von Vereinzelung und gesellschaftlicher Isolation bestimmter einzelner Menschen oder Personengruppen,<sup>7</sup> sondern noch am ehesten im Sinne von Mácha als ein die verschiedenen das Zusammenleben betreffende Teilphänomene umfassend bündelnder „Gesamtausdruck des verletzten Gleichgewichts zwischen dem sozialen und menschlichen Element der gesellschaftlichen Beziehungen“.<sup>8</sup> Es geht also nicht um eine „romantische“ oder individualpsychologische Vorstellung einer vorübergehenden Erfahrung sozialer Abgeschiedenheit, den Mangel an sozialen Kontakten oder einer Partnerschaft, sondern eher um einen kollektiven Geisteszustand, der in einer durch Individualisierung, Urbanisierung, Technisierung und Ökonomisierung aller Lebensbereiche sämtliche Sphären der Vergesellschaftung durchdringt.

Für die vorliegende Untersuchung soll weniger von Belang sein, welche allgemeinen und speziellen Gründe für diese Entwicklung auszumachen wären, sondern vielmehr, wie sich diese Zeitdiagnose artikuliert und in welchen konkreten Bildern sie sich materialisiert.

---

<sup>6</sup> Rainer Piepmeier, „Modern, die Moderne“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 6*. Basel/Stuttgart 1984, S. 54.

<sup>7</sup> Auch wenn bereits erste Versuche hin zu einer eigenständigen Einsamkeitsforschung unternommen wurden, bleibt sie bis heute weitestgehend auf psychologische und soziologische Untersuchungen bestimmter Teilaspekte beschränkt, etwa der Vereinsamung im Alter (z.B. Bungard 1975) oder Vereinsamung durch Mediengebrauch (z.B. Canary/Spitzberg 1993), während eine umfassende geistesgeschichtliche Abhandlung zur Moderne als Epoche der Einsamkeit noch aussteht.

<sup>8</sup> K. Mácha, „Der einsame Mensch in der Industriegesellschaft“. In: *Internationale Dialog Zeitschrift* 1968, S. 291-297.

## Die Nicht-Orte der Moderne

Für Marc Augé bedeutet die Moderne jene Epoche, die dazu neigt, Orte zu produzieren, die sich aus einer anthropologischen Sicht definatorisch selbst verneinen und so zu Nicht-Orten (*non-places* oder *non-lieux*, erstmalig publiziert 1992) werden: Lebt etwa noch die mittelalterliche Stadt von ihrem langsam gewachsenen sozialen Zentrum aus Kirche, Turmuhr und Kirchplatz und die frühmoderne Metropole vom geselligen Austausch auf öffentlichen (Markt-)Plätzen und in den Geschäften – für Augé die „anthropologischen Orte“, die eine „organische Sozialität“ geteilter Zeit erzeugen –,<sup>9</sup> entstehen in der Hochmoderne (welche Augé die „Supermoderne“ nennt) bestimmte gesellschaftliche Sondereinrichtungen wie Hotel-Unterkünfte, Flüchtlingslager und Kliniken, Verkehrsmittel wie Auto, Zug und Flugzeug sowie Autobahn, Tankstelle, Bahnhof und Flughafen oder Konsumtionseinrichtungen wie Supermärkte, durch welche die Lebensweise in der Moderne verwirklicht werden kann. Mit der Modernisierung verändern sich damit für Augé zunächst einmal die unmittelbar sichtbaren Landschaften der Kulturen, die sich im Laufe der Zeit immer weiter angleichen und irgendwann in ihrer Homogenität ununterscheidbar werden, während die letzten verbliebenen spezifischen Kulturorte zum Spektakel werden. Durch die modernen Transport- und Kommunikationseinrichtungen verdichtet sich der Raum zugleich immer weiter und wird allmählich allgegenwärtig.

In die angefangene Liste der modernen Nicht-Orte ließen sich, wenn auch von Augé nicht explizit erwähnt, noch die unzähligen Schnellrestaurants und Coffee-shops, Großraumbüros und Wartesäle, Sportstudios und Kreuzfahrtschiffe ergänzen. Die Moderne fabriziert damit im Verlauf ihrer Entwicklung immer mehr und komplexere Arten von Nicht-Orten und ihre Abhängigkeit voneinander wächst dabei in dem Maße, dass ihre Nutzung irgendwann praktisch nicht mehr oder nur mit unverhältnismäßigem Aufwand zu umgehen wäre. Der moderne Mensch ist damit, um überhaupt in seiner Zeit leben zu können und sich in ihr sinnvoll einzurichten, ständig zum Aufsuchen dieser Nicht-Orte gezwungen: Um zur Arbeit zu kommen, den Haushalt zu bewerkstelligen und den sozialökonomischen Konsumtionserwartungen gerecht zu werden. Aller Verführung zur Kulturkritik zum Trotz sind die Nicht-Orte natürlich auch jene Einrichtungen, die das Leben in der Moderne überhaupt erst so unwiderstehlich attraktiv und auch erstrebenswert machen: Fließendes Wasser in Sanitäreinrichtungen wie Wasserklosett, Dusche und Waschbecken, die individuelle Hygiene und eine Verbesserung der allgemeinen Gesundheit ermöglichen, die Verfügbarkeit warmer Mahlzeiten zu jedem beliebigen Zeitpunkt, eine sich ständig ausweitende medizinische Versorgung oder die recht sichere Versorgung mit Wärme und Elektrizität in widerstandsfähigen Haushalten. Die Voraussetzung dafür, die Vorzüge des modernen Wohlstands in Anspruch nehmen zu können, ist natürlich die individuelle Zahlungsfähigkeit, die wiederum eine vollständige Unterordnung unter die Anforderungen des modernen Lebens erfordert.

---

<sup>9</sup> Marc Augé, *Non-Places. An Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London/New York 2008, S. 76.

Doch bezahlen wir das Leben in der Moderne nicht nur im engeren monetären Sinne. Der Preis für das zunächst recht komfortable Auskommen in der Moderne liegt für Augé in der Anonymität und sozialen Kälte dieser Nicht-Orte, alle „ohne Beziehungen, ohne Geschichte, ohne Identität“.<sup>10</sup> In diesen modernen Räumen erlebe der Mensch eine bis dahin unbekannte Form von Einsamkeit, denn hier ist er nur noch mit sich selbst konfrontiert:

What he [der Mensch in der Supermoderne] is confronted with, finally, is an image of himself, but in truth it is a pretty strange image. The only face to be seen, the only voice to be heard, in the silent dialogue he holds with the landscape-text addressed to him along with others, are his own: the face and voice of solitude made all the more baffling by the fact that it echoes millions of others ... The space of non-places creates neither singular identity nor relations; only solitude and similitude.<sup>11</sup>

Der Mensch in der Moderne zahlt also mit den archaischen Gemeinschaftserfahrungen vormoderner Zeiten, um Zugang zu ihr zu erhalten. Für Augé zeichnet sich der Nicht-Ort nicht nur dadurch aus, dass das Individuum dort „allein unter vielen“ bleibt, sondern dass es zu diesen hermetischen Orten auch nur dann Eintritt erhält, wenn es vorher eine Zugangsberechtigung nachweist: Wie Marion in *PSYCHO* dem Verkehrspolizisten Rede und Antwort stehen muss, um den Highway und ihr Fahrzeug weiter nutzen zu dürfen und sich (wenn auch unter falschem Namen) im Register des Motels eintragen muss, bevor sie das unheilvolle Zimmer beziehen darf, gelten für alle Nicht-Orte der Supermoderne – an der Supermarktkasse, vor der Flughafen-Lounge und am Geldautomaten – Systeme der individuellen Identifikation und Legitimation, bei der immer nur die Identität eines Einzelnen zählt, der dann auch nur als Einzelner den modernen Sonderraum betreten und nutzen darf.<sup>12</sup> Damit teilen die Menschen, die gemeinsam einen der Nicht-Orte nutzen, nicht mehr als den geteilten pragmatischen Zweck, etwa des verkehrlichen Transports in einem Zug oder der körperlichen Regeneration in einer Liege am Pool.<sup>13</sup> Die Menschen bleiben an diesem Orte Fremde ohne Berührungspunkte, mehr oder weniger zufällig zusammengewürfelt an gemeinsamer Stelle, an der neben beiläufigen und bedeutungslosen Begegnungen kein Gefühl von wirklicher Gemeinschaftlichkeit entstehen kann, sondern nur Anonymität, Entfremdung und Einsamkeit.

Die USA als ein Ort, dessen Geschichte mit der Moderne beginnt und die Modernisierung wie kein anderer vorantreibt, wird zur Wiege der Nicht-Orte und beherbergt so viele von ihnen wie kein anderer Kulturraum. Amerika ist in der Fülle an Nicht-Orten – seinen *mega cities* und *skyscrapers*, *highways* und *cars*, *diners* und *motels* – selbst längst zu einem einzigen überdimensionierten Nicht-

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 63.

<sup>11</sup> Ebd., S. 83.

<sup>12</sup> Ebd., S. 82.

<sup>13</sup> Ebd., S. 76.

Ort geworden, der sich aus lauter ineinanderfließenden Orten eben ohne Beziehungen, Geschichte, Identität' zusammensetzt. Wenn sich die Moderne als das Zeitalter einer wachsenden Vereinsamung des Menschen verstehen lässt und die USA von einer besonderen Modernität geprägt ist, müsste dieser vereinsamende Prozess in Amerika besonders deutlich zu beobachten sein. Dem Fachdiskurs zufolge ist sie das auch: Eine solche allgemeine Entwicklung wurde bereits mehrfach nachvollzogen, beginnend mit David Riesmans *Lonely Crowd* von 1950, Dieter Oberdörfers Buch *Von der Einsamkeit des Menschen in der modernen amerikanischen Gesellschaft* (1961) und Richard Sennetts *Fall of the Public Man* (1974). All diese frühen Beispiele der immer noch ein Schattendasein fristenden *loneliness studies* heben, nur mit unterschiedlichen Schwerpunkten, beinahe unisono auf bestimmte Entwicklungen der US-amerikanischen Gesellschaft Mitte des 20. Jahrhunderts ab: Eine zunehmende Urbanisierung in anonymen gläsernen Metropolen, die Flucht ins Private der gesichtslosen Suburbs, die Veränderung und Flexibilisierung der gesellschaftlich-geschlechtlichen Rollenverteilung, die zunehmende Mobilität, die Konsumorientierung und nicht zuletzt das Konkurrenzprinzip, das jede Form von Vergemeinschaftung als einen Wettbewerbsnachteil erscheinen lässt. Dabei stehen die Trends der USA überwiegend stellvertretend für alle hochentwickelten industrialisierten Regionen der Welt und finden in den unterschiedlichen Kulturräumen erstaunlich ähnliche, wenn auch nicht identische Äußerungsformen.

All diese Phänomene können uns an dieser Stelle nicht interessieren. Um jedoch, unserem Beispiel entsprechend, die Ikonografie der modernen Einsamkeit, wie sie in *PSYCHO* am Beispiel der *motels* erscheint, erst „lesen“ zu können, ist es erforderlich, sich die Ursprünge der Entwicklung dieser Einrichtungen vor Augen zu führen. Nur vor dem Hintergrund der Geschichte der Dinge und Orte in der Moderne lassen sich ihre bildlichen Insignien auch treffsicher identifizieren und abgrenzen.

### **Aufstieg und Untergang der Motels: Eine kleine Kulturgeschichte**

Kaum eine Ansicht ist so sehr verbunden mit einer romantischen Verklärung der jungen USA wie die Ansicht einer amerikanischen Kleinstadt, dem *small town*. Dieses idealisierte Sinnbild der dem Mythos nach von den *founding fathers* vorgenommenen „Zivilisierung“ und Besiedlung der amerikanischen Leere entspringt für Jakle seit ihrem mit der Urbanisierung einsetzenden Bedeutungsverlust vor allem den von durch die Pop-Kultur, insbesondere in den ersten US-amerikanischen Fernsehserien wie *BONANZA* (1959-1973), *THE ANDY GRIFFITH SHOW* (USA 1960-1968) oder *LITTLE HOUSE ON THE PRAIRIE* (USA 1974-1983) vermittelten Bildern, die unter den zunehmend schwierigen ökonomisch und sozialen Verhältnissen eine idealisierte Vergangenheit in der Kleinstadt konstruieren. Die *small towns* wirken in dieser Erinnerung – wie die des Erwachsenen an die eigene Kindheit – als Wiegen einer Nation, die im Aufbruch ist: Während die „Gründungsväter“ das Land bewohnbar machen sollten, waren die Kleinstädte mit ihren

nährenden, erziehenden und moralisierenden Sondereinrichtungen – Kirche, Schule, Sheriff – immer Teil der Vorstellung einer gesellschaftlichen *childhood* Amerikas, einer nostalgisch zurechtgerückten gemeinsamen US-amerikanischen Vergangenheit zu Zeiten von Gründung auf Aufstieg der USA.<sup>14</sup> Der *small town* wird zu Amerikas *mother*, bei der man sich immer gut aufgehoben wird.

Der Mythos des *small town* – eng verbunden mit den Bedingungen vor der Automobilisierung, als noch *railroads* die Orte verbanden – besteht vor allem aus der Vorstellung einer funktionierenden *community*, der idyllisch-friedvollen Nachbarschaft als Gemeinschaft, aber auch der Gemeinschaft mit einem wachsaamen Gott, der zumindest sonntäglich gehuldigt wird. Die aus Europa importierte christliche Moral (einschließlich ihrer mannigfaltigen Spielarten) hält so das gewiss anspruchsvolle, aber in der Kleinstadt doch überblickbare soziale Miteinander zusammen, während diese Versprechungen in den neuen unter Überfüllung, Arbeitslosigkeit und Kriminalität leidenden Großstädten natürlich unwirksam bleiben.

Spätestens Mitte des letzten Jahrhunderts, als Amerika sozusagen ‚adoleszent‘ wurde, verloren die kleineren Ortschaften und mit ihnen die unzähligen *Main Streets* ihre ihnen zugeschriebene Bedeutung der erzieherisch-moralischen Mütterlichkeit. Im Kontrast zu den aufregenden wachsenden Großstädten werden diese gedachten Orte in der Erinnerung allmählich umgedeutet:

Most Americans still feel themselves rooted somehow in a ‘Main Street’ America of an idealized past, where elm trees arched over streets lined with comfortable houses—landscapes cleanly punctuated with businesses, churches, schools, and other landmarks. Paradoxically, many Americans also feel that small towns have been parochial places, dull and lacking in opportunities.<sup>15</sup>

Eine solche Umdeutung spiegelt sich auch im gewandelten Bild des *small town* im reiferen US-amerikanischen Fernsehen wieder, etwa in dem durch und durch verkommenen TWIN PEAKS (USA 1990-1991 UND 2017), und das zeitgenössische Fernsehen spuckt eine düstere Kleinstadt mit mysteriösen Geheimnissen nach der anderen aus (WAYWARD PINES, seit 2015; RIVERDALE, seit 2017; STRANGER THINGS, seit 2016).

Diese Entwicklung hängt unentwirrbar mit dem Siegeszug des Automobils zusammen, denn mit ihm erweitert sich der Blick über den Horizont der Kleinstadt in die unsichtbare frisch eroberte weite Leere Amerikas. Die *cars* sind im Zeitalter des Fordismus zu einem Zeichen der „Befreiung“ von den geografischen und moralischen Grenzen der *small towns* geworden. Diese Geräte, die „Pferd, Kutsche und Zug in einem“<sup>16</sup> zu sein schienen, öffneten die bis dahin recht klar abgegrenzten Ortsgemeinschaften hin zu ihrer Umgebung,<sup>17</sup> ließen die gefühlten

<sup>14</sup> Vgl. John A. Jakle, *The American small town*. Hamden 1982, S. 172.

<sup>15</sup> Ebd., S. 167.

<sup>16</sup> Michael K. Witzel, *The American motel*. Osceola 2000, S. 24.

<sup>17</sup> Vgl. John A. Jakle, *The American small town*. Hamden 1982, S. 166.

Distanzen zwischen den Orten allmählich verschwinden, und die ausgedienten Speisewagen der an Bedeutung verlierenden Eisenbahn folgten den US-Amerikanerinnen von den Gleisen an den Straßenrand, um in Form von *diners* – mit ihren unverwechselbaren Art-Déco- und Streamline-Stahldesigns bis heute eines der nachhaltigsten Symbole US-amerikanischer Modernität – auch dem weniger wohlhabenden Durchreisenden eine einfache warme Speise jenseits der europäisch orientierten „Restaurants“ zu bieten.<sup>18</sup>

Die tausenden *main streets* selbst sind nun kein Ort des Stadtlebens mehr, in welchem sich Gemeinschaft abspielen kann, sondern nur noch Spielplätze, auf denen man sein *car* stundenlang spazieren fährt: Die neue Lieblingsbeschäftigung ist *to cruise around*.<sup>19</sup> Wer im moralischen Amerika unter den wachsamen Blicken der Familie keinen besseren Platz dazu hatte, konnte im Auto auch kopulieren<sup>20</sup> – auf die Gefahr hin, auf dem Weg zu einer unbeobachteten Stelle in einem Unfall das Leben zu verlieren.<sup>21</sup> Während ganze Gebäude die Form von Schildern annahmen, um die Menschen aus ihren Fahrzeugen in die Geschäfte zu locken,<sup>22</sup> wurden ungenutzte Gemeindehäuser von der *Main Street* an die *highways* verschoben: „Symbols of concentration and mutual reinforcement were replaced by symbols of separation and alienation.“<sup>23</sup>

Mit dem Vordringen der Fernverkehrsstraßen, die den wachsenden Zahlen an Fahrzeugen Herr werden sollten, stürzten die kleinen Orte in eine unüberwindbare Identitätskrise: Statt seine täglichen Besorgungen in der *Main Street* zu erledigen, konnten nun die modernen Straßen genutzt werden, um zu den außerhalb gelegenen *shopping malls* zu gelangen, in denen der neu gewonnene Wohlstand in die verschiedensten Konsum-Produkte umgesetzt werden konnte: „Das bedeutet das Ende zahlloser typischer *mom-and-pop*-Läden und damit auch des klassischen Mittelstandskapitalismus, der während der ersten beiden Jahrhunderte tonangebend in Amerika gewesen war“, resümiert Geert Mak.<sup>24</sup> Mit dem Ende der *small towns* wird also auch die Ideologie des *American Dream* brüchig, der eng mit der Vorstellung des kleinen Familien-Unternehmertums verbunden ist.

Wie einst die *Main Street* in den kleinen Städten wurde ab 1926 nun die „Route 66“ – weltweit für ihre besondere Ästhetik bekannt – zur „Hauptstraße der

<sup>18</sup> Vgl. Michael K. Witzel, *The American diner*. Osceola 1999, S. 11.

<sup>19</sup> Vgl. John A. Jakle, *The American small town*. Hamden 1982, S. 161.

<sup>20</sup> Vgl. David L. Lewis, „Sex and the Automobile: From Rumble Seats to Rockin’ Vans“. In: David L. Lewis/Laurence Goldstein, *The Automobile and American Culture*. Ann Arbor 1983, S. 123-133. Hier: S. 124.

<sup>21</sup> Die Unfallzahlen im motorisierten Individualverkehr waren schon in den 1920er-Jahren so schockierend wie heute: „Between 1922 and 1927, approximately 3,446,370 people were injured and 114,879 were killed in auto accidents, numbers that safety advocates put in graphic terms, pointing out that someone was killed or injured in an auto accident every forty-one seconds“, siehe John A. Jakle/Keith A. Sculle: *Motoring. The highway experience in America*. Athens 2008, S. 81.

<sup>22</sup> Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle: *Remembering roadside America. Preserving the recent past as landscape and place*, Knoxville 2011, S. 221.

<sup>23</sup> John A. Jakle: *The American small town*. Hamden 1982, S. 170.

<sup>24</sup> Geert Mak: *Amerika! Auf der Suche nach dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten*. München 2013, S. 469-470.



Nation“, wo sich selbst zu Zeiten der Großen Depression am Seitenstreifen noch etwas verdienen ließ. *Mother Road*, die Mutter aller Straßen und damit auch die Mutter Amerikas, hatte für ihre Heranwachsenden auf dem Weg in die Zukunft stets eine kräftigende Mahlzeit und ein warmes Bett bereit gehalten – im *diner* das Abendessen, an der *gas station* die energiereiche Stärkung für das Auto, und im *motel* einen gemeinsamen Schlafplatz für Mensch und „Gefährt“. In der Populärkultur sind die Beispiele der nostalgischen Erinnerung an diese Straße unzählig und speisen sich aus den unverwechselbaren Insignien von Straßenschildern, leuchtend gelber Fahrbahnmarkierung und der nicht enden wollenden leeren Landschaft des mittleren Westens.<sup>25</sup>

Mitte des letzten Jahrhunderts ist praktisch das gesamte US-amerikanische Leben sozial und ökonomisch der Automobilität untergeordnet: Das ursprünglich militärisch motivierte Interstate-System von Präsident Eisenhower<sup>26</sup> mit dem darin angeschlossenen System aus Auto- und Mineralölindustrie und Beherbergungsgewerbe beschäftigte zu dieser Zeit jede sechste Amerikaner – Straße und Auto (natürlich auch das motorisierte *bike*) gerieten vom notwendigen Mittel zur wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erschließung des Flächenlandes zum Selbstzweck: Als die Bundesstraße 66 drohte, unter dem eigenen Erfolg zu kollabieren, schmiedete eine „Koalition aus Autoproduzenten, Mineralölgeschäften, Reifenherstellern und Straßenbauern“<sup>27</sup> den erfolgreichen Plan, die Fernverkehrsstraße zu einem überdimensionierten nationalen Vergnügungspark umzuwandeln, der sämtliche Wohlstandserrungenschaft der Moderne zur Verfügung stellen, aber nur mit dem Auto zu nutzen wäre. Seit dem ist das Automobil zu einer Standardausrüstung geworden und bleibt es bis heute, um aus den wachsenden *suburbs*, die den Ansturm auf die Städte in anonymen Eigenheimsiedlungen absorbieren, in die Arbeit gebenden *cities* zu pendeln und den planvollen Mangel an öffentlichen Verkehrsmitteln zu kompensieren.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Es wäre eine eigene Untersuchung wert, dass auch das Road-Movie als eigenes Genre erst aufgrund der bildstarken Einsamkeitsromantik zu seiner immensen Popularität gekommen ist.

<sup>26</sup> Vgl. Geert Mak: *Amerika! Auf der Suche nach dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten*. München 2013, S. 468.

<sup>27</sup> Ebd., S. 467.

<sup>28</sup> Vgl. Philip E. Slater: *The pursuit of loneliness*. Boston 1990, insbesondere S. 63 und 72. Slater schildert hier die Lage der erziehenden Frauen des *middle-class America*, in den *suburbs* von der Umwelt praktisch abgeschottet, wodurch die Kinder zu den einzigen Bezugspersonen werden. Kinder wurden so nicht zufällig zum moralischen Ersatz für den – körperlich und geistig – stets abwesenden Ehemann. Aus dieser Perspektive bekommt die Einsamkeit der *suburbs* eine besondere Dimension.



**Abb. 1:** Stephen Shore: *Uncommon Places: Second Street East and South Main Street, Kalispell, Montana, August 22, 1974*

Die Metropolisierung der Vereinigten Staaten führte schnell zu einer Abwertung der *small towns*, weil es ihnen nun scheinbar an allem mangelte, worauf es im sich modernisierenden Amerika ankommt und was in den Städten zu erhoffen war: Lohnbeschäftigung, Ordnung durch öffentlich durchsetzbares Recht sowie individualistisch verstandene Freiheit.<sup>29</sup> Dabei waren die Städte selbst längst zu überannten, demoralisierten und unregierbaren Orten geworden, in denen die ganze Wucht der modernen Einsamkeit wartet. Erholung von der Beschränktheit des *small towns*, der Tristesse der *suburbs* und der gesichtslosen Hektik der *cities* versprachen nun die *motels*, die am Rande der Fernverkehrsstraßen auf jene warteten, die ihre Fahrtauglichkeit wiederherstellen mussten.

Diese spezifisch amerikanischen Orte stellen einen eigenen interdisziplinären Untersuchungsgegenstand dar, der hier nur schaglichtartig beleuchtet werden kann. Die Entwicklung dieser Einrichtungen, die dem Reisenden und seinem *motor* direkt an der Straße einen einfachen aber verlässlichen Schlafplatz bieten, ist aus wirtschaftshistorischer, soziologischer und eben auch medienwissenschaftlicher Perspektive interessant, denn die kollektiven Imaginationen vom *motel* sind eng geknüpft an die mediale Vermittlung durch Kunst und Industrie: Das *motel* konnte als fantasievoll ausgeschmückter und kreativ benannter Ort positive Assoziationen und exotische Sehnsüchte beim Reisenden wecken und sich so zu einem festen

<sup>29</sup> Vgl. John A. Jakle: *The American small town*. Hamden 1982, S. 9.

Bestandteil des amerikanischen Reiseerlebnisses in das kollektive Bewusstsein einschreiben – oder als „thing of evil“ in Form des *Bates Motel* zur Herberge des voll und ganz Amoralischen werden, in dem all die Ängste und Pathologien der USA plötzlich zum Vorschein kamen, die zuvor aufwendig im apolitischen Studio-betrieb Hollywoods wegretuschiert wurden.<sup>30</sup> Sie bedeuten in einem Moment die Vorstellung eines temporären *home*, welches einen mütterlich beherbergt und versorgt (natürlich mit *sandwiches* und *milk*), im nächsten Augenblick verkehren sie sich zu Herbergen der Amoralität, den neuen Nicht-Orten der Moderne, an denen man sich nicht länger aufhalten möchte als unbedingt notwendig.

Mit den Millionen von Neuzulassungen von Kraftfahrzeugen und der pro Einwohnerin stark gestiegenen jährlich im Auto zurückgelegten Entfernung wuchs auch die Anzahl der *motels*.<sup>31</sup> Wie zuvor die *diners* in der Gastronomie ermöglichten es die *motels* vielen *middle-class families*, relativ günstig das Land zu bereisen und dabei deren Kindern besondere *experience* zu bieten.<sup>32</sup> Durch die Betonung von präautomobilem Vokabular wie *cabin*, *cottage*, *camp*, *village* bedienten die Betreiberinnen der *motels* die Sehnsucht der Gäste nach dem angenommenen kollektiven Zusammenhalt in den *small towns*.<sup>33</sup> Zusammen mit den Tankstellen, Fast-Food-Restaurants und Reparaturwerkstätten wurden die Motels zu einem vom Fahrverkehr völlig abhängigen Gewerbe, zu einem grundständigen Teil der Megamaschine Straße, das als Anhängsel einzig und allein dem Betrieb der *cars*, dem *service* für die Motoren diente.<sup>34</sup>

Von den Anfängen des *motels* bis zu seinem Höhepunkt in den 1960er Jahren wurden die einfachen Gasthäuser vor allem von *mom and pop* betrieben, wie es zuvor in den *main streets* bei den Einzelhandelsgeschäften der Fall war.<sup>35</sup> Diese Familienunternehmen prägten das Bild eines funktionierenden mittelständischen Kapitalismus US-amerikanischer Prägung und fungierten wie Siedlerinnen, die die noch unerschlossenen Gebiete zwischen den Städten schrittweise „zivilisierten“ und dabei dankbar angenommene Zusatzeinrichtungen am *pool* oder *coffee shop*, zugleich auch intime Rückzugsorte in den *cabins* schufen – das Elternschlafzimmer für eine pubertäre Nation.<sup>36</sup>

Wie Witzel (2000) in einer großen Abhandlung über das amerikanische Motel beschreibt, boten im Zuge der großen Investitionswelle in den 1950er Jahren die *motels* so ziemlich alle Annehmlichkeiten der Wohlstandsmoderne, die heute unverhandelbarer Standard sind: *air-conditioning*, vollständige *bathrooms* und natürlich kleine *amenities* mussten als Grundausstattung geboten werden, um dem zunehmenden Konkurrenzdruck zumindest vorübergehend Widerstand leisten zu können. Die schlichte Einheitlichkeit, mit der die Motels eingerichtet

<sup>30</sup> Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 17.

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S. 20-21.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 1.

<sup>33</sup> Ebd., S. 61.

<sup>34</sup> Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle, *Motoring. The highway experience in America*. Athens 2008, S. 3.

<sup>35</sup> Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 57.

<sup>36</sup> Vgl. ebd.

waren, und die Bevorzugung von Plastik für alle möglichen Gebrauchs- und Einrichtungsgegenstände vermittelten den Gasthäusern das Gefühl von Verlässlichkeit und Sterilität, damit auch einer vermeintlichen Abwesenheit unkalkulierbarer Gefahren. Durch Industrie-Standards sicherten sich Herstellerinnen von Duschvorhängen, Zellstoff-, Bade- und Handtüchern, Glühbirnen und Seife eine schier unerschöpfliche Auftragsquelle – sie gehörten gemeinsam mit der Bauindustrie noch viel mehr als die Betreiberinnen der *motels* selbst zu den größten Profiteurinnen des Gastgewerbe-Booms.<sup>37</sup>

Der Aufstieg der Motels fällt dabei mit großen kulturellen Verschiebungen in den USA zusammen, die sich im Wesentlichen als Konflikt zwischen konservativem Traditionalismus und liberaler Modernisierungsbefürwortung ab den 1920er Jahren abzeichnen.<sup>38</sup> Wie die *cars* boten nun die *motels* die Möglichkeit einer von den moralischen Instanzen wie Familie, Kirche und Staat unbeobachteten ‚Unanständigkeit‘, wie sie beispielsweise schon 1934 in *IT HAPPENED ONE NIGHT* thematisiert wird.<sup>39</sup> Die Motels fungierten in dieser Zeit der sich modernisierenden Vorstellungen von Sexualität zugleich als Ursache und Wirkung: Erst durch sie entstand überhaupt die Möglichkeit, diese überkommenen Ansichten von Geschlechtlichkeit und Ehe tatsächlich zur Verhandlung zu bringen, sie profitierten aber auch davon, als diese Neuformulierung gesellschaftlicher Normen dann in ihren eigenen Räumen massenweise und zahlungskräftig zustande kam.<sup>40</sup>

Nach Lewis (2000) gerieten damit die gastgewerblichen Kleinbetriebe zunehmend in den Verdacht, gut verdienende Herbergen der „stundenweisen“ Amoralität, gar der gelebten Perversion zu sein, in denen die obszönen Schandtaten aus dem Auto nun komfortabel zum Abschluss gebracht werden konnten.<sup>41</sup> Die Betreiberinnen mussten sich in dieser Zeit regelmäßiger Anfeindungen erwehren, dass in den *motels* eine unchristliche Generation heranwachse, also ein mühselig erworbener moralischer Zivilisationszustand abgewickelt würde, denn was sich hinter den dünnen Türen der *cabins* zutrug, ließ sich zwar dem guten Willen halber durch Hausordnungen formal regulieren, entzog sich aber der Gemeinschaft mit Gottes Stellvertretereinrichtungen auf Erden und damit der moralischen Kontrolle. Jakle (1996) fasst die Dialektik der *motels* in einer Sammlung von Gegensatzpaaren zusammen:

The motel’s intriguing diversity and manifold implications can be viewed in terms of a set of opposites—mobility versus immobility, cosmopolitanism versus patrocialism, family ownership versus corporate ownership, homogeneity versus segmentation, control versus freedom, diversity versus sameness, change versus stability,

<sup>37</sup> Michael K. Witzel, *The American motel*. Osceola 2000, S. 96-98.

<sup>38</sup> Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 57-58.

<sup>39</sup> Vgl. ebd. S. 17.

<sup>40</sup> Vgl. ebd., S. 60.

<sup>41</sup> Vgl. David L. Lewis, „Sex and the Automobile: From Rumble Seats to Rockin' Vans“. In: David L. Lewis/Laurence Goldstein (Hgg.). *The Automobile and American culture*. Ann Arbor 1983, S. 123-124.

safety versus danger, convenience versus inconvenience, formality versus informality, and work versus leisure.<sup>42</sup>

Auch während der *Great Depression* hatte der Bau von Motels nicht nachgelassen.<sup>43</sup> Während der Nachkriegsjahre wurden sie zu einer Kulisse für den ungezügelter Hunger nach *service* der mittelständischen US-Amerikanerinnen.<sup>44</sup> Das Florieren des Geschäfts sollte zunächst auch die Überlegenheit des kapitalistischen Systems nordamerikanischer Prägung im Systemkonflikt mit dem Ostblock beweisen. Anfang der 1960er Jahre hatte die Zahl von *motels* in den USA ihren Höchststand mit über 60.000 Gasthäusern erreicht.<sup>45</sup>

Es verging vom Beginn des Gewerbes eine vergleichsweise lange Zeit, bis auch in dieser Branche Marktkonzentration und Marktberreinigung Einzug hielten. In den 50er Jahren bekamen die knapp kalkulierenden Familienunternehmen Probleme, denn für Investitionen oder immer neue *extras* fehlte das Kapital.<sup>46</sup> Ein Bericht des Mineralölkonzerns *Shell* sollte belegen, dass im Vergleich zu den wachsenden finanzstarken Ketten mit ihren größeren und effizienter arbeitenden *highway hotels* die kleinen *mom and pops* in der Mehrzahl eine schlechte verkehrliche Lage – meist natürlich in der Nähe von lauten Fernverkehrsstraßen – hätten, unmodern eingerichtet und stark renovierungsbedürftig seien.<sup>47</sup> In der Krise des Gewerbes zog auch hier das „Franchise“-System ein<sup>48</sup> – der Familienbetrieb (und mit ihm die Institution Familie) selbst waren am Straßenrand wie einst in den *main streets* wirtschaftlich abgeschrieben.<sup>49</sup> Die verfallenen verlassenen Motels blieben zurück als Inkarnationen der nostalgischen Erinnerung an einen idealisierten Markt-Kapitalismus, den es auch in der erträumten Form natürlich nie wirklich gegeben hatte.

Diese Entwicklung hatte dabei noch eine weitere wesentliche Ursache. Wie Norma und Norman Bates wurden die meisten Motel-Betreiberinnen vom steuerfinanzierten *Interstate Highway Programme* überrascht, welches 1956 den Kongress passierte und mit 40.000 Meilen vierspuriger Autobahn die 90 wichtigsten

---

<sup>42</sup> Ebd., S. 324.

<sup>43</sup> Vgl. Michael K. Witzel, *The American motel*. Osceola 2000, S. 49. Es wäre eine Untersuchung wert, ob der Film *PSYCHO* zum bereits im Vollzug gewesenen Abstieg der Motels beigetragen hat. Jedenfalls sind die sinkenden Zahlen an Gasthäusern nicht mit sinkenden Besucherinnen-Zahlen im Gastgewerbe zu verwechseln. Vor allem die zunehmende Marktkonzentration auf einige wenige große Anbieter mit mehrstöckigen effizienten Motels und Hotels dürfte zu dieser Entwicklung beigetragen haben.

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 92.

<sup>45</sup> Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 20.

<sup>46</sup> Vgl. Michael K. Witzel, *The American motel*. Osceola 2000, S. 108-109.

<sup>47</sup> Ebd., S. 109-110.

<sup>48</sup> Michael K. Witzel, *The American motel*. Osceola 2000, S. 115. Bemerkenswert ist, dass das Franchising vor kaum einem Wirtschaftszweig Halt gemacht hat, auch nicht vor der Filmindustrie. Selbst *PSYCHO* erfuhr durch die Fortsetzungsfilm- und -serie eine spezielle Form des Handels mit der Marke „Norman Bates“, die offensichtlich ein Know-How über den erfolgreichen Umgang mit Filmpublikum beinhaltete.

<sup>49</sup> John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 330.

Städte der USA miteinander verbinden sollte – mit der Folge, dass kleinere Ortschaften durch Umgehungsstraßen, die berüchtigten *bypasses*, vom fließenden Verkehr kurzfristig praktisch vollständig abgeschnitten wurden und höchstens noch von verirrt oder ein besonderes Maß an Abgeschiedenheit suchenden Gästen profitierten. Schlecht informierte kleine Investorinnen, die von den geplanten Baumaßnahmen nichts ahnten, witterten in den panischen Dumping-Angeboten der bisherigen Besitzerinnen günstige Möglichkeiten für den Aufbau einer Selbstständigkeit, während sie mit ihrem Ersparten oder verhängnisvollen Darlehen tatsächlich zum Dasein als Papp-Ruinen verdamnte Zeugen bereits vergangener Zeiten erwarben.<sup>50</sup> Die hektischen Versuche von Branchenverbänden, durch mehr oder weniger hilfreiche Tipps die Motels doch noch zu retten, waren von Anfang an zum Scheitern verurteilt.<sup>51</sup>

In ihrer primitiven, zum Teil kurz vor dem Einstürzen stehenden „Architektur“, erinnerten die *cabins* schon zeitig so manche Kritiker an die einstigen Sklavinnen-Hütten, die nun von den neuen Geknechteten, den durch den *highway* produzierten und ausgesonderten „trash“ bewohnt werden.<sup>52</sup> In dem Sinne stellt für Jakle/Sculle/Rogers (1996) das amerikanische Motel einen Mikrokosmos dar, der die hervorbringenden gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse darstellt: In ihrem zyklischen Dasein von der euphorischen Eröffnung bis zur rein profitorientierten Verschönerung stehen sie stellvertretend für das Wesen des Wirtschaftssystems als solches<sup>53</sup> – denn in ihnen profitieren vor allem ohnehin schon wohlhabende Investorinnen und die weißen Reisenden der mittleren und oberen *middle class*, aber sicherlich nicht die ärmlich und zum Teil in der Illegalität lebenden Hausmeister und Reinigungskräfte, die den eigentlichen Motel-Betrieb am Laufen hielten.<sup>54</sup> Die ihre ursprüngliche Funktion allmählich verlierenden *motels* selbst wurden allmählich zu Orten der „versteckten Obdachlosigkeit“, indem sie zu kurzfristig angemieteten Herbergen für Wohnungslose und Tagelöhner gerieten.<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> Vgl. Michael K. Witzel, *The American motel*. Osceola 2000, S. 111.

<sup>51</sup> So wurde den Inhaberinnen beispielsweise empfohlen, mit ihren nicht selten in einfachster Art gebauten, eher wie aus Baukästen zusammengesetzten Kabinen schlicht an die neuen Highways umzuziehen oder, wenn das nicht möglich wäre, anhand großer Schilder dem Autobahnverkehr den Weg zum eigenen Gasthaus zu weisen (was ignorierte, dass bis dahin die Motels selbst wie Schilder wirkten, was so leicht natürlich nicht zu ersetzen war) oder die neue Abgelegenheit als Wettbewerbsvorteil zu verkaufen, denn jenseits der Straßen herrschten schließlich „peace and quiet“, wie es Norman Bates von seinen chronisch unbelegten „12 vacancies“ sagen konnte. Vgl. Michael K. Witzel: *The American motel*. Osceola 2000, S. 111-114.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>53</sup> Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 331. Jakle weist auch darauf hin, dass die afroamerikanische Bevölkerung nicht nur kaum Autos besaß, sondern auch nirgendwo wirklich willkommen geheißen wurde. Die von schwarzen US-Amerikanerinnen aufgebauten Ersatzstrukturen sind dabei bisher kaum Teil der akademischen Auseinandersetzung gewesen.

<sup>54</sup> Vgl. John A. Jakle/Keith A. Sculle/Jefferson S. Rogers, *The motel in America*. Baltimore 1996, S. 330-331.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 331-332.

Und in ihrer Abgeschlossenheit waren sie die idealen Orte, um in ihnen die stillschweigend hingenommenen Geschäfte des Drogenhandels, der Prostitution und des Menschenhandels abzuwickeln.<sup>56</sup>

### Edward Hoppers Einsamkeitsbilder

Diese ureigen amerikanische Sammlung moderner Einrichtungen – *apartments*, *diners* und *offices*, beherbergt in den *cities* und *suburbs*, verbunden und getrennt durch *highway*, *gas station* und *motel* – werden im 20. Jahrhundert zur Szenerie praktisch aller bedeutenden überwiegend realistischen Kunstformen in den USA. Für Augé bleibt den modernen Künstlern ihrer Zeit auch nichts anderes übrig: „Perhaps today’s artists and writers are doomed to seek beauty in ‘non-places’, to discover it by resisting the apparent obviousness of current events. They may do this by highlighting the enigmatic character of objects, of things disconnected from any exegesis of practical use.“<sup>57</sup>

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Sichtbarmachung der modernen Einsamkeit ist in den Filmwissenschaften bisher ausgeblieben, daher soll zur Entwicklung eines ikonografischen Instrumentariums der Blick in die Malerei und die Fotografie helfen, um anhand dieser bildlichen Artikulationen von Vereinsamung die besonderen filmischen Imaginationen der Einsamkeit in der Psycho-Welt einordnen zu können. Auffällig wird dabei die Art und Weise der untereinander verketteten Zitationen dieser Künstler aus Film, Malerei und Fotografie, die dem Gefühl der Einsamkeit in der Moderne mit ihren jeweiligen Gestaltungsmitteln spezifischen Ausdruck verleihen, zugleich jedoch sich alle aufeinander beziehen und so eine erstaunliche einheitliche Ikonografie moderner Einsamkeit entwickelt haben, die sich zwar vorwiegend vor US-amerikanischer Kulisse abspielt und von dessen Inventar Gebrauch macht – und doch in einem gewissen Sinne stellvertretend wirkt für die parallel ablaufenden Modernisierungen in anderen entwickelten Teilen der Welt, nicht nur in Europa oder im hoch-industrialisierten „Westen“.

Edward Hopper hat all die benannten modernen Orte in den Mittelpunkt seiner Gemälde gerückt. Schon damals wurden sie als unnachahmlicher Ausdruck eines einsamen Zeitgeists in der amerikanischen (gesellschaftlichen wie ästhetischen) Moderne identifiziert – so sehr, dass es Hopper selbst schon irgendwann leid war, immer nur der *painter of loneliness* zu sein: „The loneliness thing is overdone. It formulates something you don’t want formulated“, sagte er in einem Interview.<sup>58</sup> Tatsächlich stürzte sich die Tages- und Fachpresse förmlich auf diesen allgegenwärtigen Gestus der Einsamkeit in Hoppers Arbeiten. So schrieb, um nur ein Beispiel zu nennen, *The New Yorker*:

<sup>56</sup> Vgl. Ebd., S. 332 sowie Jakle und Sculle, *Remembering roadside America*. 2011, S. 84–86.

<sup>57</sup> Marc Augé, *Non-Places. An Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London/New York 2008, S. XXII

<sup>58</sup> Brian O’Doherty, *American masters. The voice and the myth in modern art: Hopper, Davis, Pollock, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*. New York 1982, S. 9.

Hopper ... has caught one phase of America, its loneliness and its visual exhilaration: the loneliness of even occupied houses, the exhilarations of even mean cottages and sordid tenements when the slices through the crystal air and makes one welcome the horrid form for the color it reveals under Hopper's skillful hand.<sup>59</sup>

Genau an dieser Stelle und in vielen weiteren Besprechungen zur Hopperschen Einsamkeit zeigt sich ein wesentliches Begriffsproblem (das im vorhergehenden Zitat wohl auch Hopper selbst gestört hat), denn was wir anfangs unter der Einsamkeit als allumfassendes Merkmal der Moderne schlechthin verstanden wissen wollten, wird hier auf ein emotional-psychologisches Gefühl von melancholischer *loneliness* reduziert.<sup>60</sup> Das allumfassende Gefühl der Verlassenheit in der Moderne drückt sich wiederum im alltagssprachlich stark besetzten Begriff der „Einsamkeit“ nicht richtig aus. Dieser Problematik ist sich aber, zumindest in Bezug auf Hoppers Werk, der Fachdiskurs bereits bewusst. So schreibt Berman:

[T]he reigning sentiment in his mature paintings is not so much 'loneliness,' as the mawkish and cliché generalization about him insists, but a self-generated isolation that is tougher and more unsparring in its implications. It is also wider in scope, touching on the inescapable traps of modern urban existence, in which the individual must become inured to life's daily insults and injuries.<sup>61</sup>

Wodurch diese intensive Einsamkeitserfahrung beim Anblick von Hoppers Bildern entsteht, ist Gegenstand zahlreicher Untersuchungen, die an dieser Stelle nicht sinnvoll umfassend wiedergegeben werden können. Nicht bezweifelt wird jedoch grundsätzlich ein unverkennbarer Stil stark schematisierter, fast abstrakter Bildkompositionen, die wiederkehrend typische Motive amerikanischer Alltagssituationen mit vereinzelt, scheinbar völlig in sich gekehrten, ja erschöpften Figuren in Zusammenhang stellen und dabei beinahe grell illuminieren. Sind beispielsweise die Städte in den 20er- und 30er-Jahren mit Menschen regelrecht überfüllt, nimmt Hopper eine nachträgliche Entleerung dieser Städte vor, die dann als schier ‚surreale‘ Geisterstädte vollkommen unbevölkert erscheinen, und platziert dort wiederum eine verlorene Seele, die nicht weiß, wohin mit sich. An diesen gesichtslosen Orten der Leere kann nur die Einsamkeit zu Hause sein, denn es gibt niemanden, mit dem man sprechen kann:

<sup>59</sup> Lewis Mumford, „The Art Galleries. Two Americans“. In: *The New Yorker* vom 11. November 1933, S. 78.

<sup>60</sup> Ebenso bemerkenswert ist die zum Teil recht undifferenziert wirkende Vermengung der Begriffe *loneliness* und *solitude*, die sich ähnlich wie im Deutschen sinnvoll als lastvolle „Einsamkeit“ und wertvolles „Alleinsein“ abgrenzen lassen.

<sup>61</sup> Avis Berman, *Edward Hopper's New York*. San Francisco 2005, S. 38.



In Hopper's paintings there is a lot of waiting going on. Hopper's people seem to have nothing to do. They are like characters whose parts have deserted them and now, trapped in the space of their waiting, must keep themselves company, with no clear place to go, no future.<sup>62</sup>



Abb. 2: Edward Hopper: *Automat* (1927)



Abb. 3: Edward Hopper: *Office at Night* (1940)

Doch das ist nur äußerlich. Der Kern der bildgewaltigen Einsamkeiten liegt, gehen wir vom Vorangegangenen aus, vielmehr in der starken Modernität der Arbeiten Hoppers – nicht nur stilistisch, sondern vor allem in Bezug auf die Szenerien, die Requisiten und Kulissen: Seine Figuren wirken nicht vorrangig durch ihre vereinzelte Darstellung – die etwa in der impressionistischen Darstellung der mit flanierendem Blick in einem Pariser Café sitzenden Großstädter eher angenehm romantisch wirken würde –, sondern durch ihre Konfrontation mit den Einrichtungen der Moderne, zwischen denen sie ihr Leben bewerkstelligen müssen.

Was Augé für die Nicht-Orte der Supermoderne diagnostizierte, sah Linda Nochlin bereits 1981 in den Werken Hoppers. Für sie entsteht der Eindruck von Einsamkeit in Hoppers Gemälden durch drei Formen von Entfremdung: erstens von einer als gemeinsam geteilten Form von *Geschichte*, die in den jungen, durch und durch modernen USA fehlen; zweitens, eher offensichtlich, eine Entfremdung von der Gemeinschaft einer geteilten *Gegenwart*, den deutlichen Eindruck der Unmöglichkeit von zwischenmenschlichen Beziehungen in den Bildern; drittens die Entfremdung von der Natur, den natürlichen Lebensrhythmen und körperlicher Arbeit, die unter modernen Bedingungen verloren gehen.<sup>63</sup> Diese drei Entfremdungen finden bei Hopper genau an den Nicht-Orten der Moderne statt. Die Einsamkeitsbilder Hoppers müssen sich deutlich von einer romantischen Ästhetik des heroischen Alleinseins unterscheiden, wie sie etwa zuvor noch bei Caspar David Friedrich vor monumentaler Naturkulisse (den Bergen, dem Meer, dem Wald) zu finden ist: Die bei Hopper ständig mitschwingende Melancholie der

<sup>62</sup> Mark Strand, *Hopper*. New York 2011, S. 31.

<sup>63</sup> Linda Nochlin, „Edward Hopper and the Imagery of Alienation“. In: *Art Journal*, Sommer 1981, S. 136.

Einsamkeit ist hier unentwirrbar verbunden mit der Gegenwart der Modernität, den leblosen künstlich-technischen Apparaturen (Münzautomaten, Heizungen, Autos, Züge), mit denen die Figuren nun zusammen leben, den kalten Fassaden und Oberflächen der geschichtslosen Gebäude und Straßenzüge, die die moderne Landschaft durchziehen, sowie den neuen typischen Lebenssituationen in dieser modernen Umgebung, als *white-collar worker* im Büro, als Servicekraft in einem Haushalt oder *diner*, und ewig reisende Heimatlose in einem *motel* verbunden.

Intensiviert wird dieser Eindruck der Modernität durchaus erst durch den unverkennbaren Stil, diese Ansichten durch grelles Licht und dunkle Fenster, nackte Formen und klare Kanten zu ästhetisieren. Diese zugleich realistische und abstrakte Darstellung führt für Paton zum unangenehmen Verdacht, „dass wir als Betrachter selbst in der Leere hinter Hoppers Fenstern leben“.<sup>64</sup> Vor allem die schier surreal großen (Schau-)Fenster, die uns einerseits voyeuristischen Zugang zu der Bildszenerie verschaffen, zugleich für die Figuren beklemmend wirken müssen und ihnen keinerlei Möglichkeit zur Flucht aus dem Bild verschaffen, wurden immer wieder als besonderes Kennzeichen der Hopperschen *loneliness* identifiziert: Aus der Vogelperspektive schauen wir etwa in das *Office in a Small City* (1953) auf einen Büromitarbeiter, der sich so ziemlich gar nicht für seine Unterlagen und nur für die Welt jenseits dieser hermetischen Berufswelt zu interessieren scheint, oder eine Reinigungskraft, die in den *Apartment Houses* (1923) der Großstadt im Auftrag der wohlhabenderen Bewohnerinnen für Ordnung sorgen muss, während ihr selbst kein ehrliches Interesse geschenkt wird.

Sogar (oder vor allem) in den Motiven, in denen wir durch das Fenster mehrere Figuren in räumlicher Nähe zueinander sehen, ist die Einsamkeit im Raum stets mit anwesend, etwa in *Room in New York* (1932, Abb. 4), das – so beschäftigt wie die Figuren mit sich selbst, ihren eigenen Wünschen und Ängsten zu sein scheinen – auch ein „Room in Phoenix“ sein könnte, der 1960 in der Exposition von *PSYCHO* erscheint und nicht zufällig ebenso von außen durch ein Fenster in den Blick genommen wird.



**Abb. 4:** Edward Hopper: *Room in New York* (1932)



**Abb. 5:** Edward Hopper: *House by the Railroad* (1925)

<sup>64</sup> Priscilla Patron, *Abandoned New England. Landscape in the Works of Homer, Frost, Hopper, Wyeth, and Bishop*. Lebanon 2003, S. 155.

Beeindruckend ist die Nachhaltigkeit von Hoppers Darstellungen, die in tausendfacher Zitation bis heute immer wieder aufgerufen werden. In einem Artikel des *Time Magazine* von 1956 wird diese Universalität Hoppers Darstellungen hervorgehoben: Seine Szenerien, wie sie etwa in *Sunlight on Brownstones* (1956) oder *Nighthawks* (der weltberühmten Diner-Szene, 1942) erscheinen, repräsentieren demnach keine konkreten realen Situationen, sondern sie wirken wie „Archetypen des Alltäglichen – schmucklose lichterfüllte Bilder, die tausend verschiedene Blicke zusammenführen“.<sup>65</sup> Wie Paton schreibt, „synthetisiert“ Hopper – der vor seinem Durchbruch als Maler notgedrungen eine zehnjährige Existenz als Werbezeichner fristete – in seinen Werken Bilder aus Kunst, Werbung, Kino und Alltag zu allgemeingültigen Abbildern der modernen Zeit als solche:

For those of Hopper's era and of later generations who continue to see icons in gas stations, office buildings, city strangers, and empty roads, 'real' places and individual recall become confused with the archetypal scenes of Hopper's art.<sup>66</sup>

Die konkreten modernen Nicht-Orte und deren Bewohner, die einst für Hopper Modell standen, werden so in seinen Bildern nicht nur zu allgemeingültigen Inkarnationen des modernen Lebens, vielmehr haben sie sich in dem Maße ins kollektive kulturelle Gedächtnis eingebrannt, dass jedes Haus, jede Tankstelle, jedes Motel und deren Abbildungen in Kunst, alltäglicher Erfahrung und kommerzieller Nutzung wie ein Zitat seiner Arbeit erscheint. Nicht das einzelne Individuum in seiner scheinbar hoffnungslosen Lebenssituation, sondern die Beschaffenheit der Moderne als einsames Zeitalter schimmert in Hoppers Werken in einer solchen Allgemeingültigkeit durch, dass seine Ikonografie zum Standardrepertoire praktisch aller modernen Einsamkeitsdarstellungen, nicht zuletzt in Film und Fernsehen, geworden sind.

---

<sup>65</sup> o.A.: „Edward Hopper. Silent Witness“. *Time Magazine*, 24. Dezember 1956, S. 36.

<sup>66</sup> Priscilla Patron, *Abandoned New England. Landscape in the Works of Homer, Frost, Hopper, Wyeth, and Bishop*. Lebanon 2003, S. 134.



**Abb. 6:** Edward Hopper: *Western Motel* (1957)

Das gilt vor allem für die Interieurs der neuen modernen Gasthäuser, den *hotels* und *motels*, die im 20. Jahrhundert wie Pilze aus dem Boden sprießen und der Hypermobilität ihrer Zeit Rechnung tragen. In Hoppers *Western Motel* (1957) spitzt sich sein Hang zu klaren starken Kontrasten und geometrischen Formen, die nicht vor den Kultureinrichtungen halt machen und sich auch außerhalb der Räume in der Wüste vor dem Fenster fortsetzen, deutlich zu. Keinesfalls behaglich wirken die kalten Oberflächen des harten Bettes, der nackten grellen Wände und der vollkommen kahlen Einrichtung dieses modernen Raums, in dem man sich nicht länger als nötig aufhalten möchte. Aller Sterilität des Bildaufbaus zum Trotz entsteht eine Unruhe, wie es sie nur an einem Nicht-Ort gibt: Ist die allein reisende Dame eben erst angekommen oder schon wieder rastlos auf dem Sprung? Blickt sie gespannt in die Richtung, von wo sich jemand nähert, oder fühlt sie sich einfach nur von uns beobachtet? Und was bloß verbirgt sich im großen Koffer und wohin nur wird das grüne Auto, das im Fenster hervorguckt, die mysteriöse Dame noch führen?

### **Das Bates Motel: Der Preis der Moderne**

Es wirkt fast, als wäre *PSYCHO* (USA 1960) nur dazu da, um all diese offensichtlichen Fragen nacheinander zu beantworten. Alfred Hitchcock hat sich an diesem modernen Amerika-Bild gern für sein Hauptwerk inspirieren lassen und sich dort bewusst bedient.<sup>67</sup> Seit der *bypass* das Bates Motel von der Hauptstraße abgeschnit-

<sup>67</sup> Vgl. Stephen Rebello, *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*. New York 1990, zitiert in Slavoj Žižek, *Everything you wanted to know about Lacan but were afraid to ask Hitchcock*. London 2010, S. 231.

ten hat, verirrt sich kaum noch jemand in eine der 12 *vacancies* des chronisch unterausgelasteten Mittelstandbetriebs. Für Norman und seine umtriebige Mutter gibt es kaum Gesellschaft – eben nur jene, die sie sich gegenseitig verschaffen durch die ungewisse Stabilität ihrer moralischen Behelfsgemeinschaft. So auch Marion, die sich lieber in der Mittagspause mit einem Mann im Hotel trifft („Hotels of this sort aren't interested in you when you come in but when your time is up“, 3. Minute) und 40.000 US-Dollar veruntreut statt eine naive Hoffnung auf eine mögliche aber doch unwahrscheinliche Ehe mit ihrem Liebhaber aufzugeben, dann aber im Motel nicht einmal zum Telefonhörer greift, um bei ihrem Verehrten ein Lebenszeichen abzusetzen, ist der perfekte Gast in diesem abgelegenen und typischen eingeschossigen Motel der L-Bauweise.

In der weltberühmten Szene im *parlor* hinter dem Büro der Motel-Rezeption bricht sich direkt nach Marions Ankunft die ganze Wucht der beiden Einsamkeiten Bahn und es kommt alles zur Sprache, was sonst verschwiegen bleibt: „I think that we're all in our private traps, clamped in them, and none of us can ever get out. We scratch and claw, but only at the air, only at each other. And for all of it, we never budge an inch“, philosophiert Norman in der 37. Spielminute und trifft bei Marion offensichtlich einen Nerv.<sup>68</sup> Sonst gefangen in ihren jeweiligen Einsamkeiten sind Norman und Marion für diesen einen Abend merkwürdig vereint, sie bilden eine Leidensgemeinschaft wie die sich selbst wiedererkennenden Menschen im Kinosaal und vor den Fernsehbildschirmen – die beiden lächeln sich bei dem eigenartigen Gespräch zum Abendessen sogar so zärtlich zu, dass man denken könnte, es bestünde eine gewisse Chance, dass sie ihr Leben am nächsten Tag einfach gemeinsam fortsetzen, dass sie zusammen aus ihrer jeweiligen Hoffnungslosigkeit, ihren „Fallen“ fliehen.<sup>69</sup> Dagegen spricht eigentlich nur der fast beiläufige Zwischenfall in der Dusche – und dass es für sie natürlich auch gar keinen Ort, keine ‚einsame Insel‘ geben kann, auf die man in der Moderne flüchten könnte. Für Norman ist letztlich auch die Not-Gemeinschaft mit Mutter – deren *illness*, nämlich ihre Einsamkeit er hasst, aber nicht sie selbst – immer noch nachhaltiger und kalkulierbarer als die unabsehbaren Folgen, würde er dieser kurzen Versuchung nachgeben. In jedem Falle hatte das Gespräch mit Norman etwas Therapeutisches, denn schon am nächsten Morgen möchte Marion ihren zwecklosen Fehler regulieren und in ihr zwar einsames aber modernes Dasein in Phoenix zurückkehren.

---

<sup>68</sup> Es lohnt sich, den Film auch in der deutschen Synchronfassung zu sehen und zu hören. „You've never had an empty moment in your whole life. Have you?“, fragt Norman Bates im Original in der 38. Minute, während es in der deutschen Fassung ganz unmissverständlich heißt: „Sie haben keine einsamen Momente in Ihrem Leben, keine Leere?“ – Marion antwortet: „Manchmal doch.“

<sup>69</sup> Vgl. David Thomson, *The moment of Psycho. How Alfred Hitchcock taught America to love murder*. New York 2009, S. 46-47.



**Abb. 7:** Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 36. Minute.

Für diese narrative Einsamkeit im Bates Motel findet Hitchcock unmissverständliche Bilder: Norman allein in der Küche sitzend und mit dem Gewissen kämpfend, „unmoralische“ Gedanken gehabt zu haben (anscheinend kurz vor seinem notwendigen Moment der Verwandlung in *mother*, Abb. 8), und Marion in ihrem Motelzimmer, voll darauf konzentriert, wie sie möglichst schadensfrei in ihre imperfekte, aber zumindest komfortable Existenz als Angestellte zurückkehren kann (Abb. 9). Wie Norman und Marion so dasitzen, könnten sie auch direkt einer Hopperschen Inszenierung entsprungen sein, er umgeben von der Leere des *House by the Railroad* (1925, Abb. 5), das seit der Ankunft der Eisenbahngleise seinen ursprünglichen vormodernen Glanz verloren und gegen ein einsames Dasein in der Abgeschiedenheit eingetauscht hat, und sie – im leichten Mantel für die Dusche vorbereitet – wie die sich zum Fenster wendende Dame auf dem Sofa von *Hotel Window* (1955), die geduldig ausharrt, bis sich ihre unausweichliche Reise fortsetzt. Nicht also der Gewaltakt oder die sexuellen Andeutungen als solche machen *PSYCHO* zu einem Standardwerk der Moderne, sondern dass er einen visuellen Wendepunkt markiert hin zu einer skeptischeren Filmkunst, die sich der strukturellen Einsamkeit ihrer Epoche bewusst geworden ist und sich ihr zuwendet. Thomson schreibt:

What makes Norman so eloquent in that nighttime talk with Marion is the instinct that he may never have another chance to speak naturally to anyone. That's what the film is about: not just that madmen lurk in houses on country roads but that loneliness can drive you mad.<sup>70</sup>

<sup>70</sup> David Thomson, *The moment of Psycho. How Alfred Hitchcock taught America to love murder*. New York 2009, S. 155-156.



**Abb. 8:** Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 46. Minute.



**Abb. 9:** Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 47. Minute

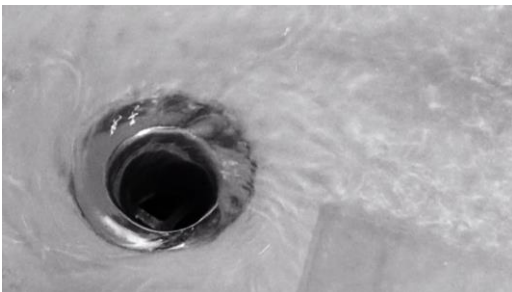
Doch für die Momente der stärksten Einsamkeit, die ein Mensch empfinden kann, nämlich die des Sterbens und des Tötens, reichen Hitchcock die etablierten Bilder nicht mehr. Was Hopper noch nicht konnte, holt der Film nun nach, nämlich den Blick hinter die äußerlichen Oberflächen des Motelzimmers, in den Verdachtsort des Badezimmers, dessen Namen Norman nicht einmal über die Lippen bringt und dafür auf die Hilfe der doch moderneren Marion angewiesen ist (Abb. 10). Dieses wurde von Bates, wohl im Rahmen der berüchtigten wöchentlichen Routinereinigung, bereits vorsorglich mit Handtüchern und in Einwegverpackung verhüllter Kernseife ausgestattet und der Vorhang aus halbtransparentem Kunststoff hält das Bad auch während des sonst so unbeschwertem Duschvergnügens trocken und ungefährlich. Es lässt sich kaum ein modernerer Nicht-Ort denken als der des geschichtslosen, beziehungslosen und identitätslosen immer gleichen Badezimmers.



**Abb. 10:** Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 31. Minute.



**Abb. 11:** Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 47. Minute.



**Abb. 12:** Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 49. Minute.



**Abb. 13:** Alfred Hitchcock: *Psycho* (1960), 54. Minute.

Genau dieser Ort wird zur Kulisse und zugleich zum Akteur der fatalsten Minuten des Films: Erfolglos versucht Marion eben noch, die Zeugnisse ihres Betrugsversuchs in der Toilette hinunterzuspülen (Abb. 11; sie sickern natürlich wieder nach oben, was dann am Ende des Films Sam und Schwester Lila auf die richtige Fährte führt), schon erscheint hinter dem Duschvorhang *mother* zwecks nachträglicher Moralisierung des sonst gottverlassenen Motels und Marions Blut rinnt in der Wanne im Abfluss dahin. Die schöne klinische Hygiene des ganzen Bads ist auf einmal hin (Abb. 12). Doch Norman kennt seine Aufgaben als moderner Mensch: Die sterile Ordnung muss schnellstmöglich wiederhergestellt werden (Abb. 13). So wird die Leiche zynischer- aber auch praktischerweise ausgerechnet im ohnehin sonst nicht mehr brauchbaren Plastik-Vorhang eingewickelt, im nutzlos gewordenen Auto (natürlich ein *Ford*) verstaut und samt Tageszeitung und darin befindlichem Bargeld im Sumpf versenkt. All die sonst Komfort und moderne Annehmlichkeiten versprechenden *amenities* des modernen Lebens kehren sich im Bates Motel zum Werkzeugkasten einer mörderischen Einsamkeit um, oder besser gesagt: In den zugespitzten sich einbrennenden Bildern der blutigen Folgen des Mordes auf den kalten Fliesen und Becken des Badezimmers bewahrheitet sich der Verdacht, dass sich die Vorzüge der Moderne nicht ohne den Preis des Lebens in der Einsamkeit genießen lassen werden. Marion stirbt, weil sie als Inkarnation der Einsamkeit der Moderne die sonst unbeschwerte Notgemeinschaft von Norman und Mutter Norma gefährdet. Auch wenn die Apparaturen im Verdachtsraum des Abflusses nun ein schuldhaftes Geheimnis verbergen, ist zumindest äußerlich die Sauberkeit des Badezimmers wiederhergestellt – und dabei durch die Verschleierung des Verbrechens von Mutter die Gemeinschaft mit ihr zumindest vorübergehend aufrechterhalten.

Zwar war *PSYCHO* nicht der erste Film, der eine Toilette zeigte, die gab es bereits vorher, etwa in *THE CROWD* (King Vidor, USA 1928), dennoch war es eine Premiere, sie während der alles entscheidenden Spülung zu sehen. Unerheblich ist für uns der Tabubruch einer solchen Einstellung, vielmehr ist es interessant, dass die Toilette als Einrichtung der Moderne zu diesem Zeitpunkt ihren Weg ins Kino finden musste, wenn es dort nun der Zeit angemessene und eindrückliche Einsamkeitsbilder geben sollte. Mit dem Mord im Badezimmer des Zimmers No.1 im Bates Motel hat Hitchcock den Ton vorgegeben, was den Kino- und Fernsehzuschauer in Zukunft erwarten darf, wenn die Tür in den privaten gekachelten Verdachtsraum der Moderne für die Allgemeinheit offensteht: Wenn es in Filmen nach Hitchcock zu den größten Momenten der Einsamkeit kommt, sind Toilette, Dusche und Waschbecken oft nicht weit entfernt, wie etwa in *DIABOLIQUE* (Jeremiah Chechik, USA 1996), *SCREAM* (Wes Craven, USA 1996) oder *HOSTEL* (Eli Roth, USA 2005). Lässt sich das Horror-Genre als jenes Genre mit auffälligem Hang zu Einsamkeitsnarrationen ohne nennenswerte Vergemeinschaftungen betrachten, kann es auch kein Zufall sein, dass die Toilette als Einsamkeitsort dort längst einen Stammplatz eingenommen hat.



## Hinter den Oberflächen der Moderne

So ordentlich aufgeräumt wie beim Jungunternehmer Norman Bates sind die Motel- und Badezimmer der Nation jedoch bei Weitem nicht immer. Stephen Shore, einer der bedeutendsten US-amerikanischen Fotografen der Nachkriegszeit, nahm in den 1970er-Jahren in seinen zwei Reihen *American Surfaces* (1972-1973) und *Uncommon Places* (1973-1979) all die Nicht-Orte in Augenschein, die zu dieser Zeit im Entstehen waren. Seine Amerika-Fotografien haben sich im kollektiven Gedächtnis ebenso eingepägt wie Hoppers Einsamkeitsgemälde: *diners*, die wir heute als *retro* empfinden, vom Regen durchnässte oder staubtrockene riesige Parkplätze, leere Schaufenster, Straßenkreuzungen mit riesen Werbeflächen, in der Wüste vergessene Telefonzellen, abgewrackte Kinos, flimmernde Röhrenfernseher, riesige und verschlungene Autobahn-Brücken-Geflechte, Tankstellen, Swimmingpools, Wohnwagen, natürlich *motels* – und immer wieder die Portraits einzelner Menschen, in deren stolzen Blick sich stets ein Gefühl der Verlassenheit in der Moderne einschleicht. In einem Interview mit Shore beschreibt Tillman die Figuren, die der Fotograf einst wie Hopper nun fotografisch in die amerikanische Leere setzt, so:

It feels they might be there forever, suspended. When you photograph people on the street in 'Uncommon Places' they're stopped at a traffic light. If they're walking, they appear very still. Obviously, they're forever in the photography. For me this effect calls up a relationship to time, death, not moving on, being stuck in place.<sup>71</sup>

Arbeitete Shore in *American Surfaces* noch, wie jeder Tourist, recht spontan mit einer kleinformatischen Kodak, ermöglichten ihm die großformatigen Aufnahmen vom Stativ höchst analytische Aufnahmen hoher bildlicher Komplexität. Für den ikonografischen Gehalt der beiden Serien macht das für unsere Untersuchung jedoch praktisch keinen Unterschied: Stets sind es die Einrichtungen der Moderne, die Shore in den Mittelpunkt rückt, und sein Interesse gilt nicht deren aufgeräumter Oberflächen, sondern den Verdachtsräumen, die sonst verborgen bleiben sollen: Jedes moderne Ding in seinen Bildern scheint ein unheimliches Geheimnis zu verbergen, welches sie erst so gefährlich einsam macht.

---

<sup>71</sup> Stephen Shore: *Uncommon Places*. New York 2004, S. 181.



**Abb. 14:** Stephen Shore: *Uncommon Places: Room 30, Sun N' Sand Motel, Holbrook, Arizona, August 10, 1973.* **Abb. 15:** Stephen Shore: *Uncommon Places: Room 125, Westbank Hotel, Idaho Falls, Idaho, July 18, 1973.*

Für Boris Grois ist die westliche Moderne das Zeitalter des Verdachts. In der Moderne wird das Subjekt zunehmend aus den Dingen vertilgt, die Kulturgegenstände erscheinen als Objekte, deren Hervorbringung und Funktion nicht mehr an denkenden, fühlenden und damit potenziell gefährlichen Individuen hängt: Die Kulturartefakte, also allgemein die „Medien“ als Kulturzeichen, werden derart dekonstruiert, dass sie im Angesicht ihrer Oberfläche als neutrale, desubjektivierte Objekte erscheinen. Diese Vorstellung von den Dingen – den automatisiert hergestellten und säuberlich verpackten Konsumgütern, der immer funktionierenden Systeme für Elektrizität, Wärme und Frisch- und Abwasser oder der ständigen Zeichenfluss organisierenden Informationsmedien wie Fernsehen und Internet – als reine Objekte hat etwas Beruhigendes, denn mit dem Menschen hinter den Oberflächen gehen Lüge, Verbrechen, Hinterlist verloren – auch wenn durch den Verlust dieses abstrakten Gegenübers auch immer der Gebrauch dieser Dinge schon wieder eine ganz neue Dimension von moderner Einsamkeit mit sich bringt. Dennoch bleibt ein Verdacht, ein quälender Restzweifel, dass sich das Subjekt nicht ohne Weiteres aus den Dingen eliminieren lässt: ‚Hinter den Kulissen‘ scheinen, wenn auch nicht sichtbar, Subjekte am Werk zu sein, die nur dann in Erscheinung treten, wenn es zu Dysfunktionen, zu Störungen im Verhalten und damit zu einem „Riss“ in der sonst geschlossenen medialen Oberfläche kommt. Dann tritt der „submediale Raum“ zutage, und durch den Spalt der Störung sehen wir plötzlich in aller Aufrichtigkeit des Mediums jene „Manipulation, Verschwörung und Intrige“, die wir immer gehäht aber verdrängt hatten und die nun überraschend in verstörender Weise sichtbar wird.<sup>72</sup>

Im Sinne von Grois ließen sich auch die glatten Oberflächen der modernen Artefakte in der industriellen Massenkultur und damit auch der Nicht-Orte als „mediale Zeichenoberflächen“ lesen. Solange die Apparaturen und Einrichtungen der Moderne funktionieren, lebt es sich komfortabel, wenn auch ein Restzweifel

<sup>72</sup> Vgl. Boris Grois: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München 2000.

an ihrer Desubjektivität bestehen bleibt. Jedoch im Moment des Ausnahmezustandes – der Störung, des Ausfalls, gar der Auflösung – bekommt nicht nur die Sache einen Riss, sondern auch die Moderne als solche.

Für diese Augenblicke unverhoffter Momente der „Ehrlichkeit“, in denen es „menschelt“, interessiert sich auch Stephen Shore. Wäre bei Hopper ein solcher Blick hinter die kalten Fassaden seiner Szenerien undenkbar, erscheinen nun die Alltagsdinge der Moderne in ihrer ganzen abscheulichen Aufrichtigkeit: Schon beim Blick in einen vollkommen verdreckten Kühlschrank steigt uns der Gestank einer seit zwei Monaten nicht mehr fachmännisch gereinigten Gemeinschaftsküche entgegen, zwischen den Fliesen einer Badewanne im „Holiday Inn“ arbeitet sich schon allmählich schwarzer Schimmel in den Fugen hinauf (Abb. 16), und eine der chronisch verstopften US-amerikanischen WCs hat wieder den Geist aufgegeben und gibt den Blick frei auf all die Dinge, die sonst eigentlich ganz schnell per Spülung verschwinden sollen (Abb. 17).



**Abb. 16:** Stephen Shore: *Uncommon Places: Room 115, Holiday Inn, Belle Glade, Florida, November 14, 1977.*



**Abb. 17:** Stephen Shore: *American Surfaces: N.M. 44, New Mexico June 1972.*

Auch in *PSYCHO II* (Richard Franklin, USA 1983), einem weniger bekannten aber höchst aufschlussreichen Fortsetzungsfilm des Klassikers von 1960 mit einem sichtlich gereiften Anthony Perkins in der erneuten Rolle des Norman Bates, der nach zwei Jahrzehnten in einer Nervenheilanstalt für Kriminelle in sein Motel zurückkehrt, geht es genau um diese Momente, wenn sich die Moderne die Blöße gibt. Die Zeit hat ihre Spuren an den Fassaden des Motels hinterlassen, und der eingesetzte Manager hat das einst stolze Familien-Gasthaus in ein zwielichtiges Stunden-Etablissement umgewandelt. Tatsächlich ist Norman in der Zeit viel ruhiger geworden, spielt friedlich auf dem Klavier die Mondscheinsonate, während sich in seinem Badezimmer eine attraktive Bekannte duscht und spürt anscheinend kein unmittelbares Verlangen mehr danach, sich von Zeit zu Zeit in *mother* zu verwandeln. Jedoch holt die Vergangenheit den älter gewordenen Norman Bates ein. Während um ihn herum rachsüchtige Angehörige der einstigen Opfer eine perfide Intrige planen, um Bates wieder zum Morden zu provozieren, spielen

um ihn herum plötzlich die sonst so arglosen modernen Einrichtungen vollkommen verrückt: Eben noch versucht Norman, einen unidentifizierten Waschlappen in der Toilette hinunterzuspülen, und schon im nächsten Augenblick dringt aus dem Toilettenbecken sowie aus der Badewanne dunkelrotes Blut, das keine angenehmen Erinnerungen weckt (Abb. 18). Hingen zuvor noch die sorgsam zusammengelegten strahlend weißen Hand- und Badetücher über der Stange, wie man es aus einem aufgeräumten Hotel-Badezimmer kennt, müssen sie nun dafür herhalten, die plötzlich gefährdete Unschuld der modernen medialen Oberflächen im Bad wiederherzustellen, die Gefahr schleunigst zu neutralisieren (Abb. 19).

Dennoch bleibt natürlich der Verdacht, dass *mother* wieder zu neuem Leben erwacht ist, ihr unauffälliges Unwesen treibt und früher oder später wieder das ganze Leid der Einsamkeit hochsickern wird. Slater sieht in diesem Prinzip, alles gesellschaftlich Unerwünschte – die Verrückten, die Kranken, die Alten – in Sondereinrichtungen verschwinden zu lassen (so wie es etwa Marion einst für *mother*, die in der *institution* doch besser aufgehoben wäre) empfohlen hatte, ein typisches Gedankenmuster der Moderne, welches er die „Toilet Assumption“ nennt:

... the notion that unwanted matter, unwanted difficulties, unwanted complexities and obstacles will disappear if they're removed from our immediate field of vision. [...] When these discarded problems rise to the surface again ... we react as if a sewer had backed up. We are shocked, disgusted, and angered, and immediately call for the emergency plumber (the special commission, the crash program) to ensure that the problem is once again removed from consciousness.<sup>73</sup>



**Abb. 18:** Richard Franklin: *Psycho II* (1983), 63. Minute.



**Abb. 19:** Richard Franklin: *Psycho II* (1983), 64. Minute.

Genau das jedoch funktioniert hier nun nicht mehr: Die Kultureinrichtungen der Moderne sind außer Rand und Band, geben ihre verdächtigen Zwischenräume frei und bringen dabei das ganze Ausmaß der Einsamkeit an den Tag, das sonst unter den strahlenden Oberflächen der Wohnhäuser, Bürogebäude und Gasthäuser wie der Autos, Straßen und Swimmingpools versteckt waren. Doch genau diese Aufrichtigkeit der Bildwelt von *PSYCHO*, der *Mut*, der ganzen Wucht der modernen

<sup>73</sup> Philip E. Slater: *The pursuit of loneliness*. Boston 1990, S. 19.

Einsamkeit angemessenen Ausdruck zu verleihen, macht diese Bilder so verstörend verlockend. In ihnen bestätigt sich unser Verdacht, dass die Moderne die Zeit der Einsamkeit sein muss:

Die Zeichen, die das Gefühl vermitteln, hinter sich etwas Gefährliches, Bedrohliches, Unheimliches zu verbergen, bekommen ... die längste Dauer [der Bewahrung und Erinnerung] – denn die Zeichen sind für uns vor allem als Verdachtsmomente interessant. Nur solche Zeichen des Verdachts werden dauerhaft studiert, interpretiert, aufbewahrt. Alles, was sich schnell erklärt und was Gefühl vermittelt, nichts zu verbergen, wird dagegen sofort vergessen ... Das Archiv unserer Kultur ist wie ein Detektivroman aufgebaut, der einen unendlichen suspense erzeugen will.<sup>74</sup>

Dieses Prinzip des attraktiven Schreckens der modernen Einrichtungen, in diesem Falle des Badezimmers, setzt sich in *PSYCHO III* (USA 1986, Regie diesmal von Anthony Perkins selbst) in höchst verstörenden und zum Teil schon grotesken Bildern fort: In ihren hoffnungslosen Bemühungen, in dem längst zu einer für die obszönsten Begegnungen genutzten Abstiege verkommenen Bates Motel für einen Rest sittlicher Ordnung zu sorgen sowie die Moral durchzusetzen, muss *mother* diesmal zu besonderen Mitteln greifen und schreckt nun auch nicht mehr davor zurück, eine auf der Toilette sitzende junge Damen für ihr ‚unzüchtiges‘ Verhalten im Motel-Zimmer direkt am sonst „stillen Örtchen“ mit dem Messer zu rechtzuweisen. Da kann sich im Eifer des Gefechts schon mal der eine oder andere Stich verirren, etwa in eine der wohl modernsten Requisiten unserer Gegenwart überhaupt: in das Toilettenpapier (Abb. 20) – oder ist der scheinbar zufällige Hieb in die Rolle vielmehr ein besonders wohlplatziertes Ausdruck für den Hass auf die Symbole der Moderne? Jedenfalls verschont *mother* im letzten Moment noch eine vom Glauben abgefallene Nonne, die sich in der Badewanne von *room no. 1* das Leben nehmen möchte – die einstige Frau Gottes hält *mother* dann auch nicht ganz umsonst für eine Erscheinung der Heiligen Jungfrau Maria (Abb. 21), und entschuldigt sich später im Krankenhaus beim Motel-Manager Bates für die blutige *mess* im Badezimmer. Aber Norman kann sie beruhigen: „I’ve seen it worse“ – und Verursacher für all das Übel ist sowieso die Einsamkeit, während die einzelnen Akteure zu Symptomträgern des modernen Gefühls der Verlassenheit werden: „... we sometimes get lost. But if there’d only been someone looking out for us, to help us understand, maybe we wouldn’t do some of that sad awful things we do.“<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Boris Groß: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien.* München 2000, S. 111.

<sup>75</sup> Anthony Perkins: *PSYCHO III.* Universal 1986, Filmminute 0:36.



**Abb. 20:** Anthony Perkins: *Psycho III* (1986), 63. Minute.



**Abb. 21:** Anthony Perkins: *Psycho III* (1986), 33. Minute.

### Unheimliche Bilder: Im Anblick des Nihilismus

*In a Lonely Place* lautet der vielversprechende Titel eines Kompendiums des zeitgenössischen Foto-Künstlers Gregory Crewdson, der in dem Band vier seiner aufwändig komponierten und filmartig produzierten Foto-Serien zusammenführt, darunter *Beneath the Roses* (2003-2008). Weniger die eingeschriebene Narrativität seiner Szenerien, sondern vor allem der visuelle kinematographische Charakter macht sie für eine Ikonografie der Einsamkeit im Film besonders interessant.

Crewdson, der für seine großformatigen überinszenierten Szenen bekannt geworden ist, betont selbst den starken Einfluss durch Hopper und Hitchcock, aber auch durch andere Fotokünstler wie Shore und DiCorcia, der sich in seinen Fotografien artikuliert,<sup>76</sup> und stellt sich damit selbst in eine fast einhundertjährige Tradition amerikanischer Einsamkeitsbilder: Wie Hopper platziert Crewdson seine wenigen Figuren mit höchster Sorgfalt in die modernen amerikanischen Umgebungen, in gesichtslose und halb zerfallene suburbane Straßenzüge, an eine Kreuzung in einem grauen *small town*, in dem scheinbar alle Ampeln immer auf gelb stehen, oder in ein illuminiertes Zimmer, in deren intime Verlassenheit wir heimlich durch einen Rahmen blicken. Sieht Crewdson selbst etwa in Hoppers *Motel Room* (1956) aller dort gegenwärtigen Anonymität und Einsamkeit zum Trotz noch die vorsichtige „Möglichkeit einer Transzendenz“,<sup>77</sup> in die sich die Dame im roten Kleid retten könnte, scheinen all die Figuren in seinen Bildern bedrückend chancen- und hoffnungslos: Eine Gruppe junger Leute, in einem vollkommen verwilderten Gleisbett stehend, wollen gar nicht hinschauen, wie in ihrer Ortschaft auch die letzten Häuser um sie herum in Flammen stehen (Plate 4), Mutter und Sohn sitzen am festlich und reich mit *roastbeef* gedeckten Tisch und können den Anblick der zwei leeren Stühle nicht ertragen (Plate 5), und am Kino einer eingeschneiten Kleinstadt steht mit dem Rücken zum Betrachter ein älterer Herr, der auf einen „Brief Encounter“ wartet (Plate 6).

Die Quellen der Intensität der Einsamkeit in diesen Bildern sind vielseitig: Zum einen liegen sie natürlich in der Verletzlichkeit der Figuren, die nicht nur vereinzelt, sondern auch grell angestrahlt bildlich exponiert werden – häufig

<sup>76</sup> Vgl. Gregory Crewdson: *In a Lonely Place*. New York 2011.

<sup>77</sup> Gregory Crewdson, *In a Lonely Place*. New York 2011, S. 15.

verstärkt durch Nebel, der durch die Szenen zieht – und so aus ihrer Welt herauszufallen scheinen, wie etwa der ältere Herr, nur in einem einfachen Bademantel bekleidet, der durch den Schein des blauen Lichts seines Fernsehgeräts vollkommen bleich, beinahe tot wirkt, neben ihm nur die Medikamente sowie die Fernsteuerung (Plate 14); zum anderen entsteht sie durch den stets abgewendeten Blick der in den riesigen Aufnahmen vollkommen verloren wirkenden kleinen Figuren, die entweder ins Nichts, auf den Boden, in jedem Falle aber voneinander wegblicken.

Aus unserer Perspektive ist es natürlich vorwiegend die Modernität von Szenerie und Inventar dieser Bilder, was die Szenerien zu „einsamen Orten“ macht: Wieder sind es die geschichts-, identitäts- und beziehungslosen Nicht-Orte, die nie ein sicheres Zuhause bieten, sondern nur *unheimliche* Zwischenstationen auf einer Reise in eine ungewisse Zukunft. Beklemmend sind die Bahngleise, Straßen und Motel-Zimmer aber nicht nur wegen deren modernen Anscheins, sondern wegen der Verdächtigkeit, die von ihren glatten Oberflächen ausgeht:

... ordinary people in ordinary places are surreally and beautifully lit, and there's an unease to everything, a suggestion of something lurking just outside, underneath, or possible within the frame. Even at their most lush, Crewdson photographs are epically lonely.<sup>78</sup>

Bewusst angesiedelt in einer typischen, an sich uninteressanten und recht durchschnittlichen Stadt wie Pittsfield, Massachusetts (45.000 Einwohnerinnen), wartet das Unheimliche in Crewdsons Fotografien hinter dem Alltäglichen, deren Fassaden den Blick in ihre einsamen Hinterräume üblicherweise verbergen: „The images deal with the American dream and its dark sides, and refer to the myths of Hollywood movies“.<sup>79</sup> Crewdson verschafft mithilfe der durch Malerei, Fotografie und nicht zuletzt dem Film etablierten Ikonografie der westlichen modernen Einsamkeit US-amerikanischer Prägung den Zugang zu diesen dunklen Verdachtsräumen, die in der Illumination der unwirklichen Szenerien in den Vordergrund treten und die Einsamkeit des modernen Lebens in allen Facetten zutage treten lassen.

---

<sup>78</sup> Amy Larocca, „Loneliness and Multitudes. Gregory Crewdson's Singular Approach“. In: *New York* vom 7. April 2008, S. 74.

<sup>79</sup> Estelle Af Malmberg/Jens Erdman Rasmussen/Felix Hoffmann, „Introduction“. In: Gregory Crewdson: *In a Lonely Place*. New York 2011, S. 8.



Abb. 22: Gregory Crewdson: *Beneath the Roses* (2003-2008), Plate 14.



Abb. 23: Gregory Crewdson: *Twilight* (2002), Plate 14.





**Abb. 24:** Gregory Crewdson: *Beneath the Roses* (2003-2008), Plate 16.

So wird bei ihm etwa ein Motel (*Beneath the Roses*, 2003-2008, Plate 14, Abb. 22) zum Schauplatz einer eigenartigen Begebenheit: Während sich auf der *porch* der immer wieder zusammengeschobene dreckige Schnee türmt und die Kälte sich über die Scheiben hermacht, liegt auf dem Bett dieses Zimmers No. 2 ein nackter schutzloser Säugling, der noch nicht lange auf der Welt sein kann, und die Tür zum Bad steht noch offen, Waschbecken, Toilette sowie Dusche samt Vorhang ganz deutlich sichtbar. Wie im *Western Motel* von Hopper sitzt auf dem Bett eine Dame, diesmal jedoch kräftiger und einfach bekleidet, der Blick nicht zu uns als Betrachterin, sondern zum Säugling, vielleicht sich fragend, was ihre Zukunft bringen wird, ob das Kommende für sie noch etwas anderes bereithält als diesen geteilten Moment der Einsamkeit. Ebenso die unnatürlich großen Fensterscheiben, die selbst die Tür transparent machen, erinnern an Hoppers Motel-Bild: Auch hier geben sie einen ungehinderten Blick in den Innenraum des sonst intimen Rückzugsorts eines solchen Zimmers – die Größe der Fenster provoziert förmlich unser voyeuristisches Interesse, als würde die Moderne geradezu um unsere Aufmerksamkeit betteln, um uns das ganze Ausmaß der Einsamkeiten, das sich an ihren Orten generiert, vor Augen zu führen. Klar wird in diesem Bild aller Transparenz zum Trotz doch nur, dass hier „irgendwas nicht stimmt“, dass die Situation verdächtig ist, und dieser Eindruck entsteht vorwiegend durch die Einsamkeit des modernen Nicht-Ortes, an dem sich diese Situation zuträgt.

Auch in Plate 16 (Abb 24) erhalten wir Zutritt zu den Tiefen eines Motel-Zimmers, diesmal nicht über das Fenster, sondern durch einen Spiegel, der über dem Bett hängt und uns direkt in den Verdachtsraum des Badezimmers führt, in dem eine unbedeckte Dame einem weiteren Spiegel gegenübersteht, sich in diesem jedoch nicht betrachtet, sondern ihren Blick in den Bereich des Badezimmers

lenkt, den wir wiederum nicht einsehen können. Doch erkennen können wir ein Waschbecken, die Andeutung eines WCs und hinter dem Kopf der Dame lässt sich ein Duschvorhang vermuten – allem Komfort zum Trotz ein fürchterlicher Ort, in dem man nur dann so wie die Figur steht, wenn man nichts mehr zu verlieren hat. Bleibt den *nudes* aus Hoppers Einsamkeitsdarstellungen, mit ihrem Blick aus dem Fenster in die Sonne einer Großstadt, noch eine realistische Hoffnung, dass sich ihre Lebensverhältnisse ändern könnten, sind sie nun in Crewdsons Fotografien vollkommen verloren, verlassen, irgendwie „abgeschrieben“. Die Einsamkeit des Menschen in der Moderne hat sich deutlich intensiviert, sie ist unausweichlicher und aufdringlicher als in Hoppers Bildern und bietet keinen Ansatz für irgendeine Form berechtigter Hoffnung, dass die Intensität der Einsamkeit einst wieder abnehmen könnte – im Gegenteil.

Wenn die Moderne das Zeitalter der Einsamkeit ist und sich mit zunehmender Modernisierung die Einsamkeit verstärkt, dann müssen auch die Bilder einer stärker modernisierten Gesellschaft von einer stärkeren Form von Einsamkeit zeugen als jene aus einer weniger modernisierten Zeit. Mit jedem Jahrzehnt sind die populären Bilder der modernen Nicht-Orte und ihrer Verdachtsräume immer unausweichlicher geworden: Konnte Norman Bates 1960 noch die Ordnung in *No. 1* wiederherstellen (auch wenn er vergessen hat, einen neuen Duschvorhang aufzuhängen und die Toilette zu überprüfen – förmlich so, als wollte er Anlässe zum Verdacht bewusst platzieren, die erst auf die ganze sonst ungesehene Einsamkeit seines Daseins lenken würden), verselbstständigen sich die modernen Einrichtungen in *PSYCHO II* und *PSYCHO III* dergestalt, dass sie nun sämtlichen Verdacht der modernen Einsamkeit freigeben, mit ihm die sauberen Oberflächen der Moderne vollständig und regelmäßig blutig einfärben und so die ganze Wucht spätmoderner Verlassenheit bildlich zulassen.

Es ist erstaunlich, wie diese einsame Bildwelt von Norman Bates in der 50-teiligen TV-Serie *BATES MOTEL* (USA 2013-2017) noch verstärkt werden konnte. In großer Kenntnis des reichhaltigen ikonografischen Reservoirs des Bates-Universums gelingt es den Machern der Prequel-Serie bei der Nachzeichnung der Jugendjahre von Norman Bates so viele bildliche Zitate und Andeutungen in ihren fünf Staffeln zu verstecken, dass davon hier nur die Spitze des Eisbergs besprochen werden kann.

Die alleinerziehende Norma zieht mit ihrem kurz vor der Volljährigkeit stehenden Sohn Norman in ein Küstenstädtchen an der US-amerikanischen Westküste, nachdem der Familienvater unter scheinbar harmlosen Bedingungen tödlich verunfallt war (Norman hatte seine Finger im Spiel, weiß es aber noch nicht). Mit dem spontanen Kauf des viel zu großen viktorianischen Hauses und des dazugehörigen abgewrackten Motels gab Norma einer naiven romantisierten Sehnsucht nach, fern der schlimmen Vergangenheit in dem *small town* die verpassten vergangenen Gemeinschaften zu finden, doch diese Hoffnungen lassen sich selbstverständlich unter den hochmodernen Bedingungen nicht mehr einlösen: In Haus und Motel warten statt Gemütlichkeit und Nähe von Anfang an nur Widerwärtigkeit und Kälte in Form aller Abartigkeiten der Spätmoderne, die sich zu Hitchcocks Zeiten nur andeuten durften: Mord und Totschlag, Vergewaltigung

und häusliche Gewalt gegen Frauen, Entführung und Folter, Menschenhandel und Zuhälterei, großgewerblicher Prostitution, Drogenhandel und -abhängigkeit, Waffenmissbrauch und Korruption. Es ist unvermeidlich, dass Norman und Norma, denen in White Pine Bay gemeinsam eine alterstypische Entwicklung und ein stabiles Auskommen durch friedvolle Familien als Motelgäste vorschwebt, früher oder später mit den noch im Verborgenen liegenden Verhältnissen des spätmodernen Amerika kollidieren werden müssen.

Nachdem Norma Bates bereits in der ersten Folge schon das erste Todesopfer zu verbuchen hat – sie wendet sich gegen einen Vergewaltiger mit einer erstaunlichen Vielzahl kraftvoller Messerstiche –, muss der junge Norman bei der Beseitigung der Leiche helfen. Nach anfänglichen Schwierigkeiten entwickeln Norman und Norma, als hätten die beiden nie etwas anderes getan, ein gewisses Geschick darin. Doch beim Versuch, die Leiche in der verheißungsvollen Duschwanne des Zimmers Nr. 1 zu verstecken, wird der Teppich blutig in Mitleidenschaft gezogen und muss in einer Nacht-und-Nebel-Aktion herausgerissen werden. Da die beiden in dieser Angelegenheit noch nicht die Vorzüge des Duschvorhangs kennen, wird die Leiche behelfsweise im alten Teppich eingewickelt und verstaut.

Unter dem Teppich jedoch findet Norman etwas Bemerkenswertes, das sich dort über viele Jahre unter der Oberfläche des Zimmers gut versteckt hat: ein Buch mit Skizzen von gewaltvollen Szenen junger leidender, offensichtlich gefolterter Frauen, die nicht nur in diesem Motelzimmer Schreckliches durchleben mussten (Abb. 25). Waren es also zuvor nur die Oberflächen der Sanitäreinrichtungen, die vorübergehend ihre Geheimnisse für sich bewahrten und bei Gelegenheit wieder ausspuckten, werden nun Stück für Stück auch unter den Oberflächen des Motelzimmers, des Hauses und des gesamten Ortes all die Verdachtsmomente bestätigt, die in der Hochmoderne bestehen können. So wird die Zeichnerin des Büchleins, die im Rahmen eines im Motel abgewickelten Menschenhandels als Sexsklavin verkauft wurde, in dieser Funktion erst im Keller (wo auch sonst) und dann in einem verborgenen Raum im Boot eines lokalen Polizisten ausfindig gemacht. Norman und eine einsame todkranke Schulfreundin retten die Frau in eines der 12 unbelegten Motelzimmer, wo schon die nächsten Verbrechen warten, aufgedeckt und im weiteren Verlauf natürlich auch begangen zu werden (Abb. 26).

Nachdem das Motel erst Austragungsort und Umschlagplatz des modernen Sklavenhandels geworden ist (seinen ursprünglichen Zweck hat es ja längst hinter sich gelassen), wird es nach der Aufdeckung des Verbrechens zum Lazarett für die unsichtbaren Schattengestalten des hochmodernen Exzess-Konsums.



**Abb. 25:** *Bates Motel* (Staffel 1, Folge 1): *First You Dream, Then You Die* (2013), 30. Minute.



**Abb. 26:** *Bates Motel* (Staffel 1, Folge 5): *Ocean View* (2013), 42. Minute.

Im Spiel mit allen denkbaren Verdachtsmomenten dieses verkommenen amerikanischen Ortes entwickelt die Serie eine attraktive Dynamik. Versteckte Hanf-Felder der lokalen Marihuana-Industrie werden ausfindig gemacht, der verschollene Bruder Normans (der aus einer Inzuchtvergewaltigung hervorgegangen war) taucht wieder auf, und die obszön-dekadenten Vergnügenspartys der lokalen Finanz- und Drogen-Oligarchie werden inspiziert. Nach und nach lösen sich die Masken von diesem äußerlich recht idyllisch daherkommenden Ort, in dem die Moderne und all ihre Perversionen voll und ganz angekommen sind. Dabei wird das Bildrepertoire von 1960, 1983 und 1986 durch bisher fehlende moderne Nicht-Orte vervollständigt: Norma freut sich im ersten Moment noch, in einem zweifelhaften Deal mit dem örtlichen Drogenbusiness einen *pool* für ihr Motel herausgeschlagen zu haben und so dem mit dem Bau des *bypasses* einhergehenden Attraktivitätsverlust ihres Gasthauses zumindest ein Stück weit entgegenzuwirken – doch das Loch, das dazu gegraben wird, scheint für diesen Zweck vollkommen ungeeignet, vielmehr lassen sich hier die Kollateralschäden des Drogenkrieges vergraben und dabei die letzten Reste des Mittelstandsbusiness bildintensiv in seine Schranken weisen (Abb. 27). Unabhängig davon erscheinen immer mehr moderne und zunehmend hochmoderne Nicht-Orte: zunächst unverfänglich *diners*, melancholische *hardware stores* und *gas stations*, später auch Hipster beherbergende *coffee shops*, ein *trailer park* für die sozial Degradierten des Ortes und ein *strip club*, letztlich sogar *prisons*, die *institution* (diesmal vorgesehen für Norman, nicht für die „ein wenig bösertige“ Norma) und ein *funeral*. Mit jedem Ort nimmt die Wucht der Einsamkeit weiter zu, bis sie komm noch steigerbar ist, denn das Reservoir hochmoderner Zeichen wird praktisch vollkommen ausgeschöpft.



**Abb. 27:** *Bates Motel* (Staffel 3, Folge 8): *The Pit* (2015), 18. Minute.

Am stärksten bleibt BATES MOTEL, wenn es sich auf die etablierte Ikonografie der Langspielfilme zurückbesinnt und die ganze Einsamkeit des Duschraums auskostet. Nach 39 Folgen unermüdlichen aber doch hoffnungslosen Kampfes gegen den Nihilismus der Hochmoderne bleibt Norman Bates nur ein Weg: seine Mutter und sich selbst zu töten. Norma stirbt tatsächlich, doch Norman überlebt hingegen – zu seinem Übel, denn nun kann er nicht mehr auf die mangelhafte, aber doch Halt gebende Gemeinschaft mit Mutter setzen, und verliert sich zunächst in den größten Tiefen der Einsamkeit. Der Körper wird also wie erwartet und erhofft ausgegraben, präpariert und dient im Keller als bizarrer Altar der Erinnerung an geteilte Zeiten, während der Motel-Betrieb weitergehen muss und nach außen der Anschein des trauernden Alleinseins gewahrt wird, obwohl Norman immer wieder von idyllischen Wahnvorstellungen einer unberührten Familiengemeinschaft im Haus der Mutter heimgesucht wird.

Doch immer neue, ganz reale Gefahren bedrohen das „dunkle Paradies“ von Norman und seiner imaginierten Mitbewohnerin, sodass beide immer wieder gefordert sind, das bereit gut eingeübte und routinierte Ritual der Leichenbeseitigung mithilfe von Duschvorhängen zu praktizieren: „Well, it’s not like we haven’t done this before“ – Während im Hintergrund die Textzeile „My lonely days are over...“ aus Etta James *At Last* erklingt,<sup>80</sup> machen sich die beiden wieder ans Werk, verpacken scheinbar gemeinsam den Toten aus Zimmer 1 (ein Attentäter, der es auf Norman abgesehen hatte und gerade noch rechtzeitig von *mother* zur

<sup>80</sup> Eine Annäherung an die Ausdrucksformen der Einsamkeit im zeitgenössischen Film und Fernsehen kann auf verschiedene Weise erfolgen, nicht nur in Form einer Auseinandersetzung mit den angebotenen Bildern, sondern auch durch eine Betrachtung der verwendeten Musik. So erklingen etwa im Laufe von BATES MOTEL immer wieder nostalgische Blues-Songs mit ihrer melancholischen *lonesomeness*, etwa während Norman den Gashahn aufdreht, um sich und Norma zu töten: „Mr. Sandman, bring me a dream / Make him the cutest that I’ve ever seen / Give him two lips like roses and clover / Then tell him that his lonesome nights are over / Sandman, I’m so alone / Don’t have nobody to call my own / Please turn on your magic beam / Mr. Sandman, bring me a dream“. (The Chordettes, 1954)

Strecke gebracht wurde) im Duschvorhang und – das ist neu – mit *duck tape* und lassen ihn auf den tiefen Grund des Sees nieder (Staffel 5, Folge 1, 41. Minute). Zu zweit geht eben alles leichter von der Hand.



**Abb. 28:** *Bates Motel* (Staffel 5, Folge 1), *Dark Paradise* (2017), 39. Minute.



**Abb. 29:** *Bates Motel* (Staffel 5, Folge 4), *Hidden* (2017), 16. Minute.

Was den notwendigen Vorrat an Duschvorhängen betrifft hat Norman unverhofftes Glück, das sich natürlich gegen ihn wenden wird: Im kürzlich eröffneten lokalen Haushaltswarengeschäft (der eigentlich im Zeitalter des Online-Handels ein Nostalgieladen ist) freut sich stets die Inhaberin Madeleine Loomis – die verdächtig nach einer jungen Version von Norma aussieht und zudem den Nachnamen von Marions Liebhaber Sam von 1960 trägt – auf den regelmäßigen sowie verlässlichen Abnehmer von Duschvorhängen („they do not really last to long“, Abb. 29), in dem sie schnell einen Freund für einsame Stunden findet. Während der Nachschub an *shower curtains* also nicht abreißt, mietet sich Sam Loomis – Madeleines viel reisender erfolgreicher Ehemann – mit seiner Affäre im *Bates Motel* unter dem Decknamen „David Davidson“ ein (Norman rechnet die ganze Nacht zum nicht rabattierten Tarif ab, obwohl die beiden natürlich nur einige Stunden bleiben möchten). Die Geliebte, Marion (verkörpert von R&B-Sängerin Rihanna), weiß nichts von der Ehe und tritt in die selbe *trap* wie ihre Vorgängerin vor einem halben Jahrhundert: Mit einem Koffer voller Geld landet sie in einer verregneten Nacht im *Bates Motel*, um sich dort mit Sam zu treffen und mit ihm eine neue glückliche Zweisamkeit zu beginnen.



**Abb. 30:** *Bates Motel* (Staffel 5, Folge 6): *Marion* (2017), 20. Minute.



**Abb. 31:** *Bates Motel* (Staffel 5, Folge 6): *Marion* (2017), 44. Minute.

Dazu kommt es selbstverständlich nicht: Marion wird von Sam versetzt, weil dieser eine kostspielige Scheidung abwenden muss, und führt ein ausgiebiges Gespräch

mit Norman im *parlor*, in dem der einsame Motelbesitzer sich voll und ganz seinem Gast öffnet und welches diesmal noch explizier ausfällt als gewohnt: „It’s hard to be lonely. But it’s also hard to love people, and I think that that’s the trap. ... The little private trap, that everybody lives in.“ (Staffel 5, Folge 6, 16. Minute). Verunsichert über ihren Plan steigt Marion in das unheilvolle Badezimmer – und sieht sich im Spiegel dieses Nicht-Ortes, nur sich selbst und ihr einsames Gesicht, nichts anderes und niemanden sonst (Abb. 30). Norman weiß zweifelsohne, dass es längst keine Norma mehr gibt, dass sie nur eine provisorische und doch sehr hartnäckige Einbildung ist, die er in seiner nihilistischen Einsamkeit herausgebildet hat, nun aber nicht mehr einfach abstellen kann und die dann gelegentlich „ein wenig böseartig“ wird. Zwar neigt nicht jeder im Ort zu solchen produktiven Psychopathologien, jedoch ist Norman in White Pine Bay bei Weitem nicht der Einzige, der unter einer unüberwindbaren krankhaften Einsamkeit leidet – so etwa auch der zwielichtige unverheiratete Sheriff Romero, die Norman hoffnungslos verfallene und an einer schweren Krankheit leidende Klassenkameradin Emma, oder die Lehrerin Blair Watson, die gelegentlich dazu neigt, Schüler zu verführen. Die beiden betrogenen Frauen Madeleine und Marion gliedern sich nahtlos in diese ständig verlängernde Liste einsamer Figuren im Bates-Universum ein.

Die Serie hat ihren Höhepunkt, als Norman plötzlich den ganzen Irrsinn der Hochmoderne vor sich sieht: Den Ehebrecher und Immobilienspekulanten David „Sam“ Davidson, der mit seinem Verrat an den beiden Frauen diese in die tiefste Einsamkeit gestoßen hatte und so zur – selbst durch und durch einsamen und von dieser Einsamkeit in seinem Handeln getriebenen – Inkarnation der Hochmoderne wird, die es zu beseitigen gilt. Norman übernimmt diesmal, recht klaren Verstandes und mit voller Überzeugung, selbst die Verantwortung, statt sie Norma zu überlassen, reißt den Duschvorhang zur Seite und blickt dem Nihilismus der Moderne ins Gesicht (Abb. 32 und 33). Mit Blut an den Händen, im Gesicht und überall im Badezimmer bleibt ihm in diesem Moment der unsteigerbaren Einsamkeit nur eine Frage: „Oh, Mother, what have I done?“ (Staffel 5, Folge 6, 45. Minute)



**Abb. 32:** *Bates Motel* (Staffel 5, Folge 6): Marion (2017), 44. Minute.



**Abb. 33:** *Bates Motel* (Staffel 5, Folge 6): Marion (2017), 44. Minute.

### Ausblick auf eine filmische Ikonografie der modernen Einsamkeit

Noch ein letztes Mal hilft Norma bei den Aufräumarbeiten, doch am Ende der fünften Staffel wissen beide längst, dass sich die Notgemeinschaft in der Zeit des Nihilismus der Hochmoderne nicht mehr aufrecht erhalten lassen wird. Nach Normans selbstverantwortetem Mord droht nun die ganze Wucht des Nihilismus, der sich nicht mehr vertagen lässt. Aus der Gewissheit, dass sich die verlorenen Gemeinschaften nicht mehr wiederherstellen lassen, gibt es nur einen Ausweg: den Tod. Die Serie findet zum großen Finale bisher ungesehene filmische Einsamkeitsbilder, die sich kaum noch überbieten lassen werden (vgl. Abb. 34).

Dennoch ist *BATES MOTEL* längst nicht konkurrenzlos in der Produktion von bildgewaltigen Einsamkeiten: Die erfolgreiche Serie um den Kult-Kannibalen *HANNIBAL* (USA 2013-2015) etwa hat eine sehr spezifische Ästhetik entwickelt, wie der geistesgestörte Psychiater versucht, seine Einsamkeit durch das Verspeisen seiner Mitmenschen zu überwinden, sie also nicht nur geistig, sondern auch körperlich vollkommen einzuverleiben und dadurch zu vergemeinschaften; in *THE WALKING DEAD* (seit 2010) und *FEAR THE WALKING DEAD* (USA, seit 2015), die beide gut ein gutes Dutzend Millionen Fernsehzuschauerinnen angezogen haben, hat die Moderne aus unbekanntem Gründen einen Totalschaden erlitten, der Kulturzustand ist beinahe aufgelöst, und die wenigen Überlebenden der Katastrophe, allein nur unter Zombies, wissen, dass sie sich in dieser postapokalyptischen Gesellschaft auf niemanden mehr verlassen können, vielleicht nicht einmal auf sich selbst; sowie die zwei Staffeln der heißdiskutierten *13 REASONS WHY* (USA, seit 2017) sind nichts anderes als die unaufhaltsame tragische Vereinsamungsgeschichte einer amerikanischen Jugendlichen, die wie alle anderen Figuren in der Serie mit den Herausforderungen einer pervertierten Hochmoderne überfordert ist. Jede dieser und ein überwiegender Teil der inzwischen fließbandartig neu produzierten Serien speist ein Großteil seines Erfolgs aus diesem Bezug auf die Einsamkeit in der Moderne und findet dafür immer wieder neue Ästhetiken, die sich zu einer umfassenden Ikonografie der Einsamkeit verdichten ließen.

Die Film- und Fernsehwissenschaft hat bisher auf das allgegenwärtige Phänomen der Einsamkeit, die aus ihrem Gegenstand förmlich heraussprudelt, nicht reagiert und dabei, während andere Nischenaspekte der Disziplin fast ausgeforscht erscheinen, eine der offenkundigsten Fragen nicht nur unbeantwortet gelassen, sondern noch nicht einmal gestellt. Dabei gibt es viele mögliche Zugänge, wie sich diesem Phänomen nähern ließe, etwa über eine Untersuchung häufig wiederkehrender Motive und Figuren der Einsamkeit in Film und Fernsehen, über den Zusammenhang zwischen Vergemeinschaftung und Vereinsamung aus der Perspektive der Genre- und Kultfilm-Theorie oder durch eine Studie bevorzugter Einsamkeitsnarrative und dramaturgischer Schemata. Eine Ikonografie der Einsamkeit, wie sie hier angedeutet werden sollte und als Aufschlag für systematische Untersuchungen dienen darf, könnte bei interdisziplinärer Zusammenarbeit wichtige Erkenntnisse weit über den erforschten Gegenstand hinaus liefern, nicht nur für die Kunst- und Kulturwissenschaft, sondern auch für die Gesellschaftswissenschaften, in denen immer noch unklar scheint, wie man sich der



allgegenwärtigen und dennoch schwer greifbaren Einsamkeitsproblematik nähern sollte. So bleibt es eine dringende Aufgabe nicht nur der Medienwissenschaften, sich an diese gegenwärtigste aller Fragen heranzutrauen, um so gemeinsam eine Vorstellung davon zu bekommen, was uns während und nach Nietzsches zweihundertjährigem Zeitalter der Einsamkeit noch bevorstehen könnte.



**Abb. 34:** Bates Motel (Staffel 5, Folge 10): The Cord (2017), 18. Minute.

## Literatur

- o.A.: „Edward Hopper. Silent Witness“. Time Magazine, 24. Dezember 1956.
- Augé, Marc: *Non-Places. An Introduction to an Anthropology of Supermodernity.* London/New York 2008
- Berman, Avis. *Edward Hopper's New York.* San Francisco 2005
- Crewdson, Gregory. *In a Lonely Place.* New York 2011.
- Groiß, Boris. *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien.* München 2000.
- Jakle, John A. *The American small town.* Hamden 1982.
- Jakle, John A./Sculle, Keith A. *Motoring. The highway experience in America.* Athens 2008.
- Jakle, John A./Sculle, Keith A. *Remembering roadside America. Preserving the recent past as landscape and place.* Knoxville 2011
- Jakle, John A./Sculle, Keith A./Rogers, Jefferson S. *The motel in America.* Baltimore 1996.
- Kayser, Rudolf. *Die Zeit ohne Mythos.* Berlin 1923
- Larocca, Amy. „Loneliness and Multitudes. Gregory Crewdson's Singular Approach“. In: New York vom 7. April 2008, 74-75.
- Lewis, David L. „Sex and the Automobile: From Rumble Seats to Rockin' Vans“. In: Lewis, David L./Goldstein, Laurence (Hgg.). *The Automobile and American culture.* Ann Arbor 1983, 123-133.

- Mak, Geert. *Amerika! Auf der Suche nach dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten*. München 2013.
- Mácha, K. „Der einsame Mensch in der Industriegesellschaft“. In: *Internationale Dialog Zeitschrift* 1968, S. 291-297.
- Malmberg, Estelle Af/Rasmussen, Jens Erdman/Hoffmann, Felix. „Introduction“. In: Gregory Crewdson. *In a Lonely Place*. New York 2011, 7-9.
- Mumford, Lewis. „The Art Galleries. Two Americans“. In: *The New Yorker* vom 11. November 1933, 76-78.
- Nietzsche, Friedrich. *Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe auf der Grundlage der Kritischen Gesamtausgabe Werke*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1967. und *Nietzsche Briefwechsel Kritische Gesamtausgabe*, Berlin/New York 1975ff., herausgegeben von Paolo D'Iorio.
- Nochlin, Linda. „Edward Hopper and the Imagery of Alienation“. In: *Art Journal*, Sommer 1981, 136-141.
- O'Doherty, Brian. *American masters. The voice and the myth in modern art: Hopper, Davis, Pollock, De Kooning, Rothko, Rauschenberg, Wyeth, Cornell*. New York 1982.

### **Film- und Fernsehwerke**

- BATES MOTEL (USA 2013-2017).
- PSYCHO. Alfred Hitchcock (USA 1960).
- PSYCHO II. Richard Franklin (USA 1983).
- PSYCHO III. Anthony Perkins (USA 1986).



## Sexualität und Rollenzuweisung der Frau im späten DDR-Fernsehen

Ein beispielhafter Einblick in ein vernachlässigtes Forschungsfeld

**Andreas Neumann**

Mit seinen Analysen zur Sexualität lenkte Michel Foucault den Blick darauf, dass es sich bei ihr auch immer um ein soziales Phänomen handelt, dessen gesellschaftliche und kulturelle Einbindung sowie Normierung das Ergebnis gesellschaftlicher Diskurse und Praktiken darstellt, die eng mit Machtbeziehungen verschränkt sind. Nach Foucault ist Sexualität „ein besonders dichter Durchgangspunkt für Machtbeziehungen: zwischen Männern und Frauen, zwischen Eltern und Nachkommenschaft, [...] zwischen Verwaltung und Bevölkerung“.<sup>1</sup> Dabei, so Foucault, sei die Sexualität eines der am vielseitigsten einsetzbaren Elemente der Machtbeziehungen. Sexualität ist für ihn der Kern der modernen Formation Biomacht, deren Techniken auf die Konstituierung der Subjekte gerichtete Disziplinierung und auf die Bevölkerung gerichtete Regulierung beinhaltet.<sup>2</sup>

Mary Douglas versteht den Körper als das „mikroskopische Abbild der Gesellschaft“,<sup>3</sup> bei dem es keine natürliche, d.h. von der Dimension des Sozialen freie Wahrnehmung und Betrachtung geben kann. Stufen der Entkörperlichung, wie z.B. die Tabuisierung von Ausscheidungsprozessen des menschlichen Körpers oder auch bestimmten Sexualpraktiken, dienen dazu, soziale Hierarchien zu konstruieren. Je höher jemand auf der gesellschaftlichen Leiter steht, desto weniger ist ihm erlaubt. Dabei werden diese Stufen von einem sozialen Reinheitsbegriff geprägt, der eng verknüpft ist mit Sozialdisziplinierung und Systemstabilisierung.<sup>4</sup> Auch Judith Butler bezieht sich in ihren Schriften auf diese Art der Konstruktion von ‚normaler‘ Körperlichkeit, Geschlechtlichkeit und Sexualität, wenn sie auf die Wirkmächtigkeit des heterosexuellen Begehrens als ein in seiner ‚Natürlichkeit‘ erst

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Der Wille Zum Wissen – Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1, Frankfurt am Main 1988, S. 125.

<sup>2</sup> Marlene Stein-Hilbers, *Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse*. Wiesbaden 2000, S. 32.

<sup>3</sup> Mary Douglas, *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien zur Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt am Main 1981, S. 106.

<sup>4</sup> Mathias Palm, *Dialogische Ordnung. Machtdiskurs und Körperbilder in der höfischen Trauerdichtung Johann von Bessers (1654–1729)*. Göttingen 2014, S. 71.

diskursiv konstruiertes Begehren eingeht.<sup>5</sup> Ebenso gibt es den Zustand des Weiblich-Seins gar nicht, so Donna Haraway. Vielmehr handele es sich dabei um eine hochkomplexe Kategorie, die in sozialen und historischen Diskursen konstituiert wurde.<sup>6</sup> Dabei sind derartige politische Konstruktionen mit bestimmten Legitimations- und Ausschlusszielen verbunden, die durch eine Analyse, die diese auf Rechtsstrukturen zurückführt, wirksam verdeckt und naturalisiert, indem sie als ‚natürlich‘ gesetzt werden. Obwohl scheinbar (nur) repräsentiert, werden gesellschaftliche Normen und Verhaltensweisen durch politische Verfahrensweisen erst produziert. Das Gesetz verschleiert damit die Vorstellung von einem Zustand vor dem Gesetz und wird so zur fiktiven Grundlage seines eigenen Legitimationsanspruchs. Diesen Prozess vollzieht Butler am ‚Subjekt‘ der Frau nach und konstatiert, dass Geschlechtsidentität in verschiedenen geschichtlichen Kontexten nicht immer übereinstimmend und einheitlich gebildet worden sei. Aufgrund bspw. von Überschneidungen mit rassistischen, ethnischen, regionalen und klassenspezifischen Modalitäten diskursiv konstruierter Identitäten und anderer Achsen von Machtbeziehungen lässt sich ‚die Geschlechtsidentität‘, wie andere Subjekte oder normierte Verhaltensweisen auch, eben nicht aus politischen und kulturellen Vernetzungen herauslösen. Deshalb fragt Judith Butler, sich der Antwort wohl bewusst, ob die angeblich natürlichen Sachverhalte des Geschlechts – Geschlecht (*sex*), Geschlechtsidentität (*gender*) und Begehren (*desire*) stellen ihre zentral untersuchten Subjekte dar – nicht eigentlich durch verschiedene wissenschaftliche Diskurse im Dienste bestimmter politischer und gesellschaftlicher Interessen produziert werden.<sup>7</sup> Catherine MacKinnon bspw. verortet den Ursprung der Kategorie Frau sogar einzig im sexuellen Begehren der Männer.<sup>8</sup>

Auch die Liebe als der oftmals für Sexualität notwendig gedachte Rahmen wird von kulturwissenschaftlichen oder soziologischen Ansätzen her als kulturelle Praxis verstanden, die zwischen individuellem Erleben, psychologischen Faktoren und gesellschaftlichen Implikationen wandelt. Juristische, moralische, religiöse und politische Bedingungen legen normativ fest, was individuell wahrnehmbar und erlaubt ist. Aber gerade das westliche Modell der romantischen Liebe, wie es sich seit dem Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert als Form der kulturellen Liebespraxis entwickelte, zeigt im Vergleich zu anderen Liebeskonzeptionen seine Kontingenz. Zwar wird die hiesige Vorstellung von romantischer Liebe – samt dem Konzept der erwiderten Liebe, der Einheit von Sexualität und affektiver Zuneigung und der Individualität – als selbstverständlich und natürlich erlebt. Liebesverhältnisse sind jedoch ein wesentlicher Ausdruck gesellschaftlicher Umstände. „Jene

---

<sup>5</sup> Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991, S. 8ff.; dazu auch: Paula-Irene Villa, *Judith Butler*. Frankfurt am Main 2012, S. 97f.

<sup>6</sup> Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a. M./New York 1995, S. 40f.

<sup>7</sup> Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 17-24.

<sup>8</sup> Catherine MacKinnon, „Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory“. In: *Signs*, Vol. 7, No. 3, *Feminist Theory*. 1982, S. 515-544, hier S. 516.

Formen der Begegnung mit dem jeweils Nächsten sind Konstituenten des umgebenden sozialen Gefüges.“<sup>9</sup>

Im Laufe von über vierzig Jahren DDR fand eine Evolution im Bereich von Sexualität und Partnerschaft statt. Die 1950er und 1960er Jahre erscheinen rückblickend noch als eine konservativ-prüde Epoche, in der des Ehebruchs Überführte vor Partei- und Arbeitergremien gegenüber Genossen<sup>10</sup> sowie Kollegen Selbstkritik üben mussten und anschließend eindringlich zur Aufgabe der Affäre angehalten wurden.<sup>11</sup> Dies änderte sich ab den 1970er Jahren, da die Parteiführung nun anerkannte, dass Sex in der Bevölkerung nicht nur in der Ehe oder in einer in die Ehe mündenden Partnerschaft praktiziert wurde.<sup>12</sup> Die Liberalisierung auf diesem Gebiet wurde auch durch die sexuelle Revolution von jenseits des Eisernen Vorhangs weiter voran getrieben, die v.a. durch das fast überall in der Republik empfangbare Westfernsehen von der DDR-Bevölkerung deutlich wahrgenommen werden konnte.<sup>13</sup> Aber nicht zuletzt der Staat selbst beförderte die bestehenden Tendenzen aktiv durch seine Politik. 1965 wurde die sogenannte Wunschkind-Pille eingeführt. Eigentlich auch mit dem Ziel verbunden, ungewollte Schwangerschaften einzudämmen und auf diese Weise krankheitsbedingte Produktionsausfälle zu minimieren, wurde die Einführung der Pille als ein Mittel der Gleichberechtigung der Frau und der Befreiung des Menschen von den Zwängen der Natur gepriesen.<sup>14</sup> Dabei kam schon die vom Staat gewünschte und auch eingeforderte hohe Erwerbsquote bei Frauen ihrer Gleichberechtigung im Verhältnis der Geschlechter stark entgegen. Denn durch ihr selbstverdientes Geld waren die Frauen im Osten finanziell weniger abhängig von ihren Ehegatten, sie beantragten schneller Scheidungen oder trennten sich, wenn sie in den bestehenden Beziehungen nicht mehr glücklich waren.<sup>15</sup>

Im Folgenden soll nun das in den 1970er und 1980er Jahren im DDR-Fernsehen vermittelte Frauenbild, wie es in Bezug auf Partnerschaft und Sexualität ausgerichtet war, auszugsweise anhand von drei dramatisch-fiktionalen Serien beschrieben werden. Beispielhaft wird auf diese Weise zugleich der Wandel der im staatlichen Fernsehen auftretenden Sexual- und Partnerschaftsdiskurse angedeutet.

---

<sup>9</sup> Doris Guth/Heide Hammer, „Love me or leave me – Eine Einleitung“. In: Dies. *Love me or leave me. Liebeskonstrukte in der Populärkultur*. Frankfurt/New York 2009, S. 7-14, hier S. 7f.

<sup>10</sup> Da das generische Femininum ebenfalls andere Geschlechter ausschließt und eine allumfassende gendergerechte Sprache das Lesen und Verstehen des Textes erschweren würde, nutze ich aus praktischen Gründen das generische Maskulinum, wobei alle anderen Geschlechter stets mit einbezogen sind.

<sup>11</sup> Anna Kaminsky, *Frauen in der DDR*. Berlin 2016, S. 144.

<sup>12</sup> Dagmar Herzog, *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 2005, S. 227.

<sup>13</sup> Josie McLellan, *Love in the Time of Communism. Intimacy and Sexuality in the GDR*. Edinburgh 2011, S. 15.

<sup>14</sup> Stefan Wolle, *Aufbruch nach Utopia. Alltag und Herrschaft in der DDR 1961-1971*. Berlin 2013, S. 217-218.

<sup>15</sup> Mary Fulbrook, *Ein ganz normales Leben. Alltag und Gesellschaft in der DDR*. Darmstadt 2011, S. 137.

## 1. ABER VATI! (Klaus Gendries, 1974/1979) – Die Funktionsehe zum Wohle der Gesellschaft

Die ersten drei Teile von ABER VATI! wurden 1974 im DDR-Fernsehen ausgestrahlt, der vierte Teil dann 1979. Geschildert wird der holprige Weg, auf dem der verwitwete Familienvater Erwin Mai eine neue Frau findet und sich um beide eine Patchwork-Familie bildet. In Bezug auf die Repräsentation von Partnerschaft ist es interessant zu beobachten, dass in den drei 1974 erstausgestrahlten Filmen die Notwendigkeit einer erneuten Heirat Erwins mit seiner liederlichen Führung des eigenen Haushalts einerseits, mehr noch jedoch mit seinem Unvermögen begründet wird, seine zu diesem Zeitpunkt elfjährigen Zwillingssöhne angemessen zu erziehen. Gerade seine Schwester Elsbeth, die sich rührend um ihn, den „Amüsierhahn“,<sup>16</sup> und seine Jungs kümmert, spricht dies immer wieder an.

Auch sein Freund Fred, der seit Jahren geschieden ist, offenbart ihm, dass er wieder heiraten will. Aufgrund von Liebe kann dieser Entschluss jedoch nicht gefasst worden sein, da Fred seine zukünftige Gattin noch nicht einmal kennengelernt hat. Er, ebenso, wie Elsbeth im Falle von Erwins Kindern, hat bei dieser weitreichenden Entscheidung ausschließlich das Wohl seines Sohnes im Kopf und begründet seine Entscheidung dementsprechend: „Mir macht Uwe Sorge, die Großmutter verzieht ihn. Aus dem Jungen wird nichts!“<sup>17</sup> Als Erwin sich schließlich nach vielen Turbulenzen dazu durchringt, sein geliebtes Junggesellendasein aufzugeben, hat auch er noch keine Frau fest im Auge, was seine Begründung jedoch überhaupt nicht berührt: „Ich sehe ein [...], dass ich es nicht mehr alleine schaffe, euch richtig zu erziehen...“ [...] „...und deshalb habe ich beschlossen, euch wieder eine Mutter zu geben. Tja, ich muss wieder heiraten!“<sup>18</sup>

Auf einer Geschäftsreise nach Karl-Marx-Stadt lernt Erwin im Zug die junge Arzthelferin Sibylle Schultze kennen und gerät sofort ins Schwärmen. Nahezu gleichzeitig schließen die beiden Zwillinge auf einem Berliner Rummelplatz die nette Karussellbetreiberin Monika Büttner ins Herz. Zwischen diesen Frauen muss Erwin dann im zweiten Teil seine Entscheidung treffen. Dabei könnten beide kaum gegensätzlicher inszeniert sein. Auf der einen Seite die junge Sibylle, die sich mit verschiedenen Männern trifft, darunter auch verheirateten, nichts von der Ehe hält, da sie keine schriftliche Erlaubnis brauche, um mit jemandem zu schlafen, und Kinder zumindest im Augenblick noch nicht möchte, da man mit „Jören“<sup>19</sup> das Leben nicht genießen könne. Nachdem die Zwillinge versucht haben, sie zu vergaulen, bittet sie Erwin sogar, die Jungs in ein Heim zu geben oder zumindest zu seiner Schwester. Eitel und extravagant ist sie sowieso, wie der ständige Blick in den Spiegel verdeutlicht, und ihr im Verhältnis zu den anderen Barbesuchern völlig überdrehter Tanzstil suggeriert (Abb. 1).

<sup>16</sup> Klaus Gendries, ABER VATI! TEIL 1. VATI WILL NICHT HEIRATEN. Fernsehen der DDR 1974, 0:11; im Folgenden zitiert unter AV1.

<sup>17</sup> AV1, 0:07.

<sup>18</sup> AV1, 1:02.

<sup>19</sup> Gemeint ist hier „Gören“; Klaus Gendries, ABER VATI! TEIL 2. VATI WILL HEIRATEN. Fernsehen der DDR 1974, 0:14; im Folgenden zitiert unter AV2.

Ihr Gegenpart, Monika Büttner, wirkt hingegen sehr bodenständig. Sie lässt die Jungs tagsüber beim Karussellbetrieb mithelfen und kümmert sich rührend um sie. Einmal, als sich einer der Zwillinge den Arm ausgekugelt hat, bringt sie die Jungs sogar nachhause und macht ihnen Abendbrot. Als Erwin dann von seiner Verabredung mit Sibylle heimkehrt, gibt sie ihm vorwurfsvoll zu verstehen: „Und Sie müssen schon entschuldigen, dass ich mich bei Ihnen so eingenistet habe! Aber ich konnte wirklich nicht mitansehen, wie die Kinder die letzten Brotkrümel aus ‘m Kasten kratzen!“<sup>20</sup> Während Sibylle immer fesch und adrett gekleidet ist, lernt der Zuschauer Monika in ihrem Arbeitsaufzug mit Kittel, Kopftuch und leichtem Schmutz im Gesicht kennen, ein Bild, das an die Inszenierungen der werktätigen



**Abb. 1** (links): Die individualistische Sibylle (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 2, 0:13), und **Abb. 2** (rechts): Die als Arbeiterin für die Gesellschaft inszenierte Monika (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 2, 0:19).

und aufbauenden Frau in den Gemälden des Sozialistischen Realismus erinnert (Abb. 2). Dass Erwin den Wunsch seiner Jungs, Monika zur Frau zu nehmen, vorerst ablehnt, entspricht seiner oberflächlichen, einzig auf Gefühlsduselei und Schönheit fokussierten Suche nach einer Ehepartnerin: „Wie soll ich sagen, sie sieht nicht, naja, ziemlich komisch aus, nicht direkt häßlich, nee [...], aber vielleicht müsste sie sich nur mal waschen!“<sup>21</sup>

Bemerkenswert ist dann, wie Erwin und Monika doch zueinanderfinden. Nachdem Erwin eine Beziehung zu Sibylle, aufgrund ihres Wunsches die Kinder wegzugeben, dann doch ablehnt, schlägt ihm sein Freund Fred vor, es doch einmal bei Monika zu versuchen. Gesagt getan, findet sich Erwin auf dem Rummel ein, um Monika – einem geschäftlichen Vertrag gleich – einen Heiratsantrag zu unterbreiten. „Also, ich will nicht lange drumherum reden: Meine liebe Frau Büttner, die Jungs hängen doch an Ihnen wie an einer Mutter, das weiß ich jetzt schon: Und auch für mich sind Sie die ideale Mutter. Ich find keine bessere für meine Jungs. Jaja wirklich, das weiß ich!“ Wie eigentlich nicht anders zu erwarten, lehnt Monika sein Gesuch nach einigen Wortwechseln mit nur folgerichtig erscheinender Begründung ab: „Trotzdem, für ‘n Kindermädchen mit Ehevertrag, dafür bin ich mir

<sup>20</sup> AV2, 0:31.

<sup>21</sup> AV2, 0:21.

zu schade!“ Als Erwin gegangen ist, kommt jedoch ihr Vater, der dem Treiben lange genug zu gesehen hat, und redet ihr ins Gewissen: „Monika, denk dran, du wirst nicht jünger und ich werde alt!“, woraufhin sie zwar sagt, dass sie gar keinen Mann benötige, schließlich aber weinend ihren Kopf in die Schulter ihres Vaters vergräbt.<sup>22</sup> Auf diese rationale Weise kommen die beiden also zusammen, ohne dass auch nur der Ansatz romantischen Geplänkels zwischen ihnen zu vernehmen wäre. Monikas geänderte Gesinnung wird dem Zuschauer verdeutlicht, als sie am nächsten Morgen sinnierend am Frühstückstisch sitzt und sich selbst anklagend fragt: „Nee, was bin ich bloß für eine Frau?!“<sup>23</sup>

Der dritte Teil schildert dann den Ehealltag der beiden. Monika kümmert sich nicht nur um die Kinder – neben Kalle und Kulle gibt es nämlich auch Monikas kleine Tochter Fränze –, sondern muss zudem die im Haushalt anfallenden Arbeiten allein erledigen. Da sie nebenbei Arbeiten geht, sie ist eigentlich Zootechnikerin auf einer Rinderzucht in Grünfelde bei Berlin, macht ihr auch der tägliche lange Fahrtweg zu schaffen. Da winkt Hilfe von ihrem Chef. Dieser bietet ihr einen nagelneuen Wohnbungalow in Grünfelde an. Einzige Bedingung ist, dass auch Erwin als Techniker in den Rinderzuchtbetrieb wechselt. Dieser, als langjähriger Arbeiter im Reichsbahnausbesserungswerk (RAW), der zudem seine Kollegen und den Betrieb liebt, weigert sich jedoch zuerst. Nach langem Hin und Her stimmt er jedoch zu und die Familie zieht ins Grüne. Bezeichnend für das dargestellte Rollenbild der Geschlechter an dieser Stelle ist die Tatsache, dass Erwin Monika nicht einmal anbietet, selbst Aufgaben im Haushalt zu übernehmen. Stattdessen wird umgezogen. So ergibt sich dann auch für die Filme von 1974 durchgehend das Bild, wonach Frauen dem Anspruch und der Politik der DDR entsprechend zwar gleichberechtigt sind und Erfolg haben können, aber eben nur im Beruf. Denn die Hausarbeit und das Erziehen der Kinder, so der eindeutige Tenor der Serie, sind Aufgabe der Frauen, auch weil Männer, siehe Erwin, das gar nicht können.

In anderen Situationen werden die kaum fortschrittlichen Geschlechterrollen ebenfalls deutlich herausgestellt. Beispielsweise nachdem Erwin das Karussell von Monikas Vater repariert hat. Das nun wieder funktionsfähige Karussell schiebt die Leiter unter der am Dach arbeitenden Monika hinweg, sodass sie schließlich klischeehaft hilflos schreiend am Dachgiebel hängt (Abb. 3). Erwin fängt sie auf und hält die (Be)Schützenswerte recht gönnerhaft in den Armen, sich seines Status als starker Mann dabei durchaus bewusst (Abb. 4).

---

<sup>22</sup> AV2, 1:10.

<sup>23</sup> AV2, 1:15.





**Abb. 3** (links): Die vor Schreck kreischende Monika (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 2, 0:50). **Abb. 4** (rechts): Monika in den Armen Ihres Retters (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 2, 00:50).

Ein im dritten Teil auftretender Charakter ist bezüglich der Darstellung von Feminismus und Emanzipation ebenso äußerst aufschlussreich: Ulla, die Ausbildungspatentochter von Erwin aus dem RAW. Als beide etwas ausarbeiten müssen, schlägt sie ihm vor, dies doch bei ihr zu Hause zu erledigen. Auf ihre eher spaßig gemeinte Frage, ob er denn Angst habe, dass sie ihn verführt, antwortet er ebenso spaßig, aber eben auch ironisch gegenüber fortschrittlichen gesellschaftlichen Entwicklungen: „Nee Ulla, im Gegenteil, ich meine, die Gleichberechtigung verlangt das heute sogar!“ Tatsächlich entpuppt sich Ulla als Feministin, die trotz ihres jungen Alters schon zweimal geschieden ist: „Ist aber kein Flittchen, nur ‘n bisschen zu emanzipiert!“, so ein Kollege.<sup>24</sup> Wie Ulla tickt, wird auch an ihrer Aufmachung ersichtlich, in der sie zu dem nun bei Erwin zu Hause anberaumten Treffen erscheint: Mit Damenbart, Kurzhaarperücke, Hose, Hemd und Krawatte, dazu ein Zigarillo rauchend (Abb. 5). Von Monika darauf angesprochen erwidert sie, sie sei



**Abb. 5** (links): Ulla, die den Männern in nichts nachsteht (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 3, 00:52). **Abb. 6** (rechts): „Ich weiß ja, dass das für ‘ne moderne Frau ‘ne alberne Schwäche ist, aber ich kann doch nichts dagegen machen, ich ekele mich so!“ (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 3, 0:59).

<sup>24</sup> Klaus Gendries, ABER VATI! TEIL 3. VATI HAT GEHEIRATET. Fernsehen der DDR 1974, 0:44; im Folgenden zitiert unter AV3.

„dagegen, dass Zigarillos und auch Pfeiferauchen das Vorrecht der Männer bleiben“.<sup>25</sup> Dekonstruiert und der Lächerlichkeit preisgegeben wird ihr Ansinnen und damit der Feminismus allgemein, als die Zwillinge ihr einen Streich mit ihren Haustieren spielen und Ulla, einem typischen Klischee von einer Frau entsprechend, völlig panisch und schreiend aus Angst vor Mäusen auf den Tisch klettert. Sie muss von Erwin, wiederum in der Pose des starken Retters und Beschützers, aus dem Zimmer getragen werden (Abb. 6). Am nächsten Morgen im Auto auf dem Weg zur Arbeit ist ihr dann diese „typisch weibliche Schwäche“ auch sehr unangenehm. Erwin, als ihr Mentor, gibt ihr als Trost noch einen gut gemeinten Ratschlag mit auf den Weg: „Der Mensch, Ulla, lernen, lernen, vorwärtskommen, ist alles ganz schön. Aber sieh mal, Kinder sind nun mal ‘n Ausgleich dafür, wenn einer anfängt, schrullig zu werden oder zu spinnen und...“, wobei er sie dabei direkt ansieht und auf diese Weise deutlich wird, was er diesbezüglich von ihrer Einstellung hält.<sup>26</sup>

Wird der analytische Blick auf die Darstellung von Erotik fokussiert, fällt auf, dass die vernunftgeborene Partnerschaft von Monika und Erwin offensichtlich kaum körperliche Zuneigung zwischen den Eheleuten hervorbringt. Bis auf ein paar zärtliche Armstreicher Erwins, fällt diesbezüglich nur eine Szene auf, in der es zu annähernd sexuellen Handlungen kommt: In dieser Szene kehrt Erwin nach seinem 25-jährigen Betriebsjubiläum betrunken nach Hause zurück, fällt Monika sehr zutraulich um den Hals und greift ihr roh an die Brust, während sie versucht, ihn von sich zu halten. Sibylle hatte er hingegen in der zweiten Folge noch innig geküsst.

Auch die Darstellung von Nacktheit und Körperlichkeit unterscheidet sich zwischen den moralisch als verschieden eingestuften Beziehungen. Während das im Haus von Erwin und seinen Zwillingssöhnen wohnende „Flittchen“<sup>27</sup> seine Affäre empfängt, wird dessen ‚schmutziges‘ Treiben durchaus mit nackten Tatsachen bebildert. So ist für den Zuschauer im Spiegel nicht nur der Busen und der Po der



**Abb. 7** (links): Inszenierung von ‚schmutziger‘, d.h. lasterhafter Körperlichkeit (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 1, 0:50). **Abb. 8** (rechts): ‚Saubere‘, fast schon keusche Körperlichkeit (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 2, 0:42).

<sup>25</sup> AV3, 0:54.

<sup>26</sup> AV3, 1:02.

<sup>27</sup> AV1, 0:43.

untreuen Nachbarin zu sehen, sondern für einen kurzen Augenblick blitzt auch der Intimbereich der Frau auf (Abb. 7). Monika hingegen, als moralisch ‚sauber‘ inszeniert, darf höchstens beim Waschen hinter einer Trennwand ihre Konturen präsentieren (Abb. 8). Sehr aussagekräftig ist dabei, dass Erwin dabei nicht einmal körperlich anwesend ist, sondern sie währenddessen nur mit ihrem Vater über ihn spricht, Erwin höchstens in transzendenter Form, also körperlos, anwesend ist. Dies erinnert an das von Ina Merkel in Zusammenhang mit Partnerschaft und Sexualität für das gesamte Bestehen des DEFA-Kinofilms konstatierte vorherrschende Muster. Da der vom Sozialismus erschaffene Neue Mensch auch immer vorgegebene Sittlichkeits- und Moralvorstellungen transportieren musste, wurde zwischen ‚sauberer‘ und ‚schmutziger‘ Liebe unterschieden. Während die ‚schmutzige‘ Liebe von Körperlichkeit und den Trieben geprägt ist, ist nur die ‚saubere‘ Liebe von tiefen und echten Gefühlen durchdrungen. Sie ist im Grunde genommen etwas zutiefst keusches und platonisches – und oftmals noch verbunden mit der gemeinsamen Sorge um einen betrieblichen oder gesellschaftlichen Konflikt – weshalb diese Art der Liebe im DEFA-Film nicht anhand von Nacktheit, sondern verhüllt dargestellt wird. Wirkliche Nacktheit, so Merkel, wurde nur in moralisch verwerflichem Zusammenhang gezeigt, wie z.B., wenn jemand fremdgeht.<sup>28</sup>

Der vierte Teil aus dem Jahr 1979 schlägt dagegen etwas andere Töne an. Mit Erwins und Monikas schon fast platonisch anmutender Vernunfthehe aus den vorangegangenen Teilen und der Diskreditierung von alternativen Lebensentwürfen wurde 1974 eine bereits bestehende gesellschaftliche Realität nicht nur in Frage gestellt, sondern aus einer konservativ-prüden Perspektive als moralisch nicht erstrebenswert eingestuft. Dies ist fünf Jahre später anders. Monika, die eine Fortbildung zu einer Führungskraft im Unternehmen absolviert, kommen Zweifel, ob sie dies überhaupt noch möchte. Sie hat Angst, sich nicht mehr ausreichend um ihre inzwischen vier Kinder kümmern zu können. Sofort bietet Erwin ihr an, mehr Aufgaben im Haushalt zu übernehmen, ein Vorschlag, der in den gesamten ersten drei Folgen keine Handlungsalternative darstellte. Auch die Romantik und Zuneigung in ihrer Partnerschaft wird jetzt bildlich thematisiert, wenn in der letzten Szene im Ehebett angedeutet wird, dass beide nun zärtlich intim werden, auch wenn das Erscheinen ihrer gemeinsamen Tochter Zöpfchen sie daran hindert.

---

<sup>28</sup> Ina Merkel, „Die Nackten und die Roten“. In: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*. Bd. 36/1995. *Differente Sexualitäten*. S. 80-108, hier S. 96. Dass dieses Muster nicht strikt durchgehalten wurde, zeigt bspw. der Film *SIEBEN SOMMERSPROSSEN* (Herrmann Zschoche, 1978) deutlich.

## 2. MÄRKISCHE CHRONIK (Hubert Hoelzke, 1983) – Auf der Suche nach Liebe und sexueller Befriedigung

Der 1983 erstausgestrahlte Fernsehroman<sup>29</sup> MÄRKISCHE CHRONIK erzählt in zwölf Teilen die Geschichte des Dorfes Güterlohe zwischen 1939 und 1945.<sup>30</sup> In Hinblick auf die Zielstellung dieses Beitrags ist auffällig, dass für eine Serie, die den Nationalsozialismus zum Inhalt hat, das Thema Sexualität und das damit einhergehende individuelle Glück, eine deutlich wahrnehmbare Komponente innerhalb der erzählten Geschichte einnimmt. Insbesondere lässt sich dies an einigen Frauenfiguren in der Serie festmachen. Rita, die Frau des SA-Mannes Heine Keller, will gleich zu Beginn der Serie ihren Mann eifersüchtig machen, der nur seinen SA-Reitersturm im Kopf habe, wie sie klagt. Dafür spannt sie einen flirtdreudigen Dachdecker ein: „Ich würde gerne einen kleinen Krach haben mit meinem Gatten. Er hat nämlich nur das Reiten im Kopf, führt seinen Reitersturm an, aber nicht mich.“ Weiter führt sie aus: „Er versteht nichts von Frauensachen, weiß nicht, was Frauen so mögen!“ Als Heine Keller sieht, wie seine Frau mit dem Dachdecker tanzt, stürmt er aus dem Haus und fordert den Dachdecker zum Faustkampf. Völlig entsetzt und auch mitleidig wirft sich Rita dazwischen, rettet ihren blutenden Mann und verschwindet mit ihm in der Wohnung: „Du musst jetzt ausspannen, keine Pferde, keine Pferde, nur mich. Lass ihn doch sein Dach decken, der nimmt dir nichts weg!“<sup>31</sup> Einige Tage später beobachten zwei Protagonisten der Serie bei einer Fahrradfahrt die halb entblößt auf einem Heuwagen knieende Rita, wie sie auf ihren liebenstollen Mann herabspringt: „Aber erst nach ‘ner Tracht Prügel hat’s bei den beiden gefunkt“/„Na und, aber es hat gefunkt. Das ist doch das Wichtigste!“<sup>32</sup> Die Beziehung zwischen Rita und Heine, samt ihren Problemen, wird hier völlig unpolitisch und wertfrei erzählt, auf die SA-Angehörigkeit von Heine wird nicht eingegangen. Das von Stefan Zahlmann für DDR-Spielfilme beobachtete Muster, wonach diese für Ehen von überzeugten Nationalsozialisten ein patriarchal struk-

<sup>29</sup> In den 1960er Jahren errang die DDR-Fernsehndramatik ihre Popularität v.a. durch mehrteilige Fernsehfilme, die ‚Fernsehromane‘. In ihnen konnten weit ausholende Entwicklungen dargestellt sowie die Lebenswege einzelner Personen mit ihren Irrtümern, Fehlentscheidungen und schließlich Korrekturen abgebildet werden. Am Ende fanden sie häufig die ‚historisch richtige‘ Position im Sinne der DDR. Im Fernsehroman, der die filmische Entsprechung der sogenannten „Ankunftsliteratur“ bildete, wurde die selbsterlebte Geschichte vieler Zuschauer zum Schaustück, in der sie sich selbst wiedererkannten. Aber es wurde nicht nur, wie in MÄRKISCHE CHRONIK oder WEGE ÜBERS LAND (1968), Ankunft und Aufgehen der Menschen im Sozialismus der DDR beschrieben, sondern auch, wie z.B. in ICH – AXEL CÄSAR SPRINGER (1970) oder KRUPP & KRAUSE (1969), die Bundesrepublik durch das klassenstereotype Handeln der Protagonisten agitatorisch in Kontrast zur menschenfreundlichen DDR gestellt (siehe dazu: Knut Hickethier/Peter Hoff, *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart/Weimar 1998, S. 305f.).

<sup>30</sup> Ausführlicher zu MÄRKISCHE CHRONIK siehe Andreas Neumann, „Sexualität, Beziehungsmodelle und Nacktheit im späten DDR-Fernsehen. Der Fernsehroman MÄRKISCHE CHRONIK (1983) als Beispiel für ein Desiderat der Rundfunkgeschichte Ost“. In: *Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat*. 42/2018. S. 102-116.

<sup>31</sup> Hubert Hoelzke, MÄRKISCHE CHRONIK. Folge 1. Fernsehen der DDR 1983, 0:23; im Folgenden zitiert unter MC1.

<sup>32</sup> MC1, 0:49.

turiertes Verhältnis entwerfen, das beide Ehepartner in einem gefühllosen Miteinander zeigt,<sup>33</sup> kann an dieser Stelle nicht festgestellt werden. Liebe, Sex und Begehren als Grundbedürfnisse wie Essen und Schlafen.

„Scharf, wie ‘n Rasiermesser!“, so der Kommentar des nationalsozialistischen Dorflehrers Dudei, als er Ritas Schwiegervater, den NS-Bürgermeister, einige Monate später – inzwischen ist der Zweite Weltkrieg im Gange – auf dessen Hof aufsucht und Rita beim Füttern der Hühner geradezu aufreizend vor ihm herumstolzisiert.

Ein Jammer, dass mein Junge in der Weichsel ertrunken ist, hatte sie gerade geweckt, ihr gezeigt, was zwei mit sich anfangen können, und dann geht er in den Tod! Und sie, was macht sie jetzt? Sie streunt herum, wie eine läufige Hündin. Alles was Hosen anhat, kommt ihr gerade recht. Ja, mein Junge hatte sie eingeritten, die Zügel fest in der Hand,

erklärt ihm Heines Vater daraufhin und fährt fort: „Jetzt trägt sie’s sogar mir, ihrem eigenen Schwiegervater, an, mal nachzusehen, wo der liebe Gott das Loch gelassen hat.“<sup>34</sup> Dass es sich bei derartigen Äußerungen, die überall im Dorf kursieren, nicht nur um üble Nachrede und Gerüchte handelt, ist einmal daran abzulesen, dass Rita eben tatsächlich provokant lasziv umherschreitet und auch aus der Tatsache ersichtlich, dass der Postbote des Ortes sie in einer späteren Folge in einer verlassenen Scheune entdeckt, wie sie heimlich ein Kind gebiert.

Nach dem Tod ihrer Schwiegermutter bleibt Rita auch weiterhin im Haus des Bürgermeisters leben und wie sich später herausstellt, teilen beide auch das Bett miteinander. Gegen Ende des Krieges überrascht der Knecht Wilm vom nahen Gutshof Rita mit Mirsa, einem auf dem Hof lebenden russischen Zwangsarbeiter, in den Büschen der Heide. Er redet auf Mirsa ein, zu dem er Freundschaft geschlossen hat, und versucht ihm klarzumachen, in welche Gefahren sie sich begeben und welche Strafen auf ‚Rassenschande‘ stehen. „Liebe wie Feuer, brennt alles weg!“, und, „Feuer man kann nicht löschen, wie Steppe, man kann nicht anhalten!“,<sup>35</sup> sind jedoch Mirsas einzigen Antworten. Im Dorf gehen ebenfalls Gerüchte um, sogar Bürgermeister Keller wird bei der Gutsfrau vorstellig, um den bei ihr tätigen Ostarbeiter beiseitezuschaffen. „Sollen sie sich doch sattlieben! Ich hab mir manchmal gewünscht, mich richtig satt zu lieben“,<sup>36</sup> erwidert sie jedoch nur auf dessen Ansinnen. Auch Wilm wird von einem Dorfbewohner angehalten, etwas gegen diese Liaison zu unternehmen: „Ich verstehe schon, dass man im Leben nicht alles genau berechnen kann, Wilm, das verstehe ich schon, aber solche Fehler muss man ausklammern heute, unbedingt, die dürfen nicht passieren, auch

<sup>33</sup> Stefan Zahlmann, *Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren*. Berlin 2010, S. 97.

<sup>34</sup> Hubert Hoelzke, MÄRKISCHE CHRONIK. Folge 3. Fernsehen der DDR 1983, 0:14; im Folgenden zitiert unter MC3.

<sup>35</sup> Hubert Hoelzke, MÄRKISCHE CHRONIK. Folge 7. Fernsehen der DDR 1983, 0:38; im Folgenden zitiert unter MC7.

<sup>36</sup> MC7, 0:48.

wenn sie ein Flittchen ist, rundheraus gesagt!“ Daraufhin gibt Wilm zur Antwort: „Sie ist nicht mehr und nicht weniger ein Flittchen wie jede, die auf Glückssuche ist, meine Meinung!“<sup>37</sup> Gerade der Kommentar Wilms, der sich im Laufe der Serie zu einem moralischen Anker in stürmischen Zeiten entwickelt, besitzt hier Gewicht. Denn mit seiner Aussage erklärt er die nicht nur von den Dorfbewohnern so empfundene, sondern tatsächlich promiskuitive Lebensführung Ritas für moralisch unbedenklich und macht sie so zu einer Verhaltensweise, die keinen normativen Regelverstoß mehr darstellt. Auf der Suche nach dem richtigen Mann und dem damit einhergehenden Glück, ist Geschlechtsverkehr mit wechselnden Partnern durchaus legitim. Dies als sittlichen Verstoß zu werten, diese rote Linie der Moral wird von der Serie verschoben. Noch einige Jahre zuvor war eine solche Einstellung undenkbar. Sex durfte nur in Verbindung mit tief empfundener Liebe ausgeübt werden. Die Sexuologen Peter Hesse und Günter Tembrock waren noch 1974 der Meinung, dass Promiskuität als eine sexuelle Perversion zu betrachten sei.<sup>38</sup>

Gleichzeitig wird die Bigotterie der Nationalsozialisten herausgearbeitet, indem der Aufschrei von ‚Rassenschande‘ und ‚Blutschande‘, der v.a. aus dem Mund des NS-Bürgermeisters erschallt, seiner sexuellen Beziehung zu Rita gegenübergestellt wird. Denn symbolisch handelt es sich bei diesem Verhältnis um eine inzestuöse Beziehung, da er Rita, traditionellem Verständnis gemäß, nach ihrer Hochzeit mit seinem Sohn, als Tochter in sein Haus aufgenommen hat. Zumindest auf der Metaebene findet zwischen ihnen eine ‚Blutschande‘ statt!

Nach Kriegsende erreicht die Ostpreußin Susi mit einem Flüchtlingstreck Güterlohe. Ihr Mann ist im Krieg gefallen und ihre Kinder hat sie auf der Flucht am Wegesrand begraben müssen. In der letzten Folge wird jedoch dargestellt, dass sie neuen Mut gefasst hat. Dies äußert sich v.a. in ihrer Beziehung zu dem offenbar deutlich jüngeren Neulehrer Hilscher, einem *qua* Beruf ‚Erbauer des Sozialismus‘. Dass das Glück auch stark mit einem offenen Umgang mit Sexualität einhergeht, wird in folgendem Dialog der beiden gezeigt, nachdem sie spontan im Schulzimmer miteinander geschlafen haben: Susi: [vergnügt lachend] „Abwarten kannst du nicht, gleich in der Schulstube und sowas will ein Lehrer sein?!“/Hilscher: „Susi, ich bitte dich, zieh doch nicht alles in Dreck!“/ Susi: „Wer zieht denn hier wen auf den Fußboden? Ach, da sind sie alle gleich, ob Landräte oder Professoren, ein bisschen Fleisch zwischen den Fingern, ein bisschen Haare, und der Affe ist fertig!“<sup>39</sup>

Nicht nur, dass Susi an dieser Stelle anzüglich verspielt auf ihr eben erfahrenes Erlebnis eingeht, das ja in der Schule, also einer eigentlich moralisch ganz anders konnotierten Institution, stattgefunden hat. Dass sowohl der Sex mit dem deutlich jüngeren Mann und an dem ungewöhnlichen Ort als auch das leicht anrühige Gerede darüber im Sinne der geltenden Sittlichkeitsnorm ‚sauber‘ sind, wird dabei durch die Szene direkt vor dem ungewöhnlichen Liebesakt suggeriert, in der sich

<sup>37</sup> MC7, 0:45.

<sup>38</sup> Peter G. Hesse/Günter Tembrock, *Sexuologie – Geschlecht, Mensch, Gesellschaft*. Leipzig 1974, S. 427f.

<sup>39</sup> Hubert Hoelzke, MÄRKISCHE CHRONIK. Folge 12. Fernsehen der DDR 1983, 0:08.



**Abb. 9** (oben links), **Abb. 10** (oben rechts), **Abb. 11** (unten links), **Abb. 12** (unten rechts): Die Inszenierung eines ‚sauberen‘ Aktes (Screenshots DVD Telepool 2010 Folge 12, 0:07).

Susi nackt in einer Waschschüssel stehend mit einem Lappen abreibt – sie und ihre Handlung sind sauber und rein (Abb. 9-12).

Der Dialog offenbart gleichzeitig, dass egal wie gesellschaftlich angesehen Personen auch sein mögen, egal, welche gute Reputation oder welcher hohen Stand sie innehaben mögen, alle darin gleich sind, dass sie nach Befriedigung ihrer körperlichen Bedürfnisse streben. Zumindest auf dieser Ebene waren die vom Sozialismus erhobenen Gleichheitsansprüche und -versprechen im antifaschistischen Teil Deutschlands also keine Utopie mehr, sondern Realität.

Es gibt in *MÄRKISCHE CHRONIK* drei Nacktszenen, in denen die sekundären weiblichen Geschlechtsorgane deutlich im Bild gezeigt werden. In allen drei Szenen hat die weibliche Nacktheit eine unterschiedliche Funktion. Ritas aufgeknöpfte Bluse auf dem Heuwagen zeugt von körperlicher Leidenschaft zwischen Mann und Frau. Die Szene, in der sich die Ostpreußerin Susi im Klassenraum wäscht, symbolisiert die Reinheit ihres Körpers und ihrer folgenden sexuellen Handlungen. Daneben gibt es noch eine Szene, in der die Nacktheit eine Funktion erfüllt, die sie im DDR-Fernsehen bereits in den Jahrzehnten zuvor innehatte: Der weibliche Körper als Verführungsobjekt des Klassenfeindes.<sup>40</sup> Als Edwin Zahn, der Sohn der ortsansässigen

<sup>40</sup> Siehe z.B. *DAS GRÜNE UNGEHEUER* (Rudi Kurz, 1962), Folge 1, oder auch *DAS UNSICHTBARE VISIER* (Peter Hagen, 1973), Folge 1.



**Abb. 13** (oben links), **Abb. 14** (oben rechts), **Abb. 15** (unten links), **Abb. 16** (unten rechts): Ablenkung von den Gedanken an eine gerechtere Welt: „Vergiss es! Komm ins Wasser, komm!“ (Screenshots DVD Telepool 2010, Folge 9, 0:32).

Gutsfrau, nach Kriegsende in Güterlohe eintrifft, ist er ein Anhänger des Sowjetstaates. Vor Moskau ist er übergelaufen und hat an der Seite der Roten Armee gekämpft. Nach seiner Ankunft gerät er jedoch zwischen die weltanschaulichen Fronten. So meiden ihn die Arbeitervertreter, weil sie ihm nicht trauen und nicht glauben, dass er auf seine Standesprivilegien verzichten wird. Gleichzeitig trifft er Ulrike von Fock wieder, seine Jugendliebe, wobei bald schon Hochzeitspläne geschmiedet werden. Als sich die beiden auf einer Kahnfahrt über die neuen Verhältnisse und Lebensmittelrequisierungen der KPD-Leute unterhalten, gibt Ulrike Folgendes zu bedenken: „Ich bin ‘ne Fock, Edwin. Und die Focks sind auf der Welt, den Reichtum zu wahren und zu mehren. So hab’ ich’s gelernt. Und wer nach unserem Besitz greift, ganz oder in Teilen, der kann uns kein Freund sein, gegen den muss ich sein, Edwin, der ist mein Feind.“ Edwin erwidert jedoch: „Wenn sie kommen, sollten wir ihnen die Stalltüren öffnen, der Hunger ist groß in den Städten“, und ergänzt selbstkritisch: „Die schlagen sich mit den Bauern rum und ich lasse mir das Fell bräunen. Gerecht ist das nicht, Ulrike!“<sup>41</sup> Aber anstatt etwas zu entgegen, zieht sich Ulrike einfach ihr Badeoberteil sowie ihr ohnehin schon ziemlich viel offenbarendes Röckchen aus, springt ins Wasser und fordert Edwin auf, es ihr gleich zu tun (Abb. 13-16). Es funktioniert. Zumindest für den Augenblick hat Ed-

<sup>41</sup> Hubert Hoelzke, MÄRKISCHE CHRONIK. Folge 9. Fernsehen der DDR 1983, 0:31.



win seine Zweifel vergessen. Der nackte weibliche Körper als Waffe im Klassenkampf! Die Erotisierung der Frau, ihre sexuelle Aktivität oder gar eine Emanzipation, die über den formellen Eintritt in die Partei hinausging, so Michael Rohrwasser, war seit der proletarisch-revolutionären Belletristik der 1930er Jahre konnotiert mit Bedrohlichkeit, politischer Verirrung oder gleich Klassenverrat.<sup>42</sup> Ganz überwunden war dieses Narrativ trotz der inzwischen auch deutlich gegenläufigen Entwicklungen wohl noch nicht. In Form der sexuell korrumpierenden Gutserbin Ulrike von Fock existieren in *MÄRKISCHE CHRONIK* noch althergebrachte Muster der sozialistischen Sexualmoral. Diese werden jedoch von dem deutlich dominanter in Erscheinung tretenden Bild einer nach sexueller Befriedigung strebenden Gesellschaft in den Schatten gestellt, die durch Rita und Susi repräsentiert wird.

Sicherlich war die neben dem Politisch-Ideologischen deutliche Betonung des Körperlich-Individuellen nicht nur als eine reine Analyse der damaligen Verhältnisse gedacht, sondern durchaus auch ein diskursives Angebot an die Zuschauer in der gegenwärtigen DDR des Jahres 1983. Denn bereits ab Mitte der 1970er Jahre hatte das SED-Regime die Erotik „als Aphrodisiakum für das Volk entdeckt. Wer liebt, wer seine sinnliche Lust auslebt, wer gucken kann, der wird zufrieden sein und nicht aufbegehren“.<sup>43</sup>

### **3. JOHANNA (Peter Hagen, 1989) – Die DDR-Frau zwischen progressiver Sozialistin und triebgesteuerter Nymphomanin**

In der 1989 realisierten 7-teiligen Familienserie *JOHANNA* hat die titelgebende Johanna Rothermund, Straßenbahnfahrerin und Vertrauensperson der Berliner Verkehrsbetriebe (BVB), alle Hände voll zu tun, Konflikte zwischen Kollegen in ihrem Meisterbereich zu lösen. Die in der Serie behandelten Probleme treten stets innerhalb des Arbeitskollektivs auf, abgesehen von nebenher angedeuteten patriarchalisch anmutenden Eigenarten ihres Mannes. Der kontrolliert immer die von seiner Frau geschmierten Arbeitsbrote und tätigt ab und an einmal Aussagen, wonach er von ihr erwartet, dass Familie und Haushalt in Ordnung zu sein haben: „Ich hab doch nichts dagegen, dass du dir den Posten [als Vertrauensfrau] aufgehalst hast. [jetzt bestimmter] Solange unser Familienleben nicht drunter leidet!“ Als Antwort bedankt sich Johanna resignierend in ironisch gespielter Demut bei ihm: „Danke Dieter, ich habe einen sehr großzügigen Mann!“<sup>44</sup> Davon, dass er die Geste jedoch nicht richtig einordnet, zeugt sein zustimmendes Nicken und verweist gleichzeitig auf die diesbezüglich plumpe und altmodische Einstellung vieler Männer in der DDR. In der DDR galten die Frauen offiziell als gleichberechtigt. Sie waren den Männern rechtlich gleichgestellt und die Mehrzahl von ihnen ging einer Berufstätigkeit nach. Benachteiligt waren sie aufgrund eines weitverbreiteten Rollenbildes von Männern und Frauen meist jedoch trotzdem. Denn neben ihrer

<sup>42</sup> Michael Kohlwasser, „Wanderkitsch und Todeskitsch“. In: Bettina Gruber/Rolf Parr (Hgg.), *Linker Kitsch. Bekenntnisse – Ikonen – Gesamtkunstwerke*. Paderborn 2015, S. 97-110, hier S. 100f.

<sup>43</sup> Uta Kolano, *Kollektiv d'Amour. Liebe, Sex und Partnerschaft in der DDR*. Berlin 2012, S. 86.

<sup>44</sup> Peter Hagen, *JOHANNA*. Folge 4. Fernsehen der DDR 1989, 0:24; im Folgenden zitiert unter J4.

Werkstätigkeit, die aufgrund des Arbeitskräftemangels vom Staat gefördert und gefordert wurde, mussten sie sich abends nach der Arbeit meist noch allein um den Haushalt und die Versorgung der Kinder kümmern.<sup>45</sup> Die meisten staatlichen Maßnahmen hatten nämlich zum Ziel, die Vereinbarkeit von Mutterschaft, Beschäftigung und Mithilfe beim Aufbau des Sozialismus herzustellen. Weniger geprägt waren sie hingegen von dem, was der westliche Liberalismus unter ‚Emanzipation‘ versteht: Frauen als Individuen bei ihrer Selbstverwirklichung zu unterstützen.<sup>46</sup>

Die Konflikte, die Johanna auf Arbeit umtreiben, stehen durchaus auch mit Partnerschaft und Sexualität in Zusammenhang. Dass das Verlangen nach Sex ansonsten zuverlässige Charaktere prägen und deren Verhaltensweisen auch stark beeinflussen kann, davon zeugt die gerade frisch geschiedene Wally Hausmann. Wally fängt in der zweiten Folge ein Techtelmechtel mit dem Mann ihrer Kollegin Christel Grunert an, die zu diesem Zeitpunkt Dienst hat. Da der alte Schorch, ein weiterer Kollege aus dem Meisterbereich der BVB, jedoch gerade am Garten der Grunerts vorbeisclendert, sieht er, wie Wally mit Christels Ehemann im Gartenhaus verschwindet. Als dann Christel in der Betriebskantine mit ihrer typischen Berliner Schnauze nicht gerade zurückhaltend agiert, macht der von so viel weiblichem Selbstbewusstsein genervte Schorch sie darauf aufmerksam, dass sie doch lieber auf ihren Mann aufpassen solle. Während ihrer anschließenden Schicht, kommt es dann noch zu einem Auffahrunfall, für den sie die Schuld zugeschrieben bekommt. Heidi Lehmann, die Verkehrsmeisterin des Meisterbereichs 5, schimpft v.a. aber über Schorchs Bemerkung: „Na, der hat doch Christel auf Touren gebracht!“<sup>47</sup> So wird er mindestens mitschuldig gesprochen an den Vorkommnissen. Schorch selbst entschuldigt sich schließlich auch bei Christel: „Und wie du im Pausenheim so auf die Pauke gehauen hast, dat hat mir nicht gefallen, weil ich finde, dit is nicht nach de Weiberart, so zu sein, da hab ick eben wat von mir gegeben, wat mir jetzt furchtbar leidtut!“<sup>48</sup> Wally hingegen bekommt nur mit Christel Ärger, die in ihr natürlich eine Konkurrentin sieht. Bezeichnend ist dann, wie der Konflikt zwischen beiden weiter dargestellt wird. Denn Christel fängt an, sich im wahrsten Sinne des Wortes pubertär zu verhalten. Sie behindert Wally bei der Ausführung ihrer Arbeit, wetteifert mit ihr übermotiviert beim Kegeln und putzt sich für eine Betriebsfeier übertrieben heraus, so jedenfalls Schorch: „Kiek mal, wie die sich aufgedonnert hat, das arme Ding!“, und er fügt an: „Ist ja richtig widernatürlich!“<sup>49</sup> Erst als Wally nach dem Betriebskegeln erneut mit Christels Mann Heinz *in flagranti* im Badensee ertappt wird, schreitet die Meisterin Heidi ein. Jedoch nicht, um Wally zu bestrafen, sondern um ihr Gesuch zur Versetzung abzuschmettern, ein Zeichen dafür, dass ihr privates Verhalten nichts mit ihrer Arbeit zu tun hat. Allerdings heißt dies nicht, dass Heidi ihr nicht auch aufträgt, in Zukunft die Finger von

<sup>45</sup> Werner Rossade, *Gesellschaft und Kultur in der Endzeit des Realsozialismus*. Berlin 1997, S. 95-97.

<sup>46</sup> Fulbrook, *Ein ganz normales Leben*, S. 174.

<sup>47</sup> Peter Hagen, JOHANNA. Folge 2. Fernsehen der DDR 1989, 0:31; im Folgenden zitiert unter J2.

<sup>48</sup> J2, 0:37.

<sup>49</sup> J2, 0:34.

Heinz Grunert zu lassen. Wally ist in dieser Beziehung anscheinend jedoch nur ein unschuldiges Opfer ihrer Triebe:

Und dann der Heinz Grunert, der hat so 'ne praktische Art mit na Frau umzugehen, ist einfach mit mir baden gegangen. [schwärmend] Und der Mond und das Wasser, das prickelte wie Sekt. Dit war allet wie, ach wie soll ick dir dit erklären, dit war wie 'n Film!<sup>50</sup>

Auf die Triebhaftigkeit im Verhalten beider Frauen verweist Schorch auch in einem Kommentar gegenüber Heidi: „Und die andere ist och 'n armes Luder, die Wally, weil 'se beide nicht gegen sich ankämpfen können!“<sup>51</sup>

Schorch fühlt sich für die verfahrenere Situation mitverantwortlich und beschließt, den beiden zu helfen. Er besucht Wally in ihrem Garten und führt ein Gespräch mit ihr, dass an der Tatsache, dass sie von ihrem Sexualtrieb gesteuert wird, endgültig keinen Zweifel mehr lässt: „Mussteste dir auch scheiden lassen, Mädle? So wie du bist, ist doch klar!“ Auf Wallys Nachfrage hin wird er konkreter: „Na dat die Frauen keine Ruhe haben, wenn du inna Nähe bist! Du brauchst, Mädle, 'n Mann“, und präzisiert, „aber enen, der nicht verheiratet ist“, weil, „dann haste Ruhe Mädle und dann jibste auch Ruhe“. Natürlich hat er auch schon jemanden mit für Wally ansprechenden körperlichen Attributen parat, der diese auch einzusetzen versteht: „So 'ne Schultern [zeigt], so groß [zeigt], und so 'n... [zeigt und winkt ab] quatsch, Bart hat er nicht. Der würde dir 'nen anderen Nagel einschlagen, Mädle!“<sup>52</sup> Und tatsächlich beobachtet Christel einige Zeit später von ihrem Grundstück aus, wie die glückliche Wally sich in ihrem paradiesisch anmutenden Garten nackt und leidenschaftlich ihrem neuen Bekannten hingibt (Abb. 17 und 18). An dieser Stelle wird die Sprache zu einem Medium der Authentifizierung des nur wenig später nachgereichten erotischen Bildes und bewirkt eine weitere Anregung der durch das Bild ausgelösten Fantasieleistung. Die Sprache



**Abb. 17** (links) und **Abb. 18** (rechts): „Der würde dir 'nen anderen Nagel einschlagen, Mädle!“ (Screenshots DVD Telepool 2013, Folge 2, 0:52).

<sup>50</sup> J2, 0:40.

<sup>51</sup> J2, 0:44.

<sup>52</sup> J2, 0:46.

der Obszönität buchstabiert die sexuellen Potentiale des Bildes aus.<sup>53</sup> Bei der Einordnung dieser Beobachtungen sollte keinesfalls vergessen werden, dass es sich bei JOHANNA eigentlich um eine Familienserie handelt.

Die beiden Frauen werden, obwohl ansonsten sehr selbstbewusst agierend, als zickig, maßgeblich von Trieben gesteuert und nicht rational handelnd beschrieben, also wie zwei Kinder von oben herab, denen noch gesagt werden muss, was sie zu tun haben. Allein von Trieben und Gefühlen geleitet, sind die Frauen nicht mehr in der Lage, sich von allein verantwortungsbewusst zu verhalten. Ein in doppelter Hinsicht abhängiges Verhältnis zu den Männern. Gleichzeitig wird im Falle von Wally suggeriert, dass diese Triebe unbedingt befriedigt werden müssen, damit sie und die Gesellschaft um sie herum nicht in ernsthafte Mitleidenschaft gezogen werden.

Christels Mann Heinz nimmt im Gegensatz zu den zwei streitenden Frauen in dem Konflikt keine größere Rolle ein, obwohl er der Fremdgeher ist. Zwar wird er nicht besonders sympathisch dargestellt und auch wird angedeutet, dass Wally nicht seine erste Affäre ist. Besonders herausgestellt wird hingegen, dass er Christel nach ihrem Unfall schwere Vorwürfe macht, da ihr nun ein Fahrverbot und damit Gehaltseinbußen drohen. Damit entspricht er dem gängigen DEFA-Bild des fremdgehenden Chauvinisten, während die Frauen sich dabei nur selbst verwirklichen,<sup>54</sup> wenn auch hier auf eine, wie dargestellt, primitive und archaisch-wilde Weise.

Am Ende der Folge stellt sich heraus, dass der Auffahrunfall Christels nicht ihre Schuld war, sondern im Bremssystem der Straßenbahn begründet liegt: Da das sexuell-partnerschaftliche Verhalten die gesellschaftlichen Aufgaben also nicht tangiert, wird es, natürlich nur in einem heterosexuellen Rahmen, von offizieller Seite nicht sanktioniert und jeder darf hier frei experimentieren.

Kein sexuelles, sondern ein partnerschaftliches Experiment geht Johannas beste Freundin, die Verkehrsmeisterin Heidi, ein, als der aus Thüringen stammende Straßenbahnfahrer Helmut Berger in ihren Meisterbereich versetzt wird. Die alleinstehende Frau hatte bisher einfach noch nicht den Richtigen gefunden und erklärt in einem gleichberechtigten Tonfall gegenüber Johannas Sohn auf dessen diesbezügliche Frage: „Doch, aber wollen müssen immer beide. Weißt du, mal hab ich gewollt und mal hat er gewollt!“<sup>55</sup> Nur langsam kann sie sich den mehr als deutlichen Zuneigungsbekundungen von Helmut öffnen. Ihr Entwicklungsprozess wird dabei sehr klischeehaft nachgezeichnet. So fragt die ansonsten immer auf strenge Disziplin und Regeln bedachte Meisterin die junge und fesche Straßenbahnfahrerin Ramona nach ihren Ohrlöchern, geht zum Friseur, schaut sich Babys in Kinderwagen an und agiert ihren Untergebenen gegenüber plötzlich sehr viel nachsichtiger.

<sup>53</sup> Zur Kombination von bildlicher und literarischer bzw. sprachlicher Pornografie siehe: Peter Rehberg, „Pornografie und Bildkritik in Texten des 20. Jahrhundert“. In: Claudia Benthien/Brigitte Weingart (Hgg.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin/Boston 2014, S. 229-246, hier S. 244.

<sup>54</sup> Zahlmann, *Körper und Konflikt*, S. 91-93.

<sup>55</sup> Peter Hagen, JOHANNA. Folge 3. Fernsehen der DDR 1989, 0:11; im Folgenden zitiert unter J3.

Auch Schorch rät ihr, die Gefühle zuzulassen und eine Beziehung einzugehen, das sei schließlich gut für alle:

So familienmäßig! Kiek mal Mädels, Einsamkeit, kann 'ne Frau auf Dauer sehr, sehr zickig machen und och neidisch auf alle, die glücklich sind. Sieh mal Mädels, ick mein, ick will doch nur dein Bestes: Also wenn 'ne Frau glücklich ist und och noch wat zu sagen hat, dann isset doch gut für alle, denen 'se wat zu sagen hat!<sup>56</sup>

Im Gespräch mit Johanna wird deutlich, dass Heidi ihre ‚biologische Uhr‘ laut ticken hört: „35! Mensch ick bin schon 35! Und ick wär so gerne erst 35! Sag mal, mit 'nem Kind, dit ging gerade noch so, wa?“<sup>57</sup> Die Hormone scheinen ihr eine neue und sehr viel weiblichere Geschlechtsidentität beizugeben. Und so ist sie trotz der Zweifel irgendwann gewillt, der Beziehung mit Helmut eine Chance zu geben, auch wenn sie ihre widerstreitenden Interessen klar benennt:

Du, ick will aber nüscht aufgeben. Meine Selbständigkeit, Unabhängigkeit, Freiheit sozusagen, allet mühevoll erworben. Mmh andererseits, so 'n kleines Stückchen von meiner Unabhängigkeit und 'n Bisschen von meiner Freiheit würd ick schon hergeben, wenn ich sie wiederbekäme, allerdings noch größer, noch schöner! Wat sagste'n du dazu? Ob dieser Mann, dieser Thüringer, für mich die große Chance ist?<sup>58</sup>

Dennoch ziehen in Heidis und Helmuts sich anbahnender Beziehung bald schon erste Probleme am Horizont herauf. Denn Helmut ist zwar sehr galant und charmant, fürsorglich und romantisch, wie in mehreren Szenen ersichtlich wird: „Ich dachte immer, die Berliner sind Kavaliere und behüten ihre Frauen?“<sup>59</sup> Allerdings ist damit auch ein sehr traditionelles Rollen- und Familienbild verbunden. Helmut, bei dem das volkstümliche Schnitzen als Ausweis seines Traditionsbewusstseins fungiert, kann sich nicht damit arrangieren, dass seine Frau ebenfalls seine Vorgesetzte ist. Gegenüber Schorch bemerkt er, dass Heidi wie geschaffen sei für Liebe, Ehe, für Mann und Kind, also „alles wonach 'ne Frau sich sehnt“.<sup>60</sup> Nach und nach tritt seine Einstellung bezüglich der Rolle einer Frau zunehmend zutage, bspw. im Haushalt, wo Heidi jetzt in rosa Rüschnachthemd am Ofen den Braten begießt und er ihr patriarchalisch von oben herab Ratschläge zu Lebensmitteln erteilt: „Du Heidemarie, Bier muss wohl temperiert sein, kellerkühl oder Speisekammer, auf keinen Fall Kühlschrank. Und keine grünen Flaschen, nur braune, Mädels!“<sup>61</sup> Aber auch ihr Selbstbewusstsein ist ihm ein Dorn im Auge: „Also ehrlich Heidemarie, diese ‚obwohl‘ und ‚aber‘ immer, wenn ich dir was erzähle. Du reagierst einfach

<sup>56</sup> J3, 0:31.

<sup>57</sup> J3, 0:55.

<sup>58</sup> J3, 0:55.

<sup>59</sup> J3, 0:27.

<sup>60</sup> J3, 0:58.

<sup>61</sup> Peter Hagen, JOHANNA. Folge 4. Fernsehen der DDR 1989, 0:12; im Folgenden zitiert unter J4.

nicht wie meine Frau!“<sup>62</sup> Dabei gibt er Johanna gegenüber unumwunden zu, dass er sonst eine andere Art von Frau bevorzugt: „Johanna, ich hatte noch nie ‘ne Frau wie Heidi ... naja mir sind immer diese kleenen schnuggeligen Engelchen untergekommen“,<sup>63</sup> und führt später sein Weltbild in Sachen Geschlechtern weiter aus: „Als Frau braucht man doch den Schutz des Mannes ... ja, da kann man doch nicht von ihm verlangen, dass er sich unterordnet!“<sup>64</sup> Wohin es mit Heidi beruflich gehen soll, artikuliert Helmut auch immer wieder mit Sätzen wie:

Lass mal Heidemarie, wenn wir erstmal verheiratet sind, werde ich dich auf ganz andere Gedanken bringen, als solche unweiblichen Sachen! Immer anweisen, immer bestimmen, immer kommandieren!<sup>65</sup>

Als Frau Berger wird sie nicht mehr Meisterin Lehmann sein können!<sup>66</sup>

Ich übernehm‘ dann immer mal ‘nen Dienst von dir, wenn du wieder Fahrerin bist! Und in der freien Zeit kannst öfter mal zum Friseur oder zur Kosmetikerin.<sup>67</sup>

Heidi beschwört aber gegenüber Johanna die romantische Seite ihrer Beziehung: „Wat denkste, wie schön das tut, einfach zu gehen, wenn dich einer ruft, weißte?! Wenn eener da ist, ein völlig neues Gefühl! [...] Du, einfach nur Frau sein, bekommt mir wirklich gut!“<sup>68</sup> Als Helmut dann aber Heidis Kollegen gegen sie ausspielt, ihr vorgaukelt, dass alle denken, sie sei eine schlechte Chefin und Heidi darüber hinaus in Streit mit Johanna gerät, die versucht, ihr die Augen zu öffnen: „Der Mann nimmt dir doch Stück für Stück alles weg!“,<sup>69</sup> beendet sie die Beziehung. Denn wie sie zuvor einmal gesagt hat: „Helmut, mein größtes Erfolgserlebnis ist es, dass es mir gelungen ist, Meisterin zu werden, klar?!“<sup>70</sup>

Am Ende dieser vierten Folge scheint Heidi diesen „Kampf der Geschlechter“<sup>71</sup> im emanzipatorischen Sinne gelöst zu haben, denn sie verzichtet auf die Beziehung mit jemandem, der sie in ein allzu traditionelles Rollenbild pressen will und verwirklicht sich lieber selbst weiterhin im Beruf. Diese Entscheidung ist jedoch nicht endgültig. Dies wird im Laufe der nächsten Folgen deutlich, in denen sie Johanna gesteht, dass sie nicht weiß, ob sie die richtige Entscheidung in Bezug auf Helmut getroffen hat. In der letzten Folge sieht man die beiden sogar wieder näher zueinander rücken, was durchaus als ein neuer Anlauf in ihrer Partnerschaft gewertet

---

<sup>62</sup> J4, 0:16.

<sup>63</sup> J3, 0:54.

<sup>64</sup> J4, 0:22.

<sup>65</sup> J4, 0:35.

<sup>66</sup> J4, 0:41.

<sup>67</sup> J4, 0:43.

<sup>68</sup> J4, 0:13.

<sup>69</sup> J4, 0:41.

<sup>70</sup> J4, 0:17.

<sup>71</sup> J4, 0:17.

werden kann. Dies geschieht jedoch ohne, dass auf die Probleme, die beide miteinander hatten und deren Elaboration immerhin zwei ganze Folgen einnahm, noch einmal in irgendeiner Form eingegangen wird. Somit bietet diese Partnerschaft den Zuschauern verschiedene Interpretationsangebote: Einmal das Narrativ von der selbstbewussten, emanzipierten und beruflich starken DDR-Frau, die sich nicht in ein konservatives Korsett pressen lässt. Das erneute Aufkeimen der Gefühle der beiden, ohne dass deren Probleme erneut erörtert werden, bietet Identifikation auch mit Frauen, die hinsichtlich der Gleichberechtigung Kompromissbereitschaft zeigen, um sich den Wunsch einer Partnerschaft zu erfüllen.

Zuletzt sei darauf hingewiesen, dass JOHANNA durch den beruflichen Fokus der Serie die niedrigschwelligen Kriterien des heute in der Filmwissenschaft immer häufiger angewendeten Bechdel-Tests<sup>72</sup> erfüllt und an diesem gemessen, ein modernes und eigenständiges Frauenbild präsentiert.

Die Beziehung zwischen Monika und Erwin in ABER VATI! in der Mitte der 1970er Jahre stellt noch eine aus Pragmatismus eingegangene Partnerschaft zum Nutzen der Kinder, und das heißt v.a. zum Nutzen der Gesellschaft, dar. Menschen wie Sibylle und Ulla, die nicht diesem Familienmodell entsprechen, werden, wenn auch auf ironische Art und Weise, diskreditiert. Dieser Aspekt stellt sich später anders dar. MÄRKISCHE CHRONIK von 1983, obwohl eigentlich eine Antifaschisserie, konzentriert sich deutlich auf das Liebes- und Tribleben der Dorfbewohner. Selbst Mitglieder der SA haben das Recht auf eine erfüllende Partnerschaft, wobei, wie das Beispiel Ulrike von Focks zeigt und sicher auch der Thematik Faschismus und Klassengegensätze geschuldet, alte Formen des Umgangs mit ‚schmutziger‘ Liebe noch fortbestehen. In JOHANNA von 1989 steht ebenfalls das individuelle Glück des Einzelnen im Zentrum der dargestellten Frauenbilder. Dabei werden den Zuschauern verschiedene Diskurse angeboten. Da ist einmal, obwohl dem sozialistischen Idealbild von der ‚sauberen‘ Liebe wohl nicht mehr entsprechend, die nach Glück und Befriedigung strebende alleinerziehende Mutter, die sich probiert und auch in anderen Partnerschaften wildert. Aber auch die Rollenbilder der traditionellen, sich dem Mann unterordnenden Hausfrau und der selbstbewusst nach beruflichem Erfolg strebenden Parteiaktivistin legitimieren dementsprechende reale Lebensentwürfe. Offensichtlich ist in den Serien aus den 1980er Jahren in jedem Fall die deutlich offensive Betonung von Sexualität, die durch Bilder und Sprache mehr als nur angedeutet wird. Diese Beobachtung lässt die These zu, dass diese Programmentwicklung auch politisch gewollt wurde. Denn mit der richtigen

---

<sup>72</sup> 1985 hatte Alison Bechdel die nach ihr benannte Methode eingeführt, um Stereotypisierungen des weiblichen Geschlechts in verschiedenen Medienformaten (Literatur, Filme, Serien) zu bewerten (Christie Launius/Holly Hassel, *Threshold Concepts in Women's and Gender Studies. Ways Of Seeing, Thinking and Knowing*. New York 2015, S. 19). Der Bechdel-Test besteht aus drei simplen Fragen: 1. Kommen in dem Film mehr als eine Frau vor und haben sie einen Namen. 2. Sprechen diese Frauen miteinander und 3. drehen sich diese Gespräche nicht ausschließlich um Männer. Allerdings trifft diese Bewertung keine Aussage über die Qualität des untersuchten Medientextes, nur über die Präsenz von Frauen in ihm (Anne Hemmes, „Bechdel-Test in schwedischen Kinos. Frauen, die mit Frauen sprechen“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 08.11.2013).

Mischung aus Konsumangebot und wohldosierten Freiheiten hofften die Verantwortlichen im Staat, doch noch die Zuneigung der Bürger zu gewinnen. „Insofern spielten Liebe und Sexualität im Kampf um die Herzen der Menschen die entscheidende Rolle.“<sup>73</sup>

Zwar geht die DDR-Fernsehforschung davon aus, dass sich in den letzten beiden Jahrzehnten der DDR eher auf individuelle Schicksale in privaten Milieus und auf psychosoziale sowie genderspezifische Konflikte konzentriert wurde, was auf die Doktrin der friedlichen Koexistenz in Europa sowie die innenpolitische Agenda von der Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik zurückgeführt wird.<sup>74</sup> Auf ein spätestens in den 1980er Jahren im DDR-Fernsehen stärker wahrnehmbares Modell promiskuitiver Lebensführung, wie es sich in *MÄRKISCHE CHRONIK* und *JOHANNA* andeutet, den sich damit auch ändernden Frauenbildern und einem allgemein offeneren Umgang mit Sexualität, findet darin jedoch keine Beachtung. Erstaunlich, da der bundesrepublikanische *Spiegel* schon 1988 in Zusammenhang mit ostdeutschen Programminhalten von „Softpornos, die hierzulande höchstens aus einer Videothek zu leihen wären“ sprach.<sup>75</sup> Eine ausführliche mediengeschichtliche Analyse dieser Entwicklung steht noch aus!

Nach Niklas Luhmann liegt im „erzeugten Gedächtnis“ die eigentliche gesellschaftliche Funktion der Massenmedien, welches durch ihre Inhalte, deren Interpretation und teilweise alltagsweltliche Nutzung generiert wird.<sup>76</sup> Peter Ludes spricht in diesem Zusammenhang von einem mitkonstituierten Gedächtnis, „da ja persönliche, nicht massenmediale Interaktionen im Laufe des Lebens weiterhin eine prägende Kraft auch für massenmedial ko-konstituierte kollektive Gedächtnisse haben, ebenso wie berufsspezifische Sonderformen des Wissens und Gedächtnisses“.<sup>77</sup> Massenmedien stellen also einen Hintergrund bereit, der die Grundlage der Kommunikation bildet, und schreiben ihn fort. So wirken die Programmbereiche des Fernsehens bei der Erzeugung einer latenten Alltagskultur und bei der ständigen Reproduktion der Rekursivität des gesellschaftlichen Kommunizierens zusammen.<sup>78</sup> Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus konstatieren, dass auch Filme erotischen Inhalts einen Beitrag zum Diskurs über Erotik und Sexualität leisten, der dann ebenfalls ein Bestandteil anderer gesellschaftlicher Diskurse ist und so eine

---

<sup>73</sup> Herzog, *Die Politisierung der Lust*, S. 266f.

<sup>74</sup> Thomas Beutelschmidt/Henning Wrage, „Synergie, Abwehr, Reflexionen. Themen und ihre Konjunkturen in Kino und Fernsehen der DDR“. In: Stefan Zahlmann (Hgg.), *Wie im Westen nur anders. Medien in der DDR*. Berlin 2010, S. 156-186, hier S. 159f.

<sup>75</sup> *Der Spiegel*, Nr. 4/1988, S. 211. Diese Aussage bezieht sich auf die 26 Teile umfassende französische Produktion *SÉRIE ROSE (EROTISCHES ZUR NACHT, 1986)*, die vom DDR-Fernsehen eingekauft, synchronisiert und ab dem Jahreswechsel 1986/87 stets im Jahresendprogramm, d.h. auch während der Weihnachtsfeiertage, gesendet wurde. Siehe dazu: Richard Oehmig, „Besorgt mal Filme!“ *Der internationale Programmhandel des DDR-Fernsehens*. Göttingen 2017, S. 189f.

<sup>76</sup> Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden 2017, S. 120f.

<sup>77</sup> Peter Ludes, „Kollektives Gedächtnis und kollektive Vernachlässigung“. In: Peter Ludes/Helmut Schanze (Hgg.), *Medienwissenschaften und Medienwertung*. Opladen/Wiesbaden 1999, S. 171-196, hier S. 171.

<sup>78</sup> Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*. S. 84.



Macht entfaltet, der sich die Individuen unterwerfen müssen.<sup>79</sup> Da es sich beim DDR-Fernsehen um ein Staatsorgan handelte, das propagandistische Ziele zu verfolgen hatte, finden sich in den Serien nicht nur Abbilder gesellschaftlicher Veränderungen, sondern auch Leitbilder der SED-Ideologie, die Gesellschaft und Menschen formen sollten.<sup>80</sup> Deshalb ist nicht nur genau zu analysieren, wie sich Sexualität, Partnerschaftsbilder und das damit in Zusammenhang stehende Rollenbild der Frau in den 1970er und 1980er Jahren im ostdeutschen Staatsfernsehen entwickelten. Es ist außerdem zu klären, ob die politisch Verantwortlichen damit, und dieser Verdacht drängt sich auf, die DDR als liberales Land präsentieren und gleichzeitig den Einwohnern auf dem Gebiet der Sexualität ein Substitut für die auf anderen gesellschaftlichen Ebenen stark eingeschränkten Freiheiten anbieten wollten. Es gilt auch zu fragen, ob diese deutlich wahrnehmbare Sexualisierung im DDR-Fernsehen mit all ihren Begleiterscheinungen ausschließlich auf Entscheidungen der Makroebene zurückgehen oder nicht etwa auch von den Akteuren der Mesoebene oder gar der Mikroebene initiiert wurden. Handelte es sich um eine rein ‚von oben‘ vorgegebene Entwicklung, waren es die Filmschaffenden selbst, die damit dem gesellschaftlichen Zeitgeist entsprachen oder war es eine Mischung aus beidem, wie es sich ja für die sexuelle Liberalisierung in der DDR-Gesellschaft im Allgemeinen präsentiert? Denn wie Thomas Beutelschmidt in Bezug auf das DDR-Fernsehen konstatiert, „[...] fungiert das Massenmedium nicht nur als medialer Ausdruck von Herrschafts-, sondern auch von Gesellschaftsgeschichte [...]“.<sup>81</sup>

## Filme

ABER VATI! Klaus Gendries (DDR 1974/1979).

DAS GRÜNE UNGEHEUER. Rudi Kurz (DDR 1962).

ICH – AXEL CÄSAR SPRINGER. Helmut Krätzig/Ingrid Sander/Achim Hübner (DDR 1968/1970).

JOHANNA. Peter Hagen (DDR 1989).

KRUPP & KRAUSE. Horst E. Brandt/Heinz Thiel (DDR 1969).

MÄRKISCHE CHRONIK. Hubert Hoelzke (DDR 1983).

SÉRIE ROSE, Michel Boisrond/Walerian Borowczyk u.a. (FR 1986-1991).

DAS UNSICHTBARE VISIER. Peter Hagen (DDR 1973).

WEGE ÜBERS LAND. Martin Eckermann (DDR 1968).

<sup>79</sup> Oliver Jahraus/Stefan Neuhaus, „Ent-Hüllung eines Genres: Der erotische Film“. In: dies.: *Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt*. Würzburg 2003, S. 7-15, hier S. 11.

<sup>80</sup> Sebastian Pfau/Sascha Trültzsch, „„Eine sozialistische Hochzeit braucht aber...‘ – Alltag und Rituale in Familienserien des DDR-Fernsehens“. In: Kathrin Fahlenbrach/Ingrid Brück/Anne Bartsch (Hgg.), *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. Wiesbaden 2008, S. 113-124, hier S. 122.

<sup>81</sup> Thomas Beutelschmidt, „Zwischen Forschungsgegenstand und ästhetischer Audiovision. Was bleibt vom DDR-Fernsehen?“. In: Joachim von Gottberg, Lothar Mikos/Dieter Wiedemann (Hgg.), *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*. Berlin 1999, S. 34-45, hier S. 38.

## Literatur

- Beutelschmidt, Thomas. „Zwischen Forschungsgegenstand und ästhetischer Audiovision. Was bleibt vom DDR-Fernsehen?“. In: Joachim von Gottberg/Lothar Mikos/Dieter Wiedemann (Hgg.). *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*. Berlin 1999, 34-45.
- Beutelschmidt, Thomas/Wrage, Henning. „Synergie, Abwehr, Reflexionen. Themen und ihre Konjunkturen in Kino und Fernsehen der DDR“. In: Stefan Zahlmann (Hgg.). *Wie im Westen nur anders. Medien in der DDR*. Berlin 2010, 156-186.
- Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991.
- Douglas, Mary. *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien zur Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt am Main 1981.
- Foucault, Michel. *Der Wille Zum Wissen – Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1. Frankfurt am Main 1988.
- Fulbrook, Mary. *Ein ganz normales Leben. Alltag und Gesellschaft in der DDR*. Darmstadt 2011.
- Guth, Doris/Hammer, Heide. „Love me or leave me – Eine Einleitung“. In: Dies. *Love me or leave me. Liebeskonstrukte in der Populärkultur*. Frankfurt/New York 2009, 7-14.
- Haraway, Donna. *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a. M./New York 1995.
- Hemmes, Anne. „Bechdel-Test in schwedischen Kinos. Frauen, die mit Frauen sprechen“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 08. November 2013 (= <http://www.sueddeutsche.de/kultur/bechdel-test-in-schwedischen-kinos-frauen-die-mit-frauen-sprechen-1.1813032>; Abruf am 10.01.2016).
- Herzog, Dagmar. *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 2005.
- Hesse, Peter G./Tembrock, Günter. *Sexuologie – Geschlecht, Mensch, Gesellschaft*. Leipzig 1974.
- Hickethier, Knut/Hoff, Peter. *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart/Weimar 1998.
- Jahraus, Oliver/Neuhaus, Stefan. „Ent-Hüllung eines Genres: Der erotische Film“. In: dies.: *Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt*. Würzburg 2003, 7-15.
- Kaminsky, Anna. *Frauen in der DDR*. Berlin 2016.
- Kohlwasser, Michael. „Wanderkitsch und Todeskitsch“. In: Bettina Gruber/Rolf Parr (Hgg.). *Linker Kitsch. Bekenntnisse – Ikonen – Gesamtkunstwerke*. Paderborn 2015, 97-110.
- Kolano, Uta. *Kollektiv d’Amour. Liebe, Sex und Partnerschaft in der DDR*. Berlin 2012.
- Launius, Christie/Hassel, Holly. *Threshold Concepts in Women’s and Gender Studies. Ways Of Seeing, Thinking and Knowing*. New York 2015.

- Ludes, Peter. „Kollektives Gedächtnis und kollektive Vernachlässigung“. In: Peter Ludes/Helmut Schanze (Hgg.). *Medienwissenschaften und Medienwertung*. Opladen/Wiesbaden 1999, 171-196.
- Luhmann, Niklas. *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden 2017.
- MacKinnon, Catherine. „Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory“. In: *Signs, Vol. 7, No. 3, Feminist Theory*. 1982, 515-544.
- McLellan, Josie. *Love in the Time of Communism. Intimacy and Sexuality in the GDR*. Edinburgh 2011.
- Merkel, Ina. „Die Nackten und die Roten“. In: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung. Bd. 36/1995. Differente Sexualitäten*. 80-108.
- Neumann, Andreas. „Sexualität, Beziehungsmodelle und Nacktheit im späten DDR-Fernsehen. Der Fernsehroman MÄRKISCHE CHRONIK (1983) als Beispiel für ein Desiderat der Rundfunkgeschichte Ost“. In: *Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat*. 42/2018, 102-116.
- Oehmig, Richard. „Besorgt mal Filme!“ *Der internationale Programmmhandel des DDR-Fernsehens*. Göttingen 2017.
- Palm, Mathias. *Dialogische Ordnung. Machtdiskurs und Körperbilder in der höfischen Trauerdichtung Johann von Bessers (1654–1729)*. Göttingen 2014.
- Pfau, Sebastian/Trültzsch, Sascha. „Eine sozialistische Hochzeit braucht aber...‘ – Alltag und Rituale in Familienserien des DDR-Fernsehens“. In: Kathrin Fahlenbrach/Ingrid Brück/Anne Bartsch (Hgg.). *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. Wiesbaden 2008, 113-124.
- Rehberg, Peter. „Pornografie und Bildkritik in Texten des 20. Jahrhundert“. In: Claudia Benthien/Brigitte Weingart (Hgg.). *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin/Boston 2014, 229-246.
- Rossade, Werner. *Gesellschaft und Kultur in der Endzeit des Realsozialismus*. Berlin 1997.
- Der Spiegel*, Nr. 4/1988, 211.
- Stein-Hilbers, Marlene. *Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse*. Wiesbaden 2000.
- Villa, Paula-Irene. *Judith Butler*. Frankfurt am Main 2012.
- Wolle, Stefan. *Aufbruch nach Utopia. Alltag und Herrschaft in der DDR 1961-1971*. Berlin 2013.
- Zahlmann, Stefan. *Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren*. Berlin 2010.





# Mono- und polyisotopische Lesarten von Walther von der Vogelweides *Ir reiniu wîp, ir werden man* (L. 66,21) und ihre Auswirkungen auf die Strophenanordnung

Peter Klimczak

## 1. Die wesentlichen Charakteristika des Liedes

In seinem Kommentar zu Walther von der Vogelweides *Ir einiu wîp, ir werden man*<sup>1</sup> [Ihr reinen Frauen, Ihr edlen Männer]<sup>2</sup> (L 66,21) schreibt Günther Schweikle: „Gilt als eine der bedeutendsten Schöpfungen der mhd. Lyrik, eine Zeit- und Altersklage, verbunden mit einer Künstler- und Endzeitproblematik“.<sup>3</sup> Eine solch nüchterne Formulierung, gleichwohl einem editorischen Kommentar entsprechend, spiegelt kaum die exponierte künstlerische Stellung des adressierten Liedes wider. Mag bei der Verwendung von Superlativen stets Vorsicht geboten sein, so bestehen genügend Gründe, um L 66,21 als die anspruchsvollste und neben seiner Elegie als die schönste Schöpfung des Dichters ansehen zu können. Allein schon die wissenschaftliche Rezeptionsgeschichte ist ein Indiz hierfür.<sup>4</sup> Doch obwohl das Lied heute als ein herausragendes Kunstwerk der mittelhochdeutschen Lyrik verstanden wird, wurde doch lange, fast ein Jahrhundert lang, bezweifelt, ob es sich überhaupt um ‚ein‘ Lied handelt. Erst Carl von Kraus wollte 1925 die fünf Strophen als

---

<sup>1</sup> Zitate aus dem Primärtext im Folgenden aus: Günther Schweikle, *Walther von der Vogelweide. Liedlyrik*. Stuttgart 2011, S. 442-449.

<sup>2</sup> Mittelhochdeutsche (mhd.) Begriffe werden im Folgenden in eckigen Klammern in ihrer neuhochdeutschen (nhd.) Entsprechung übersetzt. Diese Übersetzung orientiert sich an der Übersetzung in Schweikle (ebd.). Allerdings ist diese Übersetzung mit Vorsicht zu beachten, da selbst obwohl es sich lediglich um eine frühere Sprachstufe des Deutschen handelt, Bedeutungsverschiebungen stattgefunden haben und wie in natürlichen Sprachen üblich Wörter oftmals polysem sind. Die nhd. Entsprechungen sind daher lediglich als Orientierungen für die im Mittelhochdeutschen nicht Ausgebildete bzw. Geübte zu verstehen.

<sup>3</sup> Schweikle, *Liedlyrik*, S. 769.

<sup>4</sup> Vgl. dazu allein schon die umfangreiche Bibliographie in Schweikle, *Liedlyrik*, S. 798f.

eine Einheit verstanden wissen und seitdem sind ihm die allermeisten Forscherinnen<sup>5</sup> in diesem Ansinnen gefolgt;<sup>6</sup> und das so sehr, dass zumindest dieser Sachverhalt heute nicht mehr umstritten ist. Der Grund derartiger massiver Zweifel liegt nicht zuletzt darin, dass dem Lied eine oberflächliche Kohärenz nur sehr schwer nachzuweisen ist, zeichnet es sich doch durch scheinbar argumentative und logische Brüche aus und sperrt sich zudem allzu oft einer traditionellen Lesart.<sup>7</sup> Zwar ist eine kohärenzstiftende ‚Klammer‘ klar erkennbar, nämlich die alle fünf Strophen durchziehende Altersthematik, gleichwohl lassen sich drei weitere Themenkreise konstatieren, denen wiederum bestimmte Strophen zuordenbar sind: So werden die, hier nach den Handschriften B und C gezählten, Strophen I und II auch als höfische, IV und V als religiöse Strophen und Strophe III als Weltabsage-Strophe bezeichnet.<sup>8</sup> Allen Strophen gemeinsam ist jedenfalls die Form: Es handelt sich um jeweils zwölfzeilige Periodenstrophen. Die aus Ein-, Sechs- und Viertaktern bestehenden Mittelstücke werden durch kunstvolle Pausen- und Endreime strukturiert und von zwei gleich gebauten vierzeiligen Perioden aus Viertaktern mit umschließendem Reim gerahmt.<sup>9</sup> In einem anderen Punkt ist man sich dagegen bis heute alles andere als einig: der ‚richtigen‘ Reihenfolge der einzelnen Strophen im Lied.<sup>10</sup> Dies ist wiederum – abgesehen von dem Wunsch dem Lied eine argumentative Kohärenz abzugewinnen<sup>11</sup> – schon allein durch die Überlieferungssituation bedingt: In vier Handschriften ist das Lied tradiert, allerdings mit drei unterschiedlichen Strophenanordnungen:<sup>12</sup>

Handschrift A: Str. IV, Str. V, Str. I, Str. II, Str. III  
 Handschrift B: Str. I, Str. II, Str. III, Str. IV, Str. V  
 Handschrift C: Str. I, Str. II, Str. III, Str. IV, Str. V  
 Handschrift w<sup>x</sup>: Str. I, Str. II, Str. IV, Str. V, Str. III

<sup>5</sup> Hier und im Folgenden wird bei Personenbezeichnungen, die sowohl auf weibliche als auch männliche Adressaten referieren, die feminine Form gebraucht.

<sup>6</sup> Vgl. Karl Kurt Klein, „Summa vitae‘: Zur Interpretation des Liedes L 66,21 von Walther von der Vogelweide“. In: Anton Haidacher/Hans E. Mayer (Hgg.), *Festschrift für Karl Pivec. Zum 60. Geburtstag gewidmet von Kollegen, Freunden und Schülern*. Innsbruck 1966, S. 213 oder Schweikle, *Liedlyrik*, 2011, S.792.

<sup>7</sup> Vgl. bspw. Manfred Günter Scholz, *Walther von der Vogelweide*. Stuttgart 1999, S. 156.

<sup>8</sup> Vgl. dazu z.B. Scholz, *Walther*, S. 156.

<sup>9</sup> Vgl. Schweikle, *Liedlyrik*, S. 793.

<sup>10</sup> Zwar folgen die meisten modernen Interpreten der Strophenfolge der HS B und C, doch treten vereinzelt auch andere Präferenzen auf: so z.B. Manfred Günter Scholz, der das Lied nach der Strophenfolge von HS A zu interpretieren versucht (in: Scholz, *Walther*, S.156-158); aber auch trotz Festlegung auf eine Reihenfolge wird heute nicht mehr die Meinung vertreten, dass die eigene Strophenanordnung die einzig richtige sei; vgl. dazu v.a. ebd., S. 156.

<sup>11</sup> Vgl. dazu insb. Carl von Kraus, „Über Walthers Lied ‚Ir reinen wîp, ir werden man‘“. In: *Germanistische Forschungen* (1925), S. 105f.

<sup>12</sup> Vgl. dazu: Jan-Dirk Müller, „Walther von der Vogelweide: ‚Ir reinen wîp, ir werden man‘“. In: *ZfdA* 124 (1995), S. 2 (bei dem sich an dieser Stelle jedoch die Strophenbenennung nach der von Karl Lachman rekonstruierten – heute aber mittlerweile verworfenen – Strophenanordnung richtet); sowie Johann Drumbl, *Fremde Texte*. Mailand 1984, S. 167.

Beachtenswert sind dabei zwei Merkmale: erstens, dass die thematischen Blöcke, d.h. Strophe I und II, sowie IV und V immer geschlossen und innerhalb des Blocks immer in der gleichen Reihenfolge auftreten. Zweitens, dass die dritte Strophe entweder zwischen oder nach den beiden Blöcken positioniert ist, d.h. sie beide quasi verbindet oder abschließt.

Wie bereits angedeutet, wird hier der Reihenfolge von B/C gefolgt, der auch die meisten modernen Interpreten ihre Aufmerksamkeit widmen. Doch im Gegensatz zu diesen, werden die Strophen nicht durchgehend der gewählten Reihe nach und auch nicht im Hinblick auf die drei thematischen Blöcke betrachtet. Vielmehr ist das Gliederungskriterium methodischer Art: In einem ersten Schritt werden die Strophen in der traditionellen monoisotopischen Lesart analysiert. In einem zweiten Schritt soll eine Annäherung an die nicht aufschlüsselbaren Strophen mit der – schon implizit von Jan-Dirk Müller verwendeten<sup>13</sup> – polyisotopischen Lesart, versucht werden. Dass dabei die III. Strophe als letztes betrachtet wird, hat argumentative Gründe, die im Lauf der Arbeit hinreichend deutlich werden sollten. Trotz der Festlegung auf die Strophenanordnung der Handschriften B und C, soll keinesfalls impliziert werden, dass es sich um die einzig mögliche Strophenanordnung handelt; doch dazu mehr in einem eigens dafür reservierten Unterkapitel im Hauptteil.

## 2. Monoisotopische Lesart

Die beiden ‚höfischen‘ Strophen werden von der Forschung durchgehend als einfach eingestuft.<sup>14</sup> Und tatsächlich können sie zumindest im Vergleich zu den ‚religiösen‘ Strophen als einfacher angesehen werden. Dennoch können sie an einigen Stellen die jeweilige Interpretin vor schwierige Entscheidungen stellen, sodass eine pauschale Unterschätzung dieser Strophen nicht ratsam wäre.

### 2.1 Strophe I

Ir reiniu wîp, ir werden man,  
 ez stât alsô, daz man mir muoz  
 êre und minneclîchen gruoz  
 nû volleclîcher bieten an.  
     des habent ir von schulden groezer reht danne ê.  
     welt ir vernemen, ich sage iuch wes:  
     wol vierzig jâr hab ich gesungen unde mê  
     von minnen und als iemen sol.  
 dô was ich sîn mit den andern geil,  
 nû enwirt mirs niht, ez wirt iuch gar.  
 mîn minnesang, der diene iuch dar

<sup>13</sup> Vgl. Müller, *Walther*, S. 12ff.

<sup>14</sup> Vgl. bspw. Müller, *Walther*, S. 6-9; Ingrid Kasten/Margarita Kuhn, *Deutsche Lyrik des Frühen und Hohen Mittelalters*. Frankfurt/M. 1995, S. 1041ff.

und iuwer hulde sî mîn teil.

Gleich im ersten Vers der I. Strophe wendet sich Walther<sup>15</sup> in Form einer persönlichen Anrede an sein Publikum: „Ir reiniu wîp, ir werden man“ (I, 1).<sup>16</sup> Wie Jan-Dirk Müller treffend feststellt, ist dies eine für Walther von der Vogelweide nicht ungewöhnliche Geste.<sup>17</sup> Interessant daran ist jedoch, dass er den Adressatenkreis durch die beiden Adjektive nicht nur einengt, sondern auch ganz genau bestimmt. Gerade die Hinwendung an den ‚besten‘ Teil des Publikums zieht sich rekurrent durch das ganze Lied und stellt damit einen bedeutenden Teil der textimmanenten Ideologie dar; denn unmittelbar mit dieser Hinwendung ist die Einforderung der Anerkennung für sich selbst verbunden. Von den *reinen wîp* [reinen Frauen] verlangt er den *minneclîchen gruoç* [liebreichen Gruß], von den *werden man* [edlen Männern] die *êre* [Ehrebietung]. Wie Jan-Dirk Müller am Lexem *hold*, vgl. „hulde“ [Gunst] (I, 12), ausgeführt hat, stellt dies nicht etwa eine Art ‚freundliches Entgegenkommen‘ dar: Hierbei handelt es sich im Mittelalter um einen Rechtsterminus, der einem zusteht und den man theoretisch auch einfordern könnte.<sup>18</sup>

Noch interessanter ist in dieser Periode der verbliebene vierte Vers, der sich auf die Einforderung der Anerkennung bezieht: „nû vollecclîcher bieten an“ [nun noch reichlicher entgegenbringen] (I, 4). Die gleiche Thematik findet sich auch im darauffolgenden Vers: „des habent ir von schulden grœzer reht danne ê.“ [Dazu habt ihr mit gutem Grund mehr Anlaß als früher.] (I, 5). Zunächst scheint dieser ‚Wunsch‘ nach mehr *êre* scheinbar trivial zu sein, vor allem deshalb, weil Walther im nächsten Vers (I, 6) explizit behauptet, den Grund dafür gleich mitzuliefern: „wol vierzig jâr hab ich gesungen unde mê/von minnen und als iemen sol.“ [Wohl vierzig Jahre habe ich gesungen und mehr/von der Minne und wie man leben soll.] (I, 7f.). Sein mittlerweile mehr als 40-jähriger Dienst, sein Gesang – explizit genannt als Minnesang und Sangspruch – soll seinen Wunsch nach noch mehr Anerkennung rechtfertigen. Diese Argumentation erscheint logisch, ist es aber letztendlich doch nicht: Begründet wird nur das Recht, aber nicht der eigentliche Grund auf mehr Anerkennung. Anders gesagt, beantwortet er an dieser Stelle nur das ‚warum‘ aber nicht das ‚wozu‘. Der tiefere Sinn dieser so eindringlich geforderten Anerkennung vor allem jetzt im Alter kann erst durch die Hinzunahme des Aussagegehalts der dritten Periode vollständig erschlossen werden.

Doch ist es gerade diese, die die Interpretin vor nicht einfach zu beantwortende Fragen stellt, was sich auch in der neueren Forschung widerspiegelt, da an dieser Stelle vollkommen divergierende Deutungen angeboten werden. Günther Schweikle scheint in seinem Kommentar an dieser Stelle einen Bezug auf die Zeit nach

<sup>15</sup> Die Lexeme „Walther“, „Dichter“, „Sänger“ und „ich“ werden synonym für den Sprecher des Textes verwendet. Während die Bezeichnung des ichs als Dichter oder Sänger aufgrund des Textkontextes legitim ist, mag die Gleichsetzung des ichs mit Walther von der Vogelweide evtl. befremden. Da jedoch die biographische Person Walther selbst eine Rekonstruktion aus seinen literarischen Texten ist, sind derartige Bedenken nicht wirklich zutreffend.

<sup>16</sup> Verweise auf Zitate aus dem Primärtext erfolgen innerhalb des laufenden Textes; dabei wird jeweils die Strophe mit römischer, der Vers dagegen mit arabischer Ziffer wiedergegeben.

<sup>17</sup> Müller, *Walther*, S. 6.

<sup>18</sup> Vgl. Müller, *Walther*, S. 8.



dem Tod des Dichters zu sehen: „[...] auch nach dem Tode des Autors [...] ‚bleibt‘ die künstlerische[ ] Leistung zur *fröide* der Gesellschaft“<sup>19</sup> bestehen. Während man aus Schweikles Worten schließen muss, dass der Sänger nicht mehr singt – was ja der Fall ist, wenn er nicht mehr lebt –, ist Jan-Dirk Müller der Meinung, dass der Dichter durchaus noch sänge, aber aufgrund seines fortgeschrittenen Alters nicht mehr am ‚biologischen‘ Minnedienst teilnehmen könne.<sup>20</sup> Die zueinander oppositionellen Deutungen kommen dadurch zustande, je nachdem welchen Aussagegehalt man den ersten beiden Versen dieser Periode zuschreibt. Es geht also um das „dô was ich sîn mit den andern geil,/nû enwirt mirs niht, ez wirt iuch gar.“ [Damals war ich darüber mit den anderen froh,/nun habe ich ich nichts mehr davon, er wird Euch allein zuteil.] (I, 9f.). Schlüsseln wir zur Klärung dieses Problems zunächst systematisch die darin postulierten Thesen auf: Früher, also irgendwann in der Vergangenheit, waren sowohl Sänger, als auch die Zuschauer *geil* [froh]; jetzt aber, d.h. in der Gegenwart des Textes, können dies nur noch die Zuhörer sein. Der generelle Grund für das *geil*-Sein kann textkohärent gesehen nur eines darstellen: der Gesang bzw. die Dichtung des Sängers. Da aber in der Gegenwart des Textes in Bezug auf das *geil*-Sein eine Dichotomie von Sänger und Zuhörern postuliert wird, muss der Grund dafür auch im Gesang des Dichters selbst liegen: Zwei Auflösungsmöglichkeiten scheinen möglich zu sein: (1) Der Sänger singt zwar selbst nicht mehr, seine Lieder werden aber weiterhin gesungen. Unter diese Möglichkeit ließe sich Schweikles Deutung vom toten Dichter subsumieren, doch würde dies die extremste Variante dieser ersten Auflösungsmöglichkeit darstellen. Und gerade dies kann als Hauptkritikpunkt an Schweikles Deutung angesehen werden: Der Sänger könnte tot sein, er muss es aber nicht zwingend. Darüber hinaus bleibt ohnedies noch eine zweite Auflösungsmöglichkeit übrig: (2) Der Sänger singt weiterhin, doch empfindet er selbst keine Freude mehr an seinem Gesang. Tendenziell würde dies der Position von Jan-Dirk Müller entsprechen, da in seiner Argumentation der Sänger auch weiterhin singt. Doch sieht Jan-Dirk Müller den Grund dafür, wie bereits ausgeführt, nicht im Verlust der Freude am eigenen Gesang, sondern im nicht mehr praktizierten ‚biologischen‘ Frauendienst. Wie jedoch dies aus dem Lied oder gar den entsprechenden Versen ableitbar sein sollte, ist nicht ersichtlich. Insofern kann man festhalten, dass weder Müllers noch Schweikles Deutung diesbezüglich befriedigend ist; doch führen die beiden hier entwickelten Auflösungsmöglichkeiten zunächst auch nicht weiter: Ob nun das eine oder andere zutrifft, kann noch nicht entschieden werden. Erst an späterer Stelle dieser Arbeit und damit unter Zuhilfenahme der anderen Strophen wird eine Entscheidung möglich sein.<sup>21</sup> Somit muss auch obige Frage nach dem tieferen Sinn der Einforderung von noch mehr Anerkennung bis dahin unbeantwortet bleiben.

Unabhängig von diesen beiden offen gebliebenen Fragen kann dennoch eine Zuordnung der Strophe, was den Wert von höfischer Dichtung und damit den Wert

<sup>19</sup> Schweikle, *Liedlyrik*, S. 794.

<sup>20</sup> Vgl. Müller, *Walther*, S.7. Der Grund für diese These ist wohl ein anderer: Jan-Dirk Müller möchte an dieser Stelle eindeutig bewiesen sehen, dass die ‚Fiktion der Identität‘ des *ich wirbe* und des *ich singe* auch intratextuell ‚verabschiedet‘ wird.

<sup>21</sup> Siehe dazu Kapitel 3.3 dieses Beitrags.

von höfischer Literaturproduktion anbelangt, erfolgen. Da sie es ist, die Walther dazu berechtigt Anerkennung zu verlangen und sie darüber hinaus ihren Zuhörern *fröide* [Freude] bereitet, wird der höfischen Literaturproduktion in dieser Strophe ein recht hoher Wert zugeschrieben.

## 2.2 Strophe II

Lât mich an eime stabe gân  
 und werben umbe werdekeit  
 mit unverzagter arebeit,  
 als ich von kinde hân getân,  
     sô bin ich doch, swie nider ich sî, der werden ein,  
     genuoc in mîner mâze hô!  
     daz hazzent die nidern, ob mich daz iht swache? nein!  
     die werden hânt mich deste baz.  
 diu werde wirde; diu ist sô guot,  
 daz man irz beste lop sol geben.  
 ez wart nie lobelîcher leben,  
 swâ man dem ende rehte tuot.

In der Tat wird die zweite Strophe dem – beiden höfischen Strophen – anhängenden Ruf, einfach zu sein, gerecht. Nur der erste Vers „Lât mich an eime stabe gân“ [Lâßt mich an einem Stabe gehen] (II, 1) bereitet der Forschung größere Probleme, da man sich bis heute nicht wirklich über die Bedeutung dieses Stab-Zeichens einig ist.<sup>22</sup> So reichen die Deutungen vom Bettlerstab über den Stab des Fahrenden bis hin zum Pilgerstab.<sup>23</sup> Doch scheint eine vorsichtiger Deutung des Stabes, als der Stab des Alten, am sinnvollsten zu sein.<sup>24</sup> Interessant und überlegenswert ist in dieser Hinsicht vor allem der Vorschlag von Ingrid Kasten in ihrem Kommentar zum Lied: Sie plädiert für einen metaphorischen Gebrauch:<sup>25</sup> „Lâßt mich alt werden“.<sup>26</sup> Darauf aufbauend soll hier eine kleine aber – wie sich hoffentlich im Laufe dieser Arbeit noch zeigen wird<sup>27</sup> – nicht ganz unwesentliche Nuancierung vorgenommen werden: „Gestattet es mir alt zu werden“. Hierbei soll das Altwerden jedoch im emphatischen Sinne verstanden werden, also als ein würdiges Altern. Außerdem passt eine derartige Fokussierung zu der Altersthematik dieses Liedes und scheint daher berechtigt. Sie wird ja auch in derselben Periode wieder aufgegriffen: Das ‚ich‘ betont hier nochmals, dass es auch weiterhin unerschöpflich um *werdekeit* [Anerkennung] zu streben bereit ist und zwar so, wie dieses es ohnehin seit je her – hier sehr schön durch das „von kinde“ [von Jugend auf] (II, 4) ausgedrückt – getan hat (vgl. II, 2–4).

<sup>22</sup> Eine gute Übersicht über den neueren Forschungsstand bietet: Schweikle, *Liedlyrik*, S. 796.

<sup>23</sup> Vgl. Günther Jungbluth, „Walthers Abschied“. In: Siegfried Beyschlag (Hg.), *Walther von der Vogelweide*. Darmstadt 1972, S. 514-538 (insbesondere S. 526f.).

<sup>24</sup> Vgl. Müller, *Walther*, S. 8.

<sup>25</sup> Kasten/Kuhn, *Deutsche Lyrik*, S. 1043.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Siehe dazu Kapitel 3.3 dieses Beitrags.

Um die zweite Periode dagegen besser zu verstehen, empfiehlt sich vorher ein kurzer Blick auf den ersten Teil des neunten Verses: „diu werde wirde“ [das ehrenhafte Ansehen] (II, 9). An dieser Stelle ist es sinnvoll, wie sich die neueren Interpretinnen alle einig zu sein scheinen, der Konjektur von Carl von Kraus nicht zu folgen.<sup>28</sup> Eine solche würde nämlich diese *Figura etymologica* zerstören und damit vor allem wie Jan-Dirk Müller gezeigt hat, einen nicht unbedeutenden semantischen Gehalt überhaupt nicht berücksichtigen: „Die Prägung ist nur scheinbar ein Pleonasmus; sie schließt ein, daß es auch eine nicht-*werde wirde* gibt; [...] der Begriff spaltet sich auf [...] in eine ständische und eine ethische Komponente“<sup>29</sup>. Mit anderen Worten heißt das, dass sich Walther damit auf das zeitgenössisch vorhandene und bekannte Dichotomie-Modell von ‚Tugendadel vs. Geburtsadel‘ bezieht, was erklärt, warum er sich trotz ständischer Zugehörigkeit zu den *nidern* [Niedereren, Niedriggesinnten] dennoch als einer der *werden* [Edlen] ansehen kann (vgl. II, 5): Aus der ethischen Sicht nämlich, aus Walthers Sicht eben, ist er durchaus „der werden ein“ [einer der Edlen] (II, 5). Darüber hinaus könnte durch die Unterscheidung von *werden werden* [edlen Edlen] und nicht-*werden werden* [nicht-edlen Edlen] zu einer anderen – zumindest überlegenswerten – Betrachtung der nachfolgenden Strophen führen: „daz hazzent die nidern, ob mich daz iht swache?/ nein!/ die werden hânt mich deste baz.“ [Das ärgert die Niedriggesinnten, ob mich das etwa herabsetzt? Nein!/Die Edlen schätzen mich desto mehr] (II, 7f.). Unter Berücksichtigung der erwähnten Dichotomie müssten aus ethischer Sicht die nicht-*werden werden* überhaupt als nicht-*werde* [Nicht-Edle] angesehen werden, womit eine Substitution der *werden werden* durch *werde* und der nicht-*werden werden* durch *nidere* möglich erscheint. In einem solchen Falle könnten als die *nidern* des Zitates die nicht-*werden werden* angesehen werden.

Unabhängig davon lässt sich auch an dieser Stelle zum wiederholten Mal feststellen, dass das Recht auf Anerkennung vorgetragen wird. Diese Einforderung wird zudem in der letzten Periode weiter ausgebaut: Zunächst wird in den ersten beiden Versen der hohe Wert dieser ethisch begründeten *werdekeit* [Anerkennung] (vgl. „werde wirde“ [II, 9]) durch den Einsatz des Superlativs „beste“ [höchste] (II, 10) explizit herausgestellt. Als Nächstes wird die Altersthematik der vorherigen Strophe wieder aufgegriffen und mit der exponierten Vorstellung von der *werden wirde* und dem Kunstschaffen des Dichters in Korrelation gebracht: „ez wart nie lobelîcher leben,/swâ man dem ende rehte tuot.“ [Es hat nie ein lobenswerteres Lebe gegeben/als dort, wo man dem Ende Rechnung trägt] (II, 11f.). Bei ‚leben‘ kann es sich in diesem Lied nur um das durch Dichten und Singen ausgefüllte Leben handeln (vgl. auch I), während mit dem letzten Vers (vgl. II, 12) nur die gegenwärtige Erfüllung des Wunsches nach der geforderten Anerkennung gemeint sein kann. Damit ließe sich der Aussagegehalt dieser beiden Verse (II, 11f.) – etwas plakativ – folgendermaßen wiedergeben: Das lebenslange Singen und Dichten hat sich gelohnt, wenn nun im Alter dafür etwas herausspringt!

Damit lässt sich auch für diese Strophe die Frage nach dem ideellen Wert der höfischen Literaturproduktion beantworten: Bedenkt man nämlich, dass sich das

<sup>28</sup> Vgl. bspw. ebd.; Müller, *Walther*, S. 8; Schweikle, *Liedlyrik*, S. 796.

<sup>29</sup> Müller, *Walther*, S. 8.

thematisierte Streben im Gesang des Sängers manifestiert, so erscheint eine noch positivere Einschätzung der Dichtung als in der ersten Strophe als zwingend.

### 2.3 Exkurs: Christlicher Jenseitsglauben

Da, wie in der Einleitung bereits erläutert, die dritte Strophe zwecks der Argumentation erst später betrachtet werden soll, steht als nächstes die vierte Strophe und damit die erste der sog. religiösen Strophen im Mittelpunkt. Unabhängig von dieser Umstellung der Darstellungsreihenfolge bedarf es aber in Bezug auf alle drei noch übrigen Strophen eines zumindest luziden Exkurses zum damaligen christlichen Jenseitsglauben.

Ein solcher konstituierte sich bereits in der Spätantike und blieb bis zur Aufklärung in fast unveränderter Form bestehen;<sup>30</sup> den Kern der spätantiken und mittelalterlichen Vorstellung von der postmortalen menschlichen Existenz bildete der aus dem Heidentum entlehnte Leib-Seele-Dualismus:<sup>31</sup> Der Mensch besitzt eine unsterbliche Seele und einen sterblichen Leib, der strikt von dieser zu unterscheiden ist.<sup>32</sup> Dieser Leib-Seele-Dualismus ist die Grundlage für alle weiteren Vorstellungen. Den ersten konstitutiven Schnitt stellt der ‚individuelle‘ persönliche Tod dar, der die Seele vom Leib trennt bzw. löst; während der Leib auf der Erde verbleibt d.h. zu Asche wird und damit ‚stirbt‘, gelangt die als unsterblich gedachte Seele ins Jenseits. Obwohl der Zeit von Seele und Leib im Diesseits durch ihre Endlichkeit, im Gegensatz zur Unendlichkeit des Jenseits, ein untergeordneter Stellenwert zugeschrieben wird, hat sie dennoch eine wichtige Funktion inne: Sie wird als Bewährungszeit des Einzelnen angesehen, weshalb sie für den – nach dem irdischen Tode stattfindenden, jeweils individuellen – göttlichen Richterspruch und damit auch für den zukünftigen Aufenthaltsort der Seele entscheidend ist.<sup>33</sup> In Bezug auf diesen Aufenthaltsort lässt sich ursprünglich eine strikte Dichotomie fassen: Entweder das ewige Dasein im jenseits der Fixsterne gelegenen und emphatisch empfundenen ‚Himmel‘ oder das ewige Dasein in der dazu oppositionellen ‚Hölle‘.<sup>34</sup> Erst im Verlauf des Hochmittelalters wird das ‚Fegefeuer‘, als der Ort an dem minder befleckte Seelen in einem Läuterungsprozess auf den Aufstieg in den ‚Himmel‘ vorbereitet werden, quasi als ‚Kompromiss‘ erfunden.<sup>35</sup> Damit wurde ein dritter Ort in die denkgeschichtliche Vorstellung mit aufgenommen, der sich gerade ganz im Gegensatz zu den ersten beiden nicht durch Ewigkeit, sondern durch zeitliche Begrenztheit auszeichnet, bzw. konstituiert.

Ist bis dahin eine zumindest noch einigermaßen logische Kohärenz vorfindbar, so lässt sich eine solche im weiteren Verlauf nicht mehr beobachten. Denn trotz postulierter Ewigkeit beider finalen Orte – d.h. Himmel und Hölle – wird durch einen weiteren – jetzt überindividuellen – ‚Schnitt‘ diese obsolet: das Jüngste oder

<sup>30</sup> Vgl. Lang, Bernhard. *Himmel und Hölle. Jenseitsglaube von der Antike bis heute*. München 2003, S. 43ff.

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S.45/51.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S.45.

<sup>33</sup> Vgl. George Brantl, *Die Großen Religionen der Welt. Der Katholizismus*. Stuttgart 1981, S. 317f.

<sup>34</sup> Vgl. Lang, *Himmel und Hölle*, S. 46-56.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 58-61.

Allgemeine Gericht.<sup>36</sup> Am zeitlichen Ende der Welt wird Christus nämlich zum zweiten Mal auf die Erde hinabsteigen;<sup>37</sup> diesmal jedoch begleitet von einer kosmischen apokalyptischen Katastrophe, die die Welt letztendlich zerstören wird.<sup>38</sup> Nach seiner Ankunft – doch in einem nicht weiter geklärten zeitlichen Verhältnis zur Zerstörung der Erde – wird er die Lebenden und die Toten richten.<sup>39</sup> Dies soll durch die Vereinigung aller Seelen mit ihren (?) Leibern möglich werden;<sup>40</sup> es kommt zur Auferweckung der Toten,<sup>41</sup> analog zur Auferstehung von Jesus Christus, dem dies jedoch bereits nach seinem individuellen irdischen Tode widerfahren ist.<sup>42</sup>

Damit müsste es nicht nur zum Richterspruch über die noch nicht gerichteten Seelen, sondern auch über die bereits Gerichteten, die sich schon längst entweder im jenseitigen Himmel oder der jenseitigen Hölle befunden haben, kommen. Das damit stattfindende allgemeine überindividuelle Massengericht soll über den endgültigen – also wieder als ewig postulierten – Aufenthaltsort, das himmlische Jerusalem, entscheiden.<sup>43</sup> Warum jedoch die schon gerichteten Seelen nochmals gerichtet werden müssen, ob deren zweiter Richterspruch vom ersten abweichen kann und aus welchem Grund er dies eigentlich könnte, bleibt genauso wie die Existenz des offensichtlichen Paradoxons der ‚unewigen‘ Ewigkeit, die eindeutig für die Zeit nach dem ersten Schnitt konstatiert werden kann, offen.

Dennoch kann das hier skizzenhaft Beschriebene damals als allgemein anerkannt angesehen werden, wobei jedoch durch die darin vorhandenen logischen Lücken auch eine gewisse individuelle Auffüllung bzw. Umdeutung latent angelegt war. Beides ist auch im Falle von Walther von der Vogelweides Lied der Fall.

#### 2.4 Strophe IV

Mîn sêle müeze wol gevarn!  
 ich hân zer werlte manigen lîp  
 gemachet frô, man unde wîp.  
 kunde ich dar under mich bewarn!  
     lobe ich des lîbes minne, daz ist der sêle leit  
     und giht, ez sî ein lüge, ich tobe.  
     der wâren minne giht si ganzer stætekeit,  
     wie guot si sî, wie si iemer wer.  
 „Lîp, lâ die minne, diu dich lât  
 und habe die stæten minne wert!  
 mich dunket, der dû hâst gegert,

<sup>36</sup> Vgl. Brantl, *Katholizismus*, S. 357.

<sup>37</sup> Vgl. Matthäus 24,30; Brantl, *Katholizismus*, S. 363f.; Markus 13, 24-37; 1. Thessalonicher 4,13-18; 2. Petrus 3.

<sup>38</sup> Vgl. Matthäus 24,29.

<sup>39</sup> Vgl. Johannes 5,22.

<sup>40</sup> Vgl. 1. Korinther 15,35-49.

<sup>41</sup> Vgl. Lukas 20,27-39.

<sup>42</sup> Vgl. Matthäus 28,5; Markus 16; Lukas 24; Johannes 20f..

<sup>43</sup> Vgl. Offenbarung 21,1-22,5.

diu sî niht visch unz an den grât.“

Im Gegensatz zu den zwei bereits behandelten Strophen ist der vierten Strophe von der Forschung mehr Aufmerksamkeit zuteilgeworden. Bezüglich ihrer Thematik ist die vierte Strophe von den beiden höfischen Strophen klar zu trennen. Da in dieser Arbeit die Grundlage der Gliederungs- und Betrachtungsweise eine methodische ist, kann sie den beiden letztgenannten Strophen jedoch zugeordnet werden: Genau wie bei diesen reicht auch hier nur eine Lesart aus, um Inhalt- als auch Aussagegehalt bestimmen zu können. Dazu empfiehlt sich zuerst die Betrachtung der mittleren Periode: Durch den Kunstgriff einer asymmetrischen Opposition wird die *lîbes minne* [irdische Minne] als die weltimmanente Minne<sup>44</sup> negativ dargestellt, während die Gottesminne als *wâre minne* [wahre Minne] positiv konnotiert wird.<sup>45</sup> Gleichzeitig verbindet der Dichter diese Wertungen mit seiner eigenen Situation, seinem eigenen Minnelied-Schaffen: „lobe ich des lîbes minne“ [Preise ich die irdische Minne] (IV, 5).

Damit wird auch die erste Periode verständlich: Sein sich im Dichten von Minneliedern äußernder Dienst an der höfischen Gesellschaft (vgl. IV, 2f.) gefährdet gleichzeitig das eigene Seelenheil (vgl. IV, 1/4). Die Gefahr für das ‚ich‘ und auch die Angst des ‚ichs‘ findet sich zudem an einer syntagmatisch exponierten Stelle, dem 1. Vers, und stellt damit im Vergleich zu den ersten beiden Strophen einen scharfen und abrupten Paradigmenwechsel dar:<sup>46</sup> Was noch kurz vorher in höchsten Tönen gelobt und gar als lebenserfüllend überhöht wurde, wird mit einem Mal in Frage gestellt.

Eine andere Thematik – und das ist nicht nur interessant, sondern auch sehr aufschlussreich – wird dagegen beibehalten: Eine Revidierung der vorher postulierten Aussagen, dass sein Dichten eine positive Auswirkung auf die höfische Gesellschaft hat, findet nämlich nicht statt. Gerade durch diese kontrastive Gegenüberstellung der Auswirkungen seines literarischen Schaffens für die Allgemeinheit und sich selbst, verstärkt sich die bereits postulierte Position des singenden Dichters. Er hat ein Anrecht auf Anerkennung, weil er sich für die Gesellschaft opfert, indem er sein Seelenheil massiv gefährdet.

Doch schon innerhalb der zweiten Periode wird – zumindest implizit – die Infragestellung des Minnelied-Schaffens selbst in Frage gestellt: Die Werturteile über die *lîbes minne* und die *wâre minne* sind nicht die des Dichters. Nicht er, sondern die Seele spricht, wie an der indirekten Rede zu sehen ist; ebenso ist nicht dem ‚ich‘, sondern der *sêle* [Seele] der höfische Minnesang *leit* [leid]. Entscheidend ist nun die darauffolgende Periode: Handelt es sich beim Ausgesagten nun um die direkte Rede der Seele oder die des Dichters? Die Meinungen innerhalb der Forschung könnten darüber unterschiedlicher nicht sein und jeder einzelne Interpret will den einen und richtigen Beweis für seine Festlegung gefunden haben.<sup>47</sup> Das sollte nicht verwundern, scheinen (!) doch die Folgen für die Deutung

<sup>44</sup> Vgl. Schweikle, *Liedlyrik*, S. 797.

<sup>45</sup> Vgl. ebd.

<sup>46</sup> Vgl. dazu und im Folgenden: ebd., S. 794f.; Müller, *Walther*, S. 10-12.

<sup>47</sup> Vgl. zu den jeweiligen Positionen: Scholz, *Walther*, S. 157.

enorm zu sein: Denn sollte es tatsächlich die direkte Rede der Seele sein, so wird das darin Ausgesagte vom ‚ich‘ nicht verinnerlicht; es würde sich bei der Strophe somit nur um eine ‚bloße‘ Thematisierung einer möglichen Gefahr handeln. Im anderen Fall würde dies die Übernahme der Position der Seele bedeuten, d.h. eine Verinnerlichung und damit letztlich auch eine klare Minne(-sang)-Absage.

Doch ganz bewusst wurden die daraus resultierenden schwerwiegenden interpretatorischen Folgen durch das Lexem „scheinen“ meinerseits schon im Vorfeld in Frage gestellt: Denn zumindest in Hinsicht auf die Beurteilung des ideellen Wertes der höfischen Literaturproduktion hat eine Festlegung auf das eine oder andere nur graduellen Charakter: Gleichgültig ob bloße Thematisierung oder doch Verinnerlichung und damit Minnesang-Absage; in beiden Fällen handelt es sich um eine Revocatio der früheren Position.

Doch auch in anderer Hinsicht wirft diese Strophe eine Frage auf; und zwar über einen Sachverhalt, der in der Argumentation immer stillschweigend akzeptiert wird: Die feststellbare Disparität von ‚Seele‘ und dem ‚ich‘. Sie ist theologisch gesehen eigentlich undenkbar. Das ‚ich‘ kann durch den Jenseitsglauben bedingt nur aus Seele und Leib oder nur aus der Seele bestehen. Doch was soll dieses ‚ich‘, dessen Bestandteil die Seele nicht ist, sein?<sup>48</sup>

Will man diesem Sachverhalt dennoch Bedeutung zuschreiben, dann kann man schon an dieser Stelle erkennen, dass es in dem Lied eben nicht um eine zwingend logisch und/oder theologisch fundierte Argumentation geht: Vielmehr muss ‚Seele‘ in einem metaphorischen Gebrauch gesehen werden, als eine religiöse oder transzendente dritte Instanz, wie dies auch Jan-Dirk Müller aufbauend auf Timothy McFarland und Burghart Wachinger vorgeschlagen hat.<sup>49</sup> Mag diese Feststellung auch trivial sein, so lohnt sich deren explizite Fixierung, weil damit – auch wenn nur ansatzweise – darauf hingewiesen wird, dass neben den offensichtlichen auch andere Lesarten möglich sind.

## 2.5 Strophe V

Ich hât ein schœne bilde erkorn,  
 und owê, daz ichz ie ie gesach  
 und ouch sô vil zuo ime gesprach!  
 ez hât schœne und rede verlorn.  
     dâ was ein wunder inne, daz vuor ich enweiz war,  
     dâ von gesweic daz bilde iesâ.  
     sîn lilien rôse varwe wart so karker var,  
     daz ez verlôs smac unde schîn.  
 mîn bilde, ob ich gekerchet bin  
 in dir, sô lâ mich ûz alsô,  
 daz wir ein ander vinden frô,  
 wan ich muoz aber wider in.

<sup>48</sup> Implizit schon von Jan-Dirk Müller formuliert: Müller, *Walther*, S. 13.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 10.

Die Unabdingbarkeit anderer Lesarten wird bei der Analyse der fünften Strophe deutlich. Um aber zu zeigen, dass eine andere Lesart unerlässlich ist, bedarf es zunächst der Vorstellung der – eigentlich bis Jan-Dirk Müller – üblichen Vorgehensweise. Man wird zu dem Schluss kommen, dass eine logisch kohärente Deutung mit solchen traditionellen Lesarten tatsächlich nicht möglich ist:

Ausgangspunkt bei der traditionellen Vorgehensweise stellt stets das Lexem „bilde“ (V, 1) dar. Der überwiegende Großteil aller bisherigen Interpretationen geht davon aus, dass *bilde* für den Leib stehen muss.<sup>50</sup> In der Tat ist diese Substitution nächstliegend, wenn man von der dritten Periode ausgeht und deren Argumentationsstrang folgt: (1) „mîn bilde, ob ich gekerchet bin/ in dir“ [Mein Bild, da ich gefesselt bin/an Dich] (V, 9f.) – das ‚ich‘ und das *bilde* werden auf Kosten des ‚ich‘ als eine untrennbare Einheit verstanden; (2) „sô lâ mich ûz alsô“ [so laß mich frei] (V, 10) – das ‚ich‘ wünscht die Trennung vom *bilde*; (3) „daz wir ein ander vinden frô,/ wan ich muoz aber wider in.“ [daß wir froh einander wiederfinden, wenn ich wieder zu Dir zurück muß.] (V, 11f.) – das ‚ich‘ hofft auf ein positives Ergebnis zum Zeitpunkt der Zwangs-Wiedervereinigung.<sup>51</sup>

Bedenkt man nun das theologische System der christlichen Jenseitsvorstellung, so kann sich Nr. 3 nur auf die Vereinigung von Seele und Körper beim Jüngsten Gericht und auf ein dortiges positives Urteil beziehen. Nr. 1 stellt folglich den Zustand von Leib und Seele im Diesseits dar und Nr. 2 müsste demnach dem Wunsch nach einem baldigen irdischen Tod entsprechen. Man sieht also, dass an dieser Stelle durchaus eine konkrete theologische und auch logisch richtige Argumentation durch die Substitution von ‚ich‘ durch ‚Seele‘ und ‚bilde‘ durch Leib möglich ist.

Gerade aber der Wunsch nach einer kohärenten theologischen und logischen Deutung führt durch eine derartige Substitution nicht zum Ziel, sondern zum gegenteiligen Gegenteil davon.<sup>52</sup> Wie Jan-Dirk Müller schon bemerkte, sind dabei „die Ungereimtheiten unübersehbar“:<sup>53</sup> Man betrachte dazu nur die ersten zwei Perioden und man wird sofort feststellen, dass eine Reihe von Fragen unbeantwortet bleiben muss: Wie kann sich die Seele ihren eigenen Leib erwählen (vgl. V, 1)? Wie soll die Seele mit ihrem Leib sprechen (vgl. V, 3)? Warum sollte dieses Sprechen verwerflich sein (vgl. V, 2f.)? Wie kann der Leib der Seele antworten (vgl. V,3)? Warum verstummte der Leib daran (V, 6)? Wieder ist Jan-Dirk Müller Recht zu geben, wenn er abschließend feststellt: „Folgt man der theologisch unanstößigen Deutung *bilde* = *lîp*, so ergibt die Strophe wenig Sinn“.<sup>54</sup>

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 13; zu den jeweiligen Forschungspositionen vgl. Kasten/Kuhn, *Deutsche Lyrik*, S. 1044; Scholz, *Walther*, S. 157f.

<sup>51</sup> Vgl. dazu das Lexem „muoz“ (V, 12).

<sup>52</sup> Abgesehen davon müsste man damit auch einen Bruch zu der – in der vierten Strophe postulierten – Disparität von ‚ich‘ und ‚Seele‘ in Kauf nehmen.

<sup>53</sup> Müller, *Walther*, S. 13.

<sup>54</sup> Ebd., S. 14.



### 3. Polyisotopische Lesart

#### 3.1 Exkurs: das Isotopienverschränkungsmodell

Die Substitution von *bilde* durch Seele basierte auf dem traditionellen Denotation-Konnotation-Modell: Aufgrund des textinternen Kontextes im Allgemeinen und der dritten Periode der Strophe im Speziellen konnten für das Signifikant „bilde“ (V,I) das objektive konnotative Signifikat Seele nachgewiesen werden, durch welches *bilde* anschließend auch ersetzt wurde. Doch während damit in der dritten Periode eine logische Kohärenz vorhanden war, konnte eine solche in den vorhergehenden Perioden nicht festgestellt werden.

Viele Lieder Walthers zeichnen sich aber durch das Phänomen der Interferenz aus, sodass es angebracht erscheint, auch diese Strophe nach möglichen Interferenzen zu untersuchen. Nach Kallmeyer et al. ist die Interferenz in den Bereich der komplexen Isotopien einzuordnen: „Wir können auch sagen, daß eine komplexe Isotopie durch die Interferenz sich paradigmatisch überlagernder Isotopieebenen zustande kommt“.<sup>55</sup> Das Isotopienmodell geht wiederum auf Algirdas J. Greimas und auf François Rastier zurück, wobei letzterer das Modell v.a. für die Textanalyse fruchtbar gemacht hat. Da, wie zu sehen sein wird, die Anwendung des Modells gerade in diesem Lied zu guten Ergebnissen führt, soll es an dieser Stelle kurz beschrieben werden. Allerdings handelt es sich lediglich um eine grobe Adaption, sodass bewusst auf die Übernahme des dazugehörigen Term-Inventars verzichtet wird. Favorisiert wird hier weiterhin die Verwendung der traditionellen semiotischen Begriffe.

Als Ausgangspunkt kann das Textbeispiel von Kallmeyer et al. herangezogen werden: „Der Star muß operiert werden“.<sup>56</sup> Beim Signifikant ‚Star‘ handelt es sich um ein Polysem mit verschiedenen Signifikaten. Doch kann durch den textinternen Kontext keines der Signifikate ausgeschlossen werden. Mit ‚Star‘ kann nämlich sowohl eine kranke Person, ein verletzter Vogel oder die Augenkrankheit (der Grüne oder Graue Star) gemeint sein.<sup>57</sup> Bei allen Lesarten muss dem Satz weiterhin logische Kohärenz zugesprochen werden. Nun ist der Begriff der Lesart untrennbar mit dem Begriff der Isotopie verbunden.<sup>58</sup> Eine Isotopie kann dabei als ein homogenes Bedeutungsfeld – oder als eine homogene Bedeutungsebene verstanden werden. So stellt Rastier in Mallarmé’s Gedicht *Salut* zwei unterschiedliche Isotopien fest:<sup>59</sup> ‚Bankett‘ (I<sub>1</sub>) und ‚Seefahrt‘ (I<sub>2</sub>). Beide Isotopien werden dabei v.a. durch das Signifikant *écume* [Schaum] installiert. Dabei kann es sich – analog zum ‚Star‘ – entweder um ‚Schaum von Sekt‘ oder um ‚Schaum vom Meer‘ handeln,

<sup>55</sup> Werner Kallmeyer et al. *Lektürekolleg zur Textlinguistik. Band 1: Einführung*. Frankfurt/M. 1974 S. 156.

<sup>56</sup> Ebd., S. 155.

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S.155f.

<sup>58</sup> Vgl. ebd., S.157.

<sup>59</sup> Vgl. dazu und im Folgenden: François Rastier, „Systematik der Isotopien“. In: Werner Kallmeyer et al. (Hgg.). *Lektürekolleg zur Textlinguistik. Band 2: Reader*. Frankfurt/M. 1974, S. 160-182.

sodass beide Signifikate auf die beiden Isotopien verweisen und diese in Verbindung mit weiteren im Gedicht vorhandenen Signifikanten konstituieren.<sup>60</sup> Diese müssen jedoch mit ihren Signifikaten nicht auch auf beiden Isotopieebenen vertreten sein: So ist *poupe* [Heck] nur auf der Isotopieebene der Seefahrt vorhanden, während *coupe* [Glas/Pokal] nur auf der Isotopieebene des Banketts liegt.<sup>61</sup> Kernstück und eigentlicher Zweck des ganzen Modells ist nun aber, dass die Signifikate der einen Isotopieebene suspendiert werden können, ein Teil ihrer semantischen Merkmale jedoch beibehalten wird, sodass das betreffende ursprüngliche Signifikat durch ein den beibehaltenen semantischen Merkmalen adäquates Signifikat der anderen Isotopieebene substituiert wird.<sup>62</sup> Für das schon erwähnte *poupe* der Isotopieebene der Seefahrt würde das heißen, dass die semantischen Merkmale ‚Extremität‘ und ‚hinten liegend‘ beibehalten werden, jedoch das semantische Merkmal ‚Element eines Schiffes‘ suspendiert und durch das semantische Merkmal ‚Element eines Banketts‘ substituiert wird.<sup>63</sup> Dadurch kann das Signifikat *poupe* als *bas-bout de table* [unteres Tischende] und damit als Element der anderen Isotopieebene gelesen werden.

Doch nicht immer sind alle Lesarten gleichberechtigt, wie das der Fall beim ‚Star‘-Text war. Ein Witz, der in NS-Deutschland erzählt wurde, kann dies beispielhaft verdeutlichen: „,Was gibt’s für einen neuen Witz? – ‚Ein Jahr Gefängnis.‘“<sup>64</sup> Hier ist es das Signifikat ‚geben‘, das zwei Lesarten ermöglicht. Doch durch den textinternen als auch situationellen Kontext<sup>65</sup> der Zeichenverwendung wird ersichtlich, dass ‚geben‘ im Sinne von ‚zum Ergebnis haben/nach sich ziehen‘ und nicht im Sinne von ‚existieren‘ gemeint ist. Die eine Lesart ist damit der anderen hierarchisch übergeordnet.<sup>66</sup>

Wichtig ist auch, dass nicht notwendigerweise – wie in den bisherigen Beispielen – polysemische Signifikanten vorhanden sein müssen, um einen Text in verschiedenen Lesarten lesen zu können. Zwar sind solche Lexeme wie ‚Star‘ oder ‚geben‘ explizite Hinweise auf die Existenz von mehreren Isotopieebenen, doch stellen solche expliziten Isotopienverschränkungsmarker nicht die einzige Möglichkeit einer polyfunktionalen Vertextung dar:<sup>67</sup> So kann das rekurrente Auftreten von Signifikanten mit Signifikaten aus nur einer aber dafür aus der gleichen Isotopieebene genauso zu einer Installierung einer weiteren Isotopie und damit auch einer uneigentlichen Lesart führen. Dies umso mehr, wenn die ursprüngliche Lesart zu Widersprüchen führt, wie dies vor allem in der V. Strophe der Fall ist.

<sup>60</sup> Vgl. Nolte, Theodor. *Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung*. Stuttgart 1991, S. 143f.

<sup>61</sup> Rastier, *Systematik*, S. 163f.

<sup>62</sup> Vgl. Nolte, *Walther*, S. 144.

<sup>63</sup> Vgl. dazu die Tabelle in Rastier, *Systematik*, S. 167.

<sup>64</sup> Kallmeyer et al, *Einführung*, S. 158.

<sup>65</sup> D.h. das kulturelle Wissen, dass während der NS-Herrschaft alles zur Straftat erklärt werden konnte.

<sup>66</sup> Vgl. ebd.

<sup>67</sup> Vgl. ebd., S. 158ff.

3.2 Strophe V<sup>68</sup>

Grundlage der nochmaligen Betrachtung der fünften Strophe ist diesmal nicht der Kontext der dritten, sondern der der ersten und zweiten Strophe: Die Signifikanten „schœne“ [Schönheit] (V, 1/4), „wunder“ [Wunderbares] (V, 5), „lilien rōse“ [Lilien- und Roenfarbe] (V, 7), „smac“ [Duft] (V, 8) und „schîn“ [Glanz] (V, 8) stellen Attribute der literarisch idealisierten höfischen *frouwe* [Edelfrau] dar, weshalb auf das Vorhandensein einer Isotopieebene ‚*frouwe* des Minnesangs‘ geschlossen werden kann. Da auch bei solchen impliziten Isotopieverschränkungsmarkern die Möglichkeit der Suspendierung/Substitution unberührt bleibt, kann *bilde* durch *frouwe* ersetzt werden. Wie bereits Jan-Dirk Müller erwähnt hat, kann damit „nicht die empirische Person freilich, biografisch konkret (gewissermaßen Walthers Minnedame, die im Lauf der Jahre ihre Reize eingebüßt hat), sondern die *vrouwe* als Erscheinung des Inbegriffs höfischer Vollkommenheit“<sup>69</sup> gemeint sein. Signifikanten, wie „erkorn“ [erwählt] (V, 1), „gesprach“ [gesprochen] (V, 3), „rede“ [Sprache] (V, 4), „gesweic“ [verstummt] (V, 6) konstituieren zudem eine Isotopie ‚Literaturproduktion und -distribution‘. Dabei erlaubt gerade die Tatsache, dass es auf der anderen Ebene nicht um eine reelle, sondern um eine ideelle und damit literaturimmanente *frouwe* geht, eine solche Festlegung, da eine derartig verstandene literarische *frouwe* in Form einer Metonymie zeichenhaft für die Literatur an sich stehen muss.<sup>70</sup> Zudem wird die Existenz gerade einer solchen Isotopie durch den Gesamtkontext des Liedes – d.h. die höfische Dichtung – gestützt. Damit ist die Suspendierung von *frouwe* und die Substitution durch ‚literarisches Wirken am Hofe‘ möglich. Lässt man zudem dieses Substitut zwischen den beiden Polen der höfischen Literaturproduktion und der höfischen Literaturdistribution oszillieren,<sup>71</sup> so kann die fünfte Strophe folgendermaßen aufgeschlüsselt werden: Das ‚ich‘, wählte sich einst eine schöne ‚Tätigkeit‘ aus: die Dichtung und den Gesang (vgl. V, 1). Doch jetzt, im Nachhinein, bedauert das ‚ich‘ diese Tätigkeit gewählt zu haben (vgl. V, 2), weil sie nicht mehr das ist, was sie früher mal war (vgl. V, 4f./7f.). Der Grund kann jedoch nicht in der Dichtkunst selbst liegen, da das ‚ich‘ – wie noch zu sehen sein wird – der Dichtung an sich keineswegs entsagen möchte. Ist diese Auflösungsmöglichkeit ausgeschlossen, so kann die Ursache dafür lediglich in den Umständen der Literaturproduktion und -distribution liegen, die sich damit zum Negativen hin verändert haben mussten. Die Folge davon ist, dass kein Gesang und keine Dichtung mehr möglich sind.<sup>72</sup> Doch ist das ‚ich‘ auch weiterhin von der Dichtung und vom Gesang abhängig (vgl. V, 9f.), sodass es um die Erlaubnis zur Beendigung des Gesanges bittet (vgl. V, 10).

<sup>68</sup> Die Interpretation der fünften Strophe baut auf der Interpretation von Jan-Dirk Müller (Müller, *Walther*, S. 12-22) auf.

<sup>69</sup> Ebd., S. 14.

<sup>70</sup> Vgl. bezüglich der Argumentationsstruktur auch ebd. S. 20.

<sup>71</sup> Man bedenke, dass sowohl das eine als auch das andere jeweils an die gleichen Entitäten gebunden war: an den Raum des Hofes und die Person des Dichters/Sängers.

<sup>72</sup> Vgl. dazu „rede verlorn“ [Sprache verloren] (V, 4) und „dâ von gesweic daz bilde iesâ“ [darob verstummt das Bild sogleich] (V, 6).

Dieser neue Sachverhalt ist umso mehr bemerkenswert, wenn man bedenkt, dass damit scheinbar eine zentrale Position der II. Strophe zurückgenommen wird: die Absicht sich auch weiterhin durch Dichtung und Gesang der *hulde* [Gust] als würdig zu erweisen (vgl. II, 1-4). Dennoch sollte die gleichzeitige Existenz eines Wunsches nach ‚Aufhören‘ und die eines nach ‚Weitermachen‘ nicht als Widerspruch angesehen werden. Wie an den beiden letzten Versen (V, 11f.) zu sehen sein wird, ist beides miteinander vereinbar. Beim besagten „daz wir ein ander vinden frô,/wan ich muoz aber wider in.“ [dass wir froh einander wiederfinden,/wenn ich wieder zur Dir zurück muss.] (V, 11f.) empfiehlt sich dazu eine verschränkende Lesart, d.h. die Beibehaltung der theologischen Dimension, die damit zum folgenden Aussagegehalt führt: Der Wunsch nach Beendigung der Dichter- und Sängertätigkeit stellt sich als nicht endgültig heraus. Er bezieht sich nur auf das verbleibende Diesseits. Nach dem Jüngsten Tag – so postuliert es das ‚ich‘ – will es seine frühere Tätigkeit wiederaufnehmen. Zusammenfassend heißt das für die fünfte Strophe, dass das ‚ich‘ sich nur zeitlich beschränkt – nämlich jetzt im Alter – nicht mehr in der Lage sieht, weiterhin zu singen und zu dichten. Den prinzipiellen Wunsch hat es jedoch keineswegs aufgegeben und mit der Transponierung der Dichter- und Sängertätigkeit in die himmlische Ewigkeit<sup>73</sup> wird der Literatur und Literaturproduktion ein exponierter ideeller, weil sakraler Wert zugeschrieben. Anders ausgedrückt handelt es sich um eine kunstvolle Revocatio der Revocatio kurz vor Ende der Strophe.

### 3.3 Nachträge zur Strophe I

Noch bevor die erstmalige Betrachtung der dritten Strophe folgt, sollen die zwei noch offen gebliebenen Fragen aus der ersten Strophe geklärt werden. Dies war zum einen die Frage, weshalb das ‚ich‘ gerade im Alter so eindringlich auf Anerkennung pocht und sogar mehr Anerkennung verlangt als zuvor (vgl. I, 5). Zum anderen muss noch geklärt werden, welche Ursache dazu geführt hat, dass der Sänger nicht mehr froh sein kann, das höfische Publikum jedoch auch weiterhin Freude empfindet (vgl. I, 9f.).

Betrachten wir – da die erste von der zweiten Frage abhängt – erst die letztere und erinnern daran, dass zwei Auflösungsmöglichkeiten festgestellt werden konnten: erstens, dass der Sänger nicht mehr singt, seine Lieder jedoch weitertradiert und aufgeführt werden und zweitens, dass der Sänger zwar noch singt, aber selbst keine Freude mehr am eigenen Gesang empfindet.<sup>74</sup> Obwohl es sich scheinbar um zwei sich ausschließende Positionen handelt, wird durch Hinzunahme der Erkenntnisse aus der fünften Strophe sichtbar, dass gerade eine Kombination beider zutrifft: Der Dichter singt zurzeit noch, empfindet aber aus bereits dargelegten Gründen keine Freude mehr am eigenen literarischen Schaffen. Deswegen möchte er nicht mehr weitersingen, doch da seine Dichtung durch Tradierung zeitlos und die

<sup>73</sup> Vgl. „daz wir ein ander vinden frô“ [dass wir froh einander wiederfinden] (V, 11).

<sup>74</sup> Vgl. dazu Kapitel 2.1 dieses Beitrags.

werden damit nach wie vor *geil* machen kann, ist er auch weiterhin berechtigt *hulde* zu empfangen.<sup>75</sup> Somit können die beiden sich widersprechenden Thesen durch die Installation einer zusätzlichen temporalen Dimension – nämlich der der Zukunft – zu einem sinnhaften kohärenten Ganzen verbunden werden.

Aber auch der Grund für Walthers Einforderung nach noch mehr Anerkennung gerade im Alter, d.h. die erste offen gebliebene Frage, kann nun aufgelöst werden: In der Tat bedarf er mehr *hulde* als je zuvor, wenn er mit dem Singen und Dichten wirklich aufhören sollte; denn ohne seine übliche Gegenleistung für die Gesellschaft wäre er nun tatsächlich auf ‚freiwillige‘ Unterstützung der *werden* angewiesen. Dies würde auch das rekurrente Insistieren auf sein Recht auf Anerkennung und die vielfältigen Begründungsversuche erklären: Mehr als seine Adressaten ist er sich im Klaren darüber, dass er in einem solchen Falle formaljuristisch überhaupt kein Recht mehr hätte *hulde* zu verlangen.

Auf genau dieses Spannungsfeld weist auch die in der fünften Strophe beschriebene Abhängigkeit von der diesseitigen Literaturproduktion hin, sodass eine derartig materielle Deutung durchaus in Betracht gezogen werden sollte. Umso mehr, wenn man die außertextuell reell existierende Situation eines nicht-adligen<sup>76</sup> und somit tatsächlich auf den Gesang angewiesenen Dichters bedenkt. Zieht man zudem die in der fünften Strophe postulierte Bitte um ‚Suspendierung‘ von der Sängertätigkeit, als auch den eingangs in der zweiten Strophe ausgesprochenen Wunsch nach einem würdigen Altern in Betracht, dann könnte man das ‚Alterslied‘ auch als eine Art ‚Rentenlied‘ Walthers bezeichnen.

### 3.4 Strophe III

Werlt, ich hân dînen lôn ersehen:  
 swaz dû mir gîst, daz nimest dû mir.  
 wir scheiden alle blôz von dir.  
 schame dich, sol mir alsam geschehen!  
     ich hân lîp unde sêle – des was gar ze vil –  
     gewâget tûsent stunt durch dich.  
     nû bin ich alt und hâst mit mir dîn gumpelspil,  
     und zürne ich daz, sô lachest dû.  
 lache uns eine wîle noch!  
 dîn jâmertac wil schiere komen  
 und nimt dir, daz dû uns hâst genomen,  
 und brennet dich dar umbe ie doch.

Während der fünften Strophe in den Interpretationen traditionell sehr viel Raum gegeben wird, ist dies bei der nun zu betrachtenden dritten Strophe meist nicht der Fall.<sup>77</sup> Offensichtlich wird ganz intuitiv das eigentliche Signifikat von *werlt*

<sup>75</sup> Vgl. insbesondere „mîn minnesang, der diene iuch dar/ und iuwer hulde sî mîn teil“ [Mein Minnesang, der möge Euch weiterhin dienen,/ und Eure Gunst sei mein Teil] (I, 11f.).

<sup>76</sup> Vgl. die Selbsteinordnung des ‚ichs‘ zu den ‚nidern‘ (vgl. II, 5).

<sup>77</sup> Nur Jan-Dirk Müller kann hier als Ausnahme angesehen werden (vgl. Müller, Walthers, S. 9ff.).

[Welt] suspendiert und als *frouwe* und dann darauf aufbauend als ‚höfische Gesellschaft‘ gelesen.<sup>78</sup> Die Ursache dafür wird darin liegen, dass die Frau-Welt-Thematik von vielen anderen Waltherschen Liedern bekannt ist und eine polyisotopische Lesart hier viel offensichtlicher als in der fünften Strophe ist. Dieser intuitive und damit unsystematischere Umgang bei der Analyse führt aber anscheinend dazu, dass das Bewusstsein über die Verwendung einer polyisotopischen Lesart verhindert wird. Doch gerade diese Analogien werden durch die – durchaus richtigen, doch zu kurzen – Betrachtungen, sowohl was die dritte als auch die fünfte Strophe anbelangt, größtenteils übersehen. Vor allem eine systematischere Betrachtung könnte aber einen methodischen Deutungsrahmen für die Strophe V. vorgeben. Damit könnte wiederum verhindert werden, dass die Einsicht in die Notwendigkeit einer solchen Lesart bei der komplizierten fünften Strophe abhandenkommt. Eine strukturelle Betrachtung von Strophe III. in Analogie zu Strophe V. soll versuchen, dies zu verdeutlichen.

Auch hier ist es die dritte Periode, die auf einen theologisch stimmigen Deutungsrahmen mit einem stringenten Argumentationsstrang hinweist. Aufgrund des baldigen Allgemeinen Gerichts kommt es zur Wiedervereinigung von Seele und Leib und zur Apokalypse der bestehenden Erde/Welt: „und nimt dir, daz dû uns hâst genomen“ [und nimmt Dir, was Du uns genommen hast] (III, 11) spielt auf den in/auf der Erde verbliebenen Leib und damit auf das Allgemeine Gericht an, während „und brennet dich dar umbe ie doch“ [und verbrennt Deich außerdem noch dafür] (III, 12) die Zerstörung der Erde evident wiedergibt. Nach einer derartigen Lesart muss die „Werlt“ (III, 1) eine apersonale abstrakte Welt-Entität darstellen.<sup>79</sup> Eine Art von Personengemeinschaft wird auf dieser Ebene durch die Verwendung des „uns“ (III, 9/11), das ein allgemeines und universelles Sprechen impliziert, ausgeschlossen.<sup>80</sup> Liest man *werlt* aber auf eine derartige unpersönliche Weise, so ergeben sich – wieder wie in der fünften Strophe – theologische und logische Widersprüche: Theologisch unsinnig bis gar blasphemisch wäre nämlich die Aussage des dritten und vierten Verses: Die Verse „wir scheiden alle blôz von dir,/ schame dich, sül mir alsam geschehen!“ [Wir scheiden alle nackt von Dir,/ schäme Dich, wenn es mir ebenso ergehen soll!] (III, 3f.) würden sich folglich auf die Trennung von Seele und Leib nach dem persönlichen Tod beziehen und gleichzeitig die Aufforderung enthalten, dass dem ‚ich‘ dies nicht widerfahre; eingefordert wird auf diese Weise die sofortige Auferstehung; ein Privileg, das nur dem Sohn Gottes wiederfahren ist; aus theologischer Sicht ein überaus anmaßender Wunsch! Logisch wenig sinnvoll wären dagegen die beiden darauf folgenden Verse (vgl. III, 5f.): Inwiefern soll – bei einer derartigen abstrakten und apersonalen Lesart der Welt – das ‚ich‘ Leib und Seele für eine solche Entität gewagt haben?

Ebenso wie in der fünften Strophe deuten diese Brüche nun auf eine andere Lesart hin, und zwar auf eine, die das abstrakte Signifikat Welt durch eine Gruppe

<sup>78</sup> Vgl. Kasten/Kuhn, *Deutsche Lyrik*, S. 1042.

<sup>79</sup> Bezeichnenderweise treten die Lexeme *werlt* ebenso wie *bilde* aus Strophe V innerhalb der gesamten Strophe nur einmal auf und zudem jeweils nur im ersten Vers.

<sup>80</sup> Vgl. Müller, *Walther*, S. 9f.

von menschlichen Personen ersetzt. Dabei können zwei Wege beschrrieben werden: ein direkter, der ‚Welt‘ gleich durch ‚höfische Gesellschaft‘ substituiert oder ein indirekter über eine Zwischensubstitution durch *frouwe*.<sup>81</sup> Für beide Wege sind Isotopienverschränkungsmarker vorhanden: Für die Substitution durch *frouwe* spricht die aus der ersten und zweiten Periode abstrahierbare Situation eines Minnewerbers im hohen Minnesang: Der nicht erhörte und damit letztendlich als verhöhnend empfundene Dienst.<sup>82</sup> Bekräftigt wird eine derartige Lesart zudem durch die schon zitierten ‚religiösen‘ Anteile der Strophe (III, 3-6/9-10). Sie führen zu einer harschen Kritik am Verhalten der *frouwe* und stellen damit eine Frau-Welt-Schelte par excellence dar.<sup>83</sup> Als Stütze für diese ‚Frau-Welt-Allegorie‘<sup>84</sup> können nicht zuletzt auch Äquivalenzen in zahlreichen anderen Waltherschen Liedern angesehen werden.<sup>85</sup> Doch die *vrouwe*, wird sie wieder in einem nicht-biographischen und damit entkonkretisiertem Sinne verstanden, stellt nicht nur einen zentralen Bestandteil der höfischen Gesellschaft, sondern auch einen der höfischen Literatur dar.<sup>86</sup> Diese Lesarten können aber auch über die Verse 1, 2 und 5, 6 erreicht werden: Sie referieren ganz explizit auf die, trotz des jahrzehntelangen literarischen Schaffens, nicht immer geleistete Anerkennung (vgl. III, 1f.) und zum anderen auf die – in der vierten Strophe näher ausgeführte – Gefahr für die eigene Seele, die durch eben diese höfische Literaturproduktion bedingt ist (III, 5f.).

Zusammenfassend ergibt sich unabhängig vom gewählten Vorgehen für diese Strophen stets das gleiche Bild: Eine „bittere Abrechnung mit der Welt, dem *mundus*, seinen Täuschungen, Ungerechtigkeiten, seinem Spott“,<sup>87</sup> wie es Günther Schweikle formuliert hat oder noch stärker in Bezug auf die in den vorherigen Strophen postulierte Einforderung der *hulde* hin ausgerichtet, wie es bei Jan-Dirk Müller zu finden ist:

[Es] folgt die Absage an die Welt. [...] Was eben noch als Anspruch bei den *werden* eingeklagt wurde und was gegen die „nidern“ (II, 7) zu verteidigen war, soll plötzlich nichts mehr gelten. Jetzt gibt es keine *werdiu wirde* mehr und keine sonst: Die Absage ist total. Wo in I vom legitimen Anspruch auf Gegenleistung [...] die Rede war, da wird jetzt „lôn“ (III, 1), der *lôn* der Welt, insgesamt suspekt.<sup>88</sup>

<sup>81</sup> Den direkten Weg scheint Günther Schweikle zu nehmen (vgl. Schweikle, *Liedlyrik*, S. 769); der indirekte Weg ist bei Kasten und Kohn zu erahnen (vgl. Kasten/Kuhn, *Deutsche Lyrik*, S. 1042).

<sup>82</sup> Hilbert Weddige, *Einführung in die germanistische Mediävistik*. München 1997, S. 243ff.; Helmut Birkhan, *Geschichte der altdeutschen Literatur im Licht ausgewählter Texte. Minnesang und Sangspruchdichtung der Stauferzeit*. Wien 2003, S. 27ff.

<sup>83</sup> Vgl. Müller, *Walther*, S. 16.

<sup>84</sup> Vgl. Kasten/Kuhn, *Deutsche Lyrik*, S. 1043.

<sup>85</sup> nach Schweikle, *Liedlyrik*, S. 794 vor allem: L. 100,24; L. 124,1, Str. III.; L. 59,37; L. 42,15, Str. IV.

<sup>86</sup> Vgl. die argumentative Analogie bei Müller, *Walther*, S. 20.

<sup>87</sup> Schweikle, *Liedlyrik*, S. 794.

<sup>88</sup> Müller, *Walther*, S. 9.

In Bezug auf den Wert seiner Sänger- und Dichtertätigkeit stellt diese Strophe durch ihre krasse Infragestellung des in der ersten und zweiten Strophe aufgebauten Standpunkts den entscheidenden Wendepunkt des Liedes dar. Um mit Jan-Dirk Müllers Worten noch einmal zu sprechen: „Wäre das Lied hier zu Ende, dann zeichnete es eine *Conversio* nach [...]“;<sup>89</sup> doch ist es zumindest nach den Handschriften B und C hier nicht zu Ende und wie nun zu zeigen versucht wird, ist es trotz des eschatologischen Ausblicks<sup>90</sup> nicht sinnvoll, das Lied mit der dritten Strophe enden zu lassen.

## 4. Schlussbetrachtungen

### 4.1 Überlegungen zur Strophenanordnung

Die Gründe dafür, das Lied nicht mit Strophe III enden zu lassen, sind zahlreich und liegen nicht nur, aber auch im Wesen der Strophe selbst: Zum einen wäre das die bereits angesprochene Funktion als Deutungshilfe für die ungleich kompliziertere fünfte Strophe. Nur wenn die dritte Strophe syntagmatisch vor der fünften steht, kann sie auch in der Vortragsrealität auf diese Weise wirken. Derart stereotyp ist ihr eine andere Lesart eingebaut, dass es wohl auch für das erfahrenere zeitgenössische Publikum leicht zu erkennen war, dass mehr als eine Lesart für das volle Verständnis notwendig ist. Anders gesagt konnte die III. Strophe selbst als abstrakter Isotopienverschränkungsmarker vor einer weiteren ‚naiven‘, d.h. monoisotopischen Lesart der folgenden Strophen warnen.<sup>91</sup> Zudem vereint die III. Strophe die Thematiken der anderen beiden Strophenkomplexe – das Religiöse und das Höfische – womit sie bei einer mittigen Stellung als ‚Brücke‘ zwischen den beiden Strophenblöcken I/II und IV/V fungieren kann.

Doch das wichtigste Argument gegen eine Positionierung der dritten Strophe am Ende des Liedes liegt nicht in ihr selbst, sondern in der fünften Strophe. Diese kann nämlich die Wirkung ihrer kunstvoll eingebetteten *Revocatio* in der letzten Periode nur dann voll entfalten, wenn sie es ist, die das Lied beendet.

Daher zeugt die ausgewählte Strophenreihenfolge vor allem von der Lesart des jeweiligen Rezipienten: Wird nämlich vorwiegend monoisotopisch gelesen, dann fehlt der fünften Strophe der besagte Kunstgriff, wobei dann tatsächlich weder stilistisch, noch argumentativ oder gar methodisch etwas gegen die Beendigung des Liedes mit der dritten Strophe spräche. Dennoch ist nicht anzunehmen, dass das Lied von anderen Sängern aber auch von Walther selbst nur in der anspruchsvolleren Reihung der Handschriften B und C vorgetragen wurde.<sup>92</sup> Vielmehr wird die entsprechende Reihenfolge im Hinblick auf das jeweilige konkrete Publikum

<sup>89</sup> Ebd., S. 10.

<sup>90</sup> Vgl. Schweikle, *Liedlyrik*, S. 794

<sup>91</sup> Dass die grundlegende Fähigkeit zum Verständnis von verschiedenen Lesarten dem damaligen Publikum durchaus zuzutrauen war und damit auch vom Sänger vorausgesetzt werden konnte, hat nicht zuletzt Theodor Nolte gezeigt (vgl. Nolte, *Walther*, S. 146ff.).

<sup>92</sup> Vgl. dazu und im Folgenden: Scholz, *Walther*, S. 156.



ausgewählt worden sein; d.h. nach der Annahme des Sängers, welche Strophenanordnung seinen Hörern zuzutrauen war. Doch nicht nur von den Fähigkeiten des Publikums, sondern auch von denen des Sängers selbst wird es abhängig gewesen sein, in welcher Form das Lied zu hören war. Die einzig richtige Strophenanordnung wird es damit wohl nie gegeben haben.

Daher ist Johann Drumbl Recht zu geben, wenn er sich darüber beklagt, dass die jeweiligen modernen Interpretinnen jeweils eine andere Reihenfolge der Strophen rekonstruieren würden und jede von ihnen davon überzeugt sei, die allein richtige Lösung gefunden zu haben.<sup>93</sup> Auf der anderen Seite hat aber auch Jan-Dirk Müller vollkommen Recht, wenn er behauptet, dass gerade „die BC-Version als anspruchsvollste am ehesten mit dem Namen Walthers verbunden werden“<sup>94</sup> könne.

#### 4.2 Aussagen der B/C-Version bei polyisotopischer Lesart

Die Versuchung diesem Lied eine inhaltliche, argumentative und ideologische Kohärenz nachzuweisen und der Glaube dies auch annähernd gemacht zu haben, ist für jede Interpretin zu groß, als das sie auf eine abschließende Zusammenfassung verzichten könnte. Dennoch scheinen sich alle neueren Interpretinnen darüber im Klaren zu sein, dass gerade bei diesem Text Wunsch und Wirklichkeit allzu oft weit voneinander entfernt sind. Der Grund dafür liegt jedoch nicht nur bei der Interpretin selbst, auch das Lied an sich hat einen großen Anteil daran: So sind verschiedene Strophenanordnungen möglich, mehrere immer komplexere Lesarten nötig und viele Brüche nur mühsam auflösbar. Das Lied auf diese Weise betrachtet bedeutet, es auf seine elementarsten Merkmale zu reduzieren. Die einzig mögliche interpretative Feststellung, die dann bliebe, wäre folglich das Lied als enigmatischen Metatext über Literatur und Literaturinterpretation an sich aufzufassen. Mag dies auch zutreffen, so wird dies kaum jemand als befriedigend empfinden. Trotz dieses, die eigene Arbeit damit hinterfragenden Ausblicks, soll der eingangs beabsichtigte Versuch – wohlwissend über seine Unzulänglichkeit – dennoch unternommen werden:

Ein gealterter Sänger beschreibt seine Resignation; der Grund liegt in den veränderten Umständen bei der Literaturproduktion und -distribution; daher bittet er die ‚werden‘ um Erlaubnis sich vom aktiven Dichten und Singen zurückziehen zu können. Bitten muss er deshalb, weil sein bis dahin legitimer Anspruch auf höfische Anerkennung solchermaßen nicht mehr gelten wird. Indem er auf seinen über 40-jährigen Dienst an der höfischen Gesellschaft und auf die daraus resultierende Gefahr für sein Seelenheil verweist und überdies auf den zeitlosen Wert seiner Dichtung als auch auf das Versprechen diesen Dienst nach der Auferstehung für die ‚werden‘ wiederaufzunehmen, aufmerksam macht, versucht er seinen Wunsch nach einem würdigen Lebensabend dennoch zu begründen. Abgesehen

<sup>93</sup> Vgl. Drumbl, *Fremde Texte*, S. 166.

<sup>94</sup> Müller, *Walther*, S. 4.

von diesem persönlichen Anliegen, gelingt dem alten Dichter damit auch die Zuweisung eines immerwährenden und sakralen Wertes an die höfische Dicht- und Sangeskunst.

## Literatur

- Birkhan, Helmut. *Geschichte der altdeutschen Literatur im Licht ausgewählter Texte. Minnesang und Sangspruchdichtung der Stauferzeit*. Wien 2003.
- Brantl, George. *Die Großen Religionen der Welt. Der Katholizismus*. Stuttgart 1981.
- Drumbl, Johann. *Fremde Texte*. Mailand 1984.
- Jungbluth, Günther. „Walthers Abschied“. In: Siegfried Beyschlag (Hg.). *Walther von der Vogelweide*. Darmstadt 1972, 514-538.
- Kallmeyer, Werner et al. *Lektürekolleg zur Textlinguistik. Band 1: Einführung*. Frankfurt/M. 1974.
- Kasten, Ingrid/Kuhn, Margharita. *Deutsche Lyrik des Frühen und Hohen Mittelalters*. Frankfurt/M. 1995.
- Klein, Karl Kurt. „Summa vitae‘: Zur Interpretation des Liedes L 66,21 von Walther von der Vogelweide“. In: Anton Haidacher/Hans E. Mayer (Hgg.). *Festschrift für Karl Pivec. Zum 60. Geburtstag gewidmet von Kollegen, Freunden und Schülern*. Innsbruck 1966, 213-220.
- Kraus, Carl von. „Über Walthers Lied ‚Ir reinen wîp, ir werden man‘“. In: *Germanistische Forschungen* (1925), 105-116.
- Lang, Bernhard. *Himmel und Hölle. Jenseitsglaube von der Antike bis heute*. München 2003.
- Müller, Jan-Dirk. „Walther von der Vogelweide: ‚Ir reinen wîp, ir werden man‘“. In: *ZfdA* 124 (1995), 1-25.
- Nolte, Theodor. *Walther von der Vogelweide. Höfische Idealität und konkrete Erfahrung*. Stuttgart 1991.
- Rastier, François. „Systematik der Isotopien“. In: Werner Kallmeyer et al. (Hgg.). *Lektürekolleg zur Textlinguistik. Band 2: Reader*. Frankfurt/M. 1974, 153-190.
- Scholz, Manfred Günter. *Walther von der Vogelweide*. Stuttgart 1999.
- Schweikle, Günther. *Walther von der Vogelweide. Liedlyrik*. Stuttgart 2011.
- Weddige, Hilbert. *Einführung in die germanistische Mediävistik*. München 1997.



## Die Deutschen und die Nazis

Figurendarstellungen in zeithistorischen Spielfilmen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens

Anke Donnerstag

### 1. Der zeithistorische Spielfilm als Vehikel für die Tradierung von Geschichtsbewusstsein

Seit den 1960er Jahren ist das Fernsehen mitprägend für die öffentliche Geschichtskultur in Deutschland.<sup>1</sup> Bis in die 1980er Jahre dominierte in den Fernsehbeiträgen zur zeitgenössischen Geschichte, bis auf ein paar Ausnahmen wie die DEFA-Verfilmung des Romans NACKT UNTER WÖLFEN (Frank Beyer, DDR 1963), der dokumentarische Stil. Mit der Fernsehserie HOLOCAUST (USA 1979) bewies Marvin J. Chomsky, dass es auch anders geht. Die Serie erzählt die Geschichte der Judenverfolgung anhand einer Opferfamilie und einer Täterfamilie und hat „den Deutschen erstmals anschaulich vorgeführt, was sie aus der Erinnerung bislang vorwiegend verdrängten: das individuelle Drama hinter dem Massenmord“, so beurteilte es der Spiegel.<sup>2</sup> Die vierteilige Serie erlebte 1979 ihre deutsche Erstausrahlung und wurde von mehr als 20 Millionen Zuschauerinnen gesehen. 30 000 Anrufe gingen bei den Sendern ein, von denen die meisten Erschütterung bekannten. Mit dieser Serie wurde Geschichte nicht nur zum ersten Mal massenwirksam emotionalisiert, sondern auch für zukünftige Geschichtsdarstellungen die Keine-Emotionen-Regel aufgebrochen und somit der Grundstein für emotionale Dokumentationen und letztlich für zeithistorische Spielfilme gelegt.<sup>3</sup>

Inzwischen ist es hauptsächlich das Fernsehen, welches durch seine historischen Darstellungen das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft formt und Erinnerungsarbeit leistet. Mit dem Eventfilm etablierte sich seit der Jahrtausendwende eine besondere Form des zeithistorischen Spielfilms, der neben der Vermittlung historischer Ereignisse hauptsächlich auf das Erreichen hoher Einschaltquoten

---

<sup>1</sup> Siegfried Quandt, „Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Wissenschaft“. In: Guido Knopp/Siegfried Quandt (Hgg), *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt 1988, S. 10.

<sup>2</sup> Der Spiegel, „Holocaust“: *Die Vergangenheit kommt zurück*. In: Spiegel/online 29.01.1979, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40350860.html>; Abruf am 20.12.2016.

<sup>3</sup> Michael André, „Archetypen des Grauens. Über die Sentimentalisierung und Dramatisierung von Geschichte im Fernsehen“. In: Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck (Hgg), *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*. Baden-Baden 2009, S. 44.

zielt. Eine historische Rahmenhandlung mit einer unhistorischen Binnenhandlung mit melodramatischer Struktur verbindend, setzt der Eventfilm seinen Schwerpunkt auf die Unterhaltung.<sup>4</sup> Dabei wird durch verschiedene Einsatzmittel der Schein von Authentizität gewahrt. Neben klassischen Elementen, wie der Verwendung historischer Requisiten, dem Dreh an historischen Schauplätzen oder das Heranziehen soziokultureller Faktoren wie zeitgemäße Sprechweisen, Gesten und Umgangsstile, wird inzwischen auch vermehrt auf Archivmaterial zurückgegriffen.<sup>5</sup>

Über die Authentizität zeithistorischer Spielfilme und deren Wahrnehmung durch die Rezipientinnen wurde bereits in vielen Beiträgen namhafter Historikerinnen und Medienwissenschaftlerinnen diskutiert.<sup>6</sup> Beate Schlanstein vergleicht die Deklaration eines medialen Produktes mit dem Begriff „Authentisch“ mit einem Gütesiegel, welches dem Produkt Glaubwürdigkeit zusprechen soll und es von sogenanntem Schund unterscheiden ließe.<sup>7</sup> Susanne Knaller und Harro Müller bezeichnen Authentizität als Markenartikel oder auch catchword, der in allen Bereichen eingesetzt wird, sei es Wirtschaft, Sport, Politik, Kunst, Religion oder eben in den Medien und der damit der offensichtlich verbreiteten Sehnsucht nach Unmittelbarkeit, Ursprünglichkeit, Echtheit, Wahrhaftigkeit und nach Eigentlichkeit nachkommt.<sup>8</sup> Martin Zimmermann weist in der Debatte um die Authentizität historischer Spielfilme darauf hin, dass Historikerinnen diese anders bewerten als das Publikum und letztlich auch die Filmemacherinnen:

Autoren, Regisseure und ein Großteil des Kinopublikums haben anscheinend ein stilles Abkommen darüber getroffen, was unter historischer Authentizität zu verstehen ist und dass diese den Filmen mit historischen Sujets ungeachtet der tatsächlichen Gestaltung grundsätzlich zugesprochen werden sollte.<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> Einen umfassenderen Überblick über den Eventfilm gibt folgender Beitrag: Andreas Dörner, „Der Eventfilm als geschichtspolitisches Melodram“. In: APuZ 52/2008, S. 28–32.

<sup>5</sup> Rainer Wirtz, „Das Authentische und das Historische“. In: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hgg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008, S. 192.

<sup>6</sup> Beiträge hierzu sind folgenden in Publikationen und Sammelbänden zu finden: Monika Weiß, „Faschismus im deutschen Fernsehen. Zur Entstehung und aktuellen Lage kollektiver Geschichtsbilder“. In: Simon Frisch/Tim Raupach (Hgg.), *Revisionen – Relektüren – Perspektiven. Dokumentation des 23. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2012, S. 295-304; Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hgg.), „Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen“, Konstanz 2008; Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck (Hgg.), „Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis“, Baden-Baden 2009.

<sup>7</sup> Beate Schlanstein, „Echt wahr! Annäherungen an das Authentische“. In: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hgg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*, Konstanz 2008, S. 206.

<sup>8</sup> Susann Knaller, Harro Müller, „Authentizität und kein Ende“. In: Susann Knaller/Harro Müller (Hgg.), *Authentizität – Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München 2006, S. 7.

<sup>9</sup> Martin Zimmermann, „Der Historiker am Set“. In: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hgg.), *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008, S. 141

Historische Filme werden den Authentizitätserwartungen des Publikums angepasst und nicht denen der Historikerinnen, da das Publikum schließlich über die Glaubwürdigkeit eines Films entscheidet. Beate Schlanstein spricht in dem Zusammenhang auch von „gefühlter Authentizität“.<sup>10</sup> Hier gilt das Prinzip Nähe: Bilder, die berühren, sind authentisch. Die Rezeptionserwartungen des Publikums sind zudem geprägt von der eigenen Gegenwart. Sie entstehen aus allgemeinen gesellschaftlichen Veränderungen und werden durch die Entwicklung des Mediums Film beeinflusst.<sup>11</sup> So haben die seit der Jahrtausendwende entstandenen zeithistorischen Filme, die sich mit der jüngeren Geschichte ab 1933 befassen, vor allem eines gemeinsam: die Hervorhebung des deutschen Volkes oder zumindest einzelner Bevölkerungsteile dessen als Opfer – Opfer des Nationalsozialismus, des Krieges, der Flucht und der Vertreibung. Die eigentlichen Opfer des Nationalsozialismus, die Jüdinnen, spielen hier nur eine marginale Rolle. Auffällig ist nicht nur die Opferperspektive, sondern auch die scheinbare Distanz der Protagonistinnen zum Nationalsozialismus. Nazis kommen in den Filmen auch vor, doch sind das immer ‚die Anderen‘.

Figuren spielen bei dieser Konzeption eine bedeutende Rolle. Sie sind zentrale Bezugsgrößen für die Teilhabe des Publikums am Handlungsgeschehen des Films. Daher ist es für das Funktionieren des rezeptiven Erlebens wichtig, dass die Figuren eng mit der alltäglichen Vorstellungs- und Wertewelt verbunden sind.<sup>12</sup> Figuren haben somit einen wesentlichen Einfluss auf die Wirkung des Films. Besonders in Bezug auf den zeithistorischen Spielfilm ist es daher bedeutsam zu erörtern, wie Figuren der Narration bestimmte Menschenbilder repräsentieren, beeinflussen oder prägen.

In diesem Zusammenhang geht der vorliegende Beitrag in komparativer Betrachtung der Filme *DIE GUSTLOFF* (Joseph Vilsmaier, D 2008) und *EIN WEITES HERZ – SCHICKSALSJAHRE EINER DEUTSCHEN FAMILIE* (Thomas Berger, D 2013) der Frage nach, wie die Deutschen und die Nazis in Eventfilmen bzw. zeithistorischen Spielfilmen figuriert werden; welche Merkmale ihnen zugeordnet werden; in welchen Verhältnissen sie zueinander stehen und welchen Bezug sie zum kollektiven Geschichtsbewusstsein der gegenwärtigen Gesellschaft herstellen?

## 2. Perspektivwechsel – Die Deutschen und die Nazis in Gesellschaft und Film

Das Film-Sehen ist ein kommunikativer Prozess zwischen Film und Publikum. Anhand spezifischer Gestaltungsmittel und Techniken vermittelt der Film bestimmte Informationen, die mit der Bedeutungszuweisung durch die Zuschauerin zusammentreffen:

<sup>10</sup> Schlanstein, *Echt wahr! Annäherungen an das Authentische*, S. 219.

<sup>11</sup> Zimmermann, *Der Historiker am Set*, S. 143.

<sup>12</sup> Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin 2006, S. 44.

Narration, Dramaturgie und gestalterische Mittel geben Anweisungen zur Rezeption und Aneignung und strukturieren mögliche Lesarten eines Spielfilms vor. Die Deutung ist also weder beliebig noch festgeschrieben, sondern hängt von den gesellschaftlichen Kontexten ab.<sup>13</sup>

So sagen Geschichtsfilme mehr über die Zeit aus, in der sie produziert wurden, als über die geschichtlichen Ereignisse, die sie zeigen. Denn die Darstellung des Historischen spiegelt die Sichtweise und Erwartungen derjenigen Kultur wider, die sie produziert.<sup>14</sup> Im dreiteiligen Fernsehfilm *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER* (Philipp Kadelbach, D 2013) spiele Aleida Assmann zufolge die mentale und emotionale Prägung der Figuren durch die nationalsozialistische Ideologie überhaupt keine Rolle. Sie schließt daraus, dass auf diese Weise die Distanz zwischen den historischen Figuren und dem heutigen Publikum abgebaut werden soll.<sup>15</sup> Der Dreiteiler spielt in den Jahren 1941 bis 1945 und erzählt die Geschichte von fünf Freunden – den Brüdern Wilhelm und Friedhelm, Charlotte, Greta und dem jüdischen Viktor –, deren Wege durch den Zweiten Weltkrieg getrennt werden. Auch haben Untersuchungen zur Aneignung des Films *UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER* gezeigt, dass Jugendliche dazu neigen, sich selbst als die Protagonisten des Films wahrzunehmen und somit deren Geschichte aus ihrer persönlichen Perspektive zu erfahren. Daraus resultiere eine Verschmelzung der Zuschauer mit den Figuren, die Jugendlichen Erklärungen anböte, die jungen Soldaten der Wehrmacht zu entlasten. Verbrecherische Taten wurden mit der Begründung der historischen Umstände oder der Befehlsgewalt verteidigt und die Schuld der Figuren relativiert oder abgewiesen. Laut Gries und Satjukow weise die hier erfolgende Umkehrung der historisch gesicherten Zuschreibung von Täterin und Opfer eine deutliche Analogie zur familiären Bildung und Verfertigung von Geschichtsbewusstsein auf.<sup>16</sup>

Die Hervorhebung der Deutschen als Opfer von Nationalsozialismus und Krieg ist jedoch kein neues Phänomen. Bereits vor Ende des Zweiten Weltkriegs, als die Niederlage absehbar war, verbreiteten sich unter der deutschen Bevölkerung Einwände und Bedenken gegen den Nationalsozialismus und die Judenverfolgung, mit denen auch eine Schuldabwehr einsetzte, die Judenverfolgung, Deportation und Massenmord gegen eigene Kriegsoffer aufrechnete.<sup>17</sup> Aleida Assmann ver-

---

<sup>13</sup> Britta Almut Wehen, „Heute gucken wir einen Film“. *Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht*. Oldenburg 2012, S. 27f.

<sup>14</sup> Dennis Gräf/Stephanie Großmann/Peter Klimczak/Hans Krahl/Marietheres Wagner, *Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011, S. 228.

<sup>15</sup> Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München 2013, S.37.

<sup>16</sup> Silke Satjukow/Rainer Gries, „Hybride Geschichte und Para-Historie. Geschichtsaneignungen in der Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts“. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.), *Aus Politik und Zeitgeschichte* (APUZ 51/2016), <http://www.bpb.de/apuz/238839/hybride-geschichte-und-para-historie-geschichtsaneignungen-in-der-mediengesellschaft-des-21-jahrhunderts?p=all>, Abruf am 31.01.2017.

<sup>17</sup> Frank Bajohr, *Der Holocaust als offenes Geheimnis. Die Deutschen, die NS-Führung und die Alliierten*. München 2006, S. 78.

weist bezugnehmend auf UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER auf eine Latenz des Schweigens, die sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit in der Bevölkerung entwickelt habe: „Vor allem wollte man nicht mehr Auskunft geben über die eigene Begeisterung und Zustimmung, über alle Aktivitäten, Hoffnungen und Emotionen, die man in den eben zusammengebrochenen Staat investiert hat“.<sup>18</sup> Eben jene Filmproduktion beansprucht, die Latenz des Schweigens zu brechen.<sup>19</sup> Doch was sind die Eltern und Großeltern bereit über die Vergangenheit preiszugeben? Was wollen die Kinder- und Enkelgenerationen wissen und was lieber nicht? Einen Einblick in einen aktuelleren gesellschaftlichen Konsens über die Deutschen und die Nazis gibt die im Folgenden vorgestellte Studie über den innerfamiliären Diskurs über Holocaust und Nationalsozialismus in Deutschland, die in diesem Zusammenhang auch der Frage nachgeht, welchen Anteil Medien wie der zeithistorische Spielfilm an der Verfertigung von historischen Erinnerungen haben.<sup>20</sup>

## 2.1 Tradierung von Geschichtsbewusstsein – ein Exkurs

Obwohl nicht nur Geschichtsunterricht und Medien unser Geschichtsbild prägen, sondern auch Gespräche innerhalb der Familie, blieb bisher weitgehend unerforscht, wie Geschichte angeeignet wird und auf welche Weise die Menschen Vorstellungen und Bilder aus der Vergangenheit aus den unterschiedlichen Quellen komponieren.<sup>21</sup> An der Universität Hannover wurde 1999 im Rahmen des Forschungsprojekts „Tradierung von Geschichtsbewusstsein“ eine Mehrgenerationenstudie durchgeführt, die den familiären Umgang mit der Vergangenheit Angehöriger im Nationalsozialismus untersucht. In 40 Familiengesprächen und 142 Interviews wurden die Familienmitglieder sowohl einzeln als auch gemeinsam zu erlebten und überlieferten Geschichten aus der nationalsozialistischen Vergangenheit befragt.<sup>22</sup>

In den Interviews zeigte sich, dass die emotionalen, von Familienangehörigen vermittelten und durch persönliche Erinnerungsdokumente gestützten, Erinne-

<sup>18</sup> Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München 2013, S. 43.

<sup>19</sup> Formuliert wird dieser Anspruch mehrmals im Presseheft zu UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER: vgl. hierzu ZDF Presse, [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi0r9nc9uDdAhUxtYsKHf09Ck0QFjABegQICBAC&url=https%3A%2F%2Fpresseportal.zdf.de%2Ffileadmin%2Fzdf\\_upload%2FPresse\\_Special%2F2013%2F03%2FUMU\\_V\\_Film.pdf&usg=AOvVaw2wlwlaam682DRKWWF8FeRk](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi0r9nc9uDdAhUxtYsKHf09Ck0QFjABegQICBAC&url=https%3A%2F%2Fpresseportal.zdf.de%2Ffileadmin%2Fzdf_upload%2FPresse_Special%2F2013%2F03%2FUMU_V_Film.pdf&usg=AOvVaw2wlwlaam682DRKWWF8FeRk), Abruf am 02.10.2018. Ebenso wird in einem Artikel in Die Zeit von Nico Hofmann hervorgehoben, dass der Film die „[...] persönlichen Geschichten endlich lostreten“ soll, vgl. hierzu: Alexander Cammann/Adam Soboczynski, „Vereiste Vergangenheit“. In: *Zeit/online* 14.03.2013, <https://www.zeit.de/2013/12/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter-ZDF-Hofmann-Aly>, Abruf am 02.10.2018.

<sup>20</sup> „Aktuell“ nimmt hier Bezug auf den gesellschaftlichen Konsens der langsam aussterbenden Zeitzeugengeneration, welche auch noch prägend ist für die Zeit, in der die Filme entstanden sind.

<sup>21</sup> Harald Welzer/Sabine Moller/Karoline Tschugnall, *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt am Main 2002, S. 9-210.

<sup>22</sup> Ebd., S. 12-210.

rungen einen intensiveren und nachhaltigeren Bezug zur Vergangenheit herstellen, der ganz unabhängig vom Wissen aus anderen Quellen existiere. Die Erinnerungen werden jedoch nicht nur von der Zeitzeugengeneration erzählt und von der Kinder-/Enkelkindergeneration aufgenommen und gegebenenfalls reflektiert, sondern im Familiengespräch gemeinsam verfertigt. Hier sind es vor allem die Kinder- und Enkelkindergenerationen, die die meist vage erzählten Geschichten ihrem Verständnis und den familiären Werten anpassen. Die hierbei entstehenden Geschichtsbilder sind meist so konstruiert, dass sie für alle Familienmitglieder hinnehmbar sind, sodass die Eltern- und Großelterngenerationen von dem, was in der Schule gelehrt wird, ausgeklammert werden. Die Auswertung zeigt auch, dass die erzählte Geschichte sich umso positiver konnotieren lässt, je lückenhafter sie ist, sodass Eltern/Großeltern bisweilen die Rolle einer Helferin oder gar einer Dissidentin zugeschrieben werden.

In zwei Drittel der Geschichten waren die Familienangehörigen entweder Opfer der NS-Vergangenheit oder Heldinnen des alltäglichen Widerstands. Dieser alltägliche Widerstand äußert sich meist in kleinen Taten, die eher unspektakulär waren. So wandelt sich z.B. eine Geschichte aus der unmittelbaren Nachkriegszeit, in der zwei KZ-Frauen geholfen wurde, in der Erzählung durch die Enkelin zu einer Geschichte, die während des Nationalsozialismus stattfand und die davon erzählt, dass durch ihren Großvater zwei Jüdinnen versteckt wurden. Hier zeigt sich eine von den Wissenschaftlerinnen als kumulative Heroisierung bezeichnete schrittweise Umwandlung der von den Zeitzeuginnen erzählten Geschichten. Die Angehörigen greifen hierbei jedes Deutungsangebot in den Erzählungen auf, das einen kleineren oder größeren widerständigen Akt impliziert und bauen dieses durch Hinzufügen von Details zur Handlung selbst oder zu ihren Folgen zu einer expliziten Widerstandshandlung aus.

In fast der Hälfte der erzählten Geschichten traten die Zeitzeuginnen als Opfer von Krieg, Vergewaltigung, Kriegsgefangenschaft, Flucht und Vertreibung, Mangel und Not auf. Es zeigte sich in den Interviews, dass die jüngeren Zuhörerinnen sehr empfänglich für diese Opferkonstruktionen waren. Dabei wird bei der Tradierung der Opfergeschichten eine sogenannte ‚Wechselrahmung‘ eingesetzt: Bei der Darstellung der persönlichen Leidensgeschichten werden Rahmenmerkmale verwendet, die aus dem historischen Kontext der Judenverfolgung und -vernichtung bekannt sind. Narrative und visuelle Merkmale dieser Art wurden bereits in den 1950er Jahren angewandt und erzeugen unmittelbar Mitleid und Empathie bei den jüngeren Zuhörerinnen. Das Schicksal der europäischen Jüdinnen kommt im familiär tradierten Geschichtsbewusstsein hingegen kaum vor oder wird nur bei-läufig thematisiert, indem von der ‚Reichskristallnacht‘ und der ‚Ausreise‘ jüdischer Mitschülerinnen und deren Familien erzählt wird. Alles was mit den späteren Verbrechen an den Jüdinnen zu tun hat – mit Enteignung, Deportation und Vernichtung – findet im Familiengespräch keine Erwähnung. So befürchteten die an der Studie mitwirkenden Wissenschaftlerinnen, dass:

[...] mehr und mehr eine deutsche Opfergeschichte zur dominierenden Vergangenheitserzählung werden könnte, die davon berichtet, dass



auch die Deutschen unter den Nazis, wer immer das gewesen sein mag, schwer gelitten haben, sich davon aber nicht haben abhalten lassen, stets für das Gute einzutreten und Schlimmeres zu verhindern.<sup>23</sup>

Die Distanzierung der Interviewpartnerin bzw. deren Familienangehörigen von den Nazis ist ebenfalls eine der zentralen Erkenntnisse der Studie: „»Die Nazis« sind die anderen – die »Gegentypen« zum eigenen Großvater bzw. Vater“.<sup>24</sup> Zwar gibt es auch Fälle, in denen die eigenen Angehörigen als Anhängerinnen des Nationalsozialismus bezeichnet werden, aber die für den Selbstentwurf wichtige Person der Interviewten war dann wiederum eher Gegnerin der Nazis. Kommt in Gesprächen heraus, dass Angehörige Mitglieder in NS-Organisationen waren, werden diese Mitgliedschaften meistens mit gezwungenem Beitreten entschuldigt: Die Mitgliedschaft war aus ökonomischen Gründen nötig oder aus Gruppenzwang, jedoch nicht aus ideologischer Überzeugung. Denn sie haben es

[...] im Gegensatz zu den ‚Nazis‘ nicht aus Überzeugung und gern getan, sondern, weil »man« das damals machte oder weil man damit Schlimmeres verhüten konnte; im Übrigen haben sie im Rahmen ihrer Funktionen stets versucht, sich wie gute Menschen zu verhalten – anders wiederum als die »150-prozentigen Nazis«, die in ihren Erzählungen als chronische Widersacher auftreten.<sup>25</sup>

Sprachlich filtern sich hier noch weitere Formulierungen zur Differenzierung heraus, wie die ‚eifrigen Nationalsozialisten‘, die ‚reinen Nazis‘ oder die ‚überzeugten Nationalsozialisten‘.

Es werde deutlich, „dass es weniger die Schulen und die sonstigen Agenturen des kulturellen Gedächtnisses sind, die das Geschichtsbewusstsein junger Menschen prägen, als Alltagsgespräche mit Familie und nicht zuletzt Spielfilme“.<sup>26</sup> Die Filme haben im Zusammenspiel mit den Familiengesprächen eine besondere Funktion: Sie dienen als Füllmaterial für die oft lückenhaften Erinnerungen der älteren Generationen an Krieg, Not, Verfolgung und Vertreibung und befriedigen das Bedürfnis der Kinder- und Enkelgenerationen nach einer konsistenten und sinnhaften Familiengeschichte.

Doch sind die Medien, in Form von Dokumentationen und historischen Spielfilmen, nicht nur *Geschichtsfüller* bzw. *Geschichtsvermittler* für diejenigen Generationen, die nicht ‚dabei waren‘, sondern wirken teilweise auch als *Geschichtsüberschreiber*. So stellten die Autorinnen der Studie fest, dass es nicht selten vorkam, dass autobiographische Erlebnisse gar nicht aus dem ‚wirklichen Leben‘ der Erzählenden stammen, sondern aus Spielfilmen oder anderen Quellen entnommen sind und von diesen als authentischer Bestandteil gelebten Lebens erinnert und

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 103.

<sup>24</sup> Ebd., S. 155.

<sup>25</sup> Ebd. S. 155.

<sup>26</sup> Ebd., S. 15.

empfundener werden. Hier gilt für beide Seiten, dass die Konsistenz und Plausibilität einer Erinnerung zunehmend daran gemessen wird, in welchem Maße sie mit dem durch die Medien bereitgestellten Bildmaterial übereinstimmend sind. Rainer Gries und Silke Satjukow verweisen darauf, dass Filmemacherinnen auf solche in der Gesellschaft kollektiv gefestigten Gedächtnisbilder der Vergangenheit bauen. Sie böten genau die markanten Bilder an, die mit den Gedächtnisbildern der Zuschauerinnen übereinstimmen und auf diese Weise ein schnelles emotionales und kognitives Wiedererkennen ermöglichen.<sup>27</sup>

## 2.2 Stereotype in Gesellschaft und Film

In den innerhalb von Familien tradierten Geschichten lässt sich eine Herausbildung von stereotypen Wahrnehmungen erkennen, um die eigenen Familienmitglieder als die Guten hervor- und von den Nazis abzuheben. Diese erhalten durch Figurendarstellungen in zeithistorischen Spielfilmen ein anschauliches Muster.

In seiner Monographie *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis* (2011) stellt Tobias Ebbrecht auf Grundlage intertextuell rekurrenter Merkmale in Filmen über Nationalsozialismus und Holocaust die Figurentypen der ‚guten Deutschen‘, der Nazitäterin, der Gezeichneten und der Zeugin sowie von Kinder- und Frauenfiguren heraus. Im Folgenden sind vor allem die Figurenstereotype der ‚guten Deutschen‘ und der Nazitäterin von Interesse.

Die ‚gute Deutsche‘ ist nach Ebbrecht ein lang tradiertes und vielfach wiederholtes Stereotyp, welches sich dadurch auszeichnet, dass es eine positiv konnotierte und den Nazifiguren entgegengestellte Deutsche darstellt, die meist ehrenhaft handelt oder aktiv Widerstand leistet. Diese eigne sich durch ihre positive Darstellung als Protagonistin.<sup>28</sup> In vielen Filmen wird der Figur der ‚guten Deutschen‘ eine Nazi-Figur als Antagonistin gegenübergestellt. Eder verweist hier auf einen filmischen Umgang mit der Irritation, dass Deutschland als das Land der Dichterinnen und Denkerinnen sich zu einem Land entwickelte, in dem Naziverbrechen geplant und begangen wurden. Dieser Widerspruch wird filmisch in einer antagonistischen Figurenkonzeption verarbeitet, wobei eine Aufspaltung der beiden Bestandteile derselben politischen Kultur in entgegengesetzte Figurenstereotype erfolgt, was zudem auch ein Entlastungsmotiv bietet.<sup>29</sup> Ebbrecht hebt zudem hervor, dass mit der Behandlung der Figur der ‚guten Deutschen‘ als Ausnahme darauf verwiesen wird, dass ethisches Handeln während des Nationalsozialismus jederzeit möglich war, aber eben nicht die Regel. Dass nur wenige als Helferinnen oder Retterinnen aufgetreten sind, macht es notwendig, diese und ihr Handeln in Relation zum Handeln der Mehrheit zu stellen. Wird die Figur allerdings als Stereotyp verfestigt, kommt es womöglich zur Verschiebung dieser Relation: Die helfende gute Deutsche wird zu einer kollektiven Identifikationsfigur.

<sup>27</sup> Satjukow/Gries, *Hybride Geschichte und Para-Historie*, Abruf am 31.01.2017.

<sup>28</sup> Tobias Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld 2011, S. 276.

<sup>29</sup> Ebd., S. 247-300.

Die Nazitäterin unterteilt Ebbrecht anhand verschiedener Filme in unterschiedliche Stereotype: die Sadistin, die korrekte und überzeugte Nationalsozialistin, die Psychopathin, Figuren in der Verkörperung der Herrenrasse und die militärische Deutsche. Vor allem gegenwärtige Täterfiguren in deutschen wie in internationalen historischen Spielfilmen werden dem Autor zufolge in Anlehnung an amerikanische Kriegs- und Antinazifilme der 1940er und 1950er Jahre überspitzt und typisiert – als brutal, kalt und gewissenlos – dargestellt. Als Symbol für das ‚Böse‘ werden sie als Antagonistin und damit als Gegenbild zur Heldenfigur eingesetzt. Ihre äußerlichen wie charakterlichen Merkmale sind denen der guten Protagonistin entgegengesetzt, was zu einer binären Figurenkonzeption führt, die nur ein Handeln als moralisch oder amoralisch, gut oder schlecht, Opfer oder Täterin zulässt. Zudem weist Ebbrecht darauf hin, dass Zuspitzungen und Verfremdungen der Nazi-Figuren das Verstehen menschlichen Verhaltens erschweren, bei den Zuschauerinnen bereits bestehende Klischeevorstellungen von Nazis nur verstärken und somit eine Distanz zu den Figuren und eine Abgrenzung von der Ideologie und vom Denken der Nazis ermöglichen. Das erleichtert die Abspaltung der Nazis vom individuellen und gesellschaftlichen Selbstbild. Die Filme, so Ebbrecht, bewegen sich damit in eine ähnliche Richtung wie die Familiengespräche: „[...] nämlich die Nazis als ‚die Anderen‘ zu markieren“.<sup>30</sup>

### 3. Der Eventfilm DIE GUSTLOFF

Joseph Vilsmaiers Zweiteiler DIE GUSTLOFF gilt neben Roland Suso Richters DRESDEN (D 2006) und Kai Wessels DIE FLUCHT (D 2007) als konstituierend für das Genre Eventfilm. Produziert mit einem Budget von 10 Millionen Euro erreichte der Film einen Marktanteil von 23,2 Prozent. Über 8 Millionen Zuschauerinnen sahen den Film über den Untergang des ehemaligen Kreuzfahrtschiffes der NS-Organisation Kraft durch Freude, das am Abend des 30. Januar 1945 vom russischen U-Boot S-13 versenkt wurde.<sup>31</sup> Dabei entwickelt der Film seine eigene Theorie, wie es zu dem Unglück kam.

Der Seefahrtkapitän Hellmut Kehding wird mit dem Auftrag nach Gotenhafen geschickt, die „Wilhelm Gustloff“ nach Kiel zu führen und mit ihr 1500 Wehrmachtangehörige und so viele Flüchtlinge, wie möglich. Unter den Flüchtenden sind auch Lilly Simmoneit, deren Sohn Kalli und die hochschwangere Marianne. An Bord der „Wilhelm Gustloff“ stößt Hellmut schnell auf Gegenwehr durch Korvettenkapitän Petri, der als militärischer Transportleiter auf dem Schiff ebenfalls Befehlsgewalt hat. Ihn interessiert nur, seine U-Boot-Männer zum Fronteinsatz nach Kiel zu bringen, um die Kriegslage zu wenden. Ebenfalls in Gotenhafen sind Hellmuts Bruder Harald, der in der Sicherungsdivision arbeitend nach vermeintlichen Saboteurinnen sucht und Erika Galetschky, Hellmuts Freundin, die sich am

<sup>30</sup> Ebd., S. 256.

<sup>31</sup> Tilmann P. Gangloff, „Helden wie wir“. Zeitgeschichte im Fernsehfilm“, In: Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck (Hgg), *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*. Baden-Baden 2009, S. 28.

Hafen als Marinehelferin um die Flüchtlinge kümmert. Obwohl Petri das Schiff früher als geplant ablegen lässt und dabei in Kauf nimmt, dass dieses nur unzureichend gesichert ist, schafft es Hellmut, dass das Schiff gut 10.000 Menschen in die vermeintliche Sicherheit bringen kann, indem er zuvor die Tore öffnen ließ, die den Flüchtlingen den Zutritt an Bord verwehrten. Unter ihnen sind auch die Flüchtlinge Lilly, Kalli und Marianne sowie Erika, die sich auf die Gustloff schmuggeln konnten und Harald. Doch unterwegs erhalten die Kapitäne einen unverschlüsselten Funkspruch, der eine Kollisionswarnung meldet. Petri will die Positionslichter einschalten, damit sie gesehen werden können. Hellmut ist misstrauisch, doch er wird überstimmt. Kurz darauf werden sie von drei Torpedos eines russischen U-Bootes getroffen und die „Wilhelm Gustloff“ sinkt. Später stellt sich heraus, dass Hagen Koch, Oberfunkmaat an Bord des Schiffes und Erikas Cousin, den Funkspruch fingiert hatte, um das Schiff an einer vereinbarten Stelle für das russische U-Boot sichtbar zu machen.

Gleich zu Beginn des Films wird der Plot in dokumentarischer Form historisch eingeordnet. Lediglich der einführende Satz eines Erzählers aus dem Off „Das Dritte Reich hat der Welt den Krieg erklärt“ weist auf Deutschland als Kriegsauslöser hin.<sup>32</sup> Dagegen werden der Vorstoß der Roten Armee und die flüchtenden Deutschen durch Archivaufnahmen visualisiert. Ein Voice-Over hebt die Masse der Flüchtenden hervor:

Mit bis zu zwanzigfacher Übermacht stößt die Rote Armee auf breiter Front vor. Anderthalb Millionen Menschen in den frontnahen Gebieten begeben sich überstürzt auf die Flucht – bei Schnee und eisigen Temperaturen von minus 20 Grad. Gegen die Kälte gibt es keinen Schutz. Und bald ist nur ein einziger Weg offen. Die Flucht über die Ostsee. Alles drängt nach Gotenhafen, wo das Traumschiff der 30er Jahre liegt. Die „Wilhelm Gustloff“ wird zum Symbol der Hoffnung.<sup>33</sup>

Die folgende Szene zeigt ein Boot mit Flüchtlingen. Während die Kamera die leeren Gesichter der dicht an dicht stehenden Flüchtlinge einfängt, ertönt aus dem Off Goebbels Rede, welche er am 18. Februar 1943 vor jubelnder Menge hielt.<sup>34</sup> Obendrein werden die Flüchtlinge aus der Luft von russischen Tieffliegern beschossen. Der Kontrast von Bild und Ton in dieser Szene könne als Hinweis auf die Schuld der Deutschen an dem Krieg, der sie nun einholt, betrachtet werden. Es ist fraglich, welche dieser beiden Eindrücke – der sprachliche oder der sinnliche – intensiver nachwirkt. Hinsichtlich ihrer Festigung im Gedächtnis unterscheidet Aleida Assmann zwischen sinnlichen und sprachlichen Erinnerungen: Sinnliche Erinnerungen sind demnach geprägt durch „die Kraft des Affekts, dem Druck des

<sup>32</sup> Joseph Vilsmair, DIE GUSTLOFF – HAFEN DER HOFFNUNG, Ufa Film Produktion 2008, 0:01; im Folgenden zitiert unter DG1, H:MM.

<sup>33</sup> DG1, 0:01.

<sup>34</sup> „Ich frage euch: Wollt ihr den totalen Krieg? Wollt ihr ihn, wenn nötig, totaler und radikaler, als wir ihn uns heute überhaupt noch vorstellen können?“ (Jubellaute) „Und darum lautet die Parole: Nun Volk steh' auf und Sturm brich los!“ (Jubellaute und anhaltender stürmischer Beifall), DG1, 0:02.

Leidens, der Wucht des Schocks“, sprachliche Erinnerungen durch soziale Kommunikation, verbalen Austausch oder durch Vermittlung im Unterricht.<sup>35</sup> Gerade letztere durch sinnlichen Eindruck bewahrte Erinnerungen werden als wahrhaftiger empfunden.<sup>36</sup>

Wenngleich die Schuld der Deutschen durch Erika noch einmal angesprochen wird – „Wir lassen die ganze Welt bluten, hat mein Vater gesagt. Aber der Krieg kommt zu uns zurück und dann bezahlen wir für alles.“ – verweist der Film weit deutlicher und öfter auf die Gefahr der vorrückenden Roten Armee.<sup>37</sup> Das zeigt sich nicht nur in der erwähnten Anfangsszene, sondern ebenso in Gesprächen:

„Ich habe sie erlebt, die Russen. Was die einmal haben, geben sie nicht wieder her“.<sup>38</sup>

„Kontakt mit dem Russen?“ – „Meine Schwägerin [...] Was sie durchgemacht hat. Sie musste sich unter Leichen verstecken, um zu überleben“.<sup>39</sup>

„Hast du gehört, auf dem Haff, die Russen? Die sollen regelrechte Treibjagden auf die Trecks machen.“ – „In Elbing haben sie Frauen und Mädchen zusammen getrieben“.<sup>40</sup>

Hier wird die Grausamkeit angedeutet, mit welcher die ‚Russen‘ gegen die Deutschen vorgegangen sind. Durch das Auslassen der Vorgeschichte und damit verbunden die Verbrechen der Wehrmacht erscheinen nur die Soldaten der Roten Armee als Bestien. Und nicht zuletzt wird den Sowjets die Schuld am Untergang zugeschoben, da sie den Torpedoangriff auf die „Wilhelm Gustloff“ im Vorfeld geplant und mit Hilfe von Hagen Koch darauf hingearbeitet haben – jedoch nur filmisch, historisch ist diese Version nicht belegt.

Als Protagonist entspricht die Figur des Hellmut Kehding Ebbrechts Figurentyp des ‚guten Deutschen‘. Hellmut ist ziviler Seefahrtskapitän, der aufgrund seiner Erfahrung vom Seetransportchef Engelhardt mit der Aufgabe betraut wurde, die „Wilhelm Gustloff“ mit möglichst vielen Flüchtlingen an Bord nach Kiel zu bringen. Allein durch seinen Versuch, dieses Ziel trotz des Widerstandes durch Korvettenkapitän Wilhelm Petri zu erreichen, zeichnet er sich als Inbegriff des *Helfers* aus, denn er ermöglicht knapp 9000 Flüchtlingen durch seinen selbstlosen Einsatz die Flucht aus Gotenhafen. Zudem tritt Hellmut gegenüber der Flüchtlingsgruppe um Lilly und Kalli Simmoneit sowie Marianne als Helfer auf. Er bewahrt Kalli zweimal davor, von der Feldgendarmarie eingezogen zu werden und überlässt Lilly und der hochschwangeren Marianne seine Kajüte im überfüllten Schiff. Als dieses sinkt, ist

<sup>35</sup> Aleida Assmann, „Wie wahr sind Erinnerungen?“ In: Harald Welzer (Hg), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg 2001, S. 107.

<sup>36</sup> Ebd., S. 107ff.

<sup>37</sup> DG1, 0:32.

<sup>38</sup> Joseph Vilsmaier, *DIE GUSTLOFF – FLUCHT ÜBER DIE OSTSEE*, Ufa Film Produktion 2008, 0:16; im Folgenden zitiert unter DG2, H:MM.

<sup>39</sup> DG2, 0:13.

<sup>40</sup> DG2, 0:18.

er der einzige der drei Kapitäne<sup>41</sup>, der an Bord bleibt und versucht den Menschen zu helfen. Auf einem Rettungsboot verhindert Hellmut, dass die Leute auf dem Rettungsboot denen, die noch hineinwollen, die Hilfe verweigern. Sein altruistisches Handeln zwingt ihn oft zum Widerstand, wobei dieser nicht als ideologischer, sondern eher als sachlicher Widerstand zu verstehen ist: Er widersetzt sich der Anweisung der Partei, indem er die Tore öffnet und die Flüchtlinge ohne Bordkarten an Bord lässt; er widersetzt sich auf der Kommandobrücke den Befehlen Petris und Johannsens, die Positionslichter einzuschalten. Er widersetzt sich gewissermaßen auch Ortsgruppenleiter Escher, dem Chef der Wäscherei des Schiffes. Dieser hat den großen Saal für Feierlichkeiten anlässlich des Jahrestages der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten reserviert. Hellmut räumt den Saal jedoch, trotz Eschers Protest, für die Flüchtlinge frei. Er bewahrt Kalli vor dem Einzug an die Front, obwohl das als Volksverrat gilt. Er versteckt Erika, obwohl sie eine Fahnenflüchtige ist.

Neben Hellmut zeichnen sich weitere Figuren als *Helfer* aus. Erika ist allein durch ihre Tätigkeit als Marinehelferin mit dem Attribut des Helfens versehen. Sie versorgt die Flüchtlinge, die in Gotenhafen ankommen und kümmert sich im Verlauf der Handlung insbesondere um die Flüchtlinge Lilly und Kalli Simmoneit sowie Marianne und sorgt dafür, dass sie auf das Schiff kommen. Aber auch Lilly tritt als *Helferin* auf: Sie kümmert sich um die hochschwängere Marianne, die sie auf ihrer Flucht getroffen hat; sie befreit Erika aus dem Arrest, in das Erikas Vorgesetzte Berta Burkat sie stecken ließ. Eine weitere *Helfer*-Figur ist die von Bootsmann Sterup. Dieser ist auf der „Wilhelm Gustloff“ tätig und wie Hellmut der Reederei treu geblieben. Seine Funktion scheint einzig die des Helfens zu sein. Er gibt Kalli den Tipp, seinen Arm unter der Jacke zu verstecken, um als Invalide durchzugehen und nicht von der Feldgendarmerie eingezogen zu werden. Er dient Hellmut als Informant für Fragen zu Petri oder Harald. Er öffnet für ihn die Tore, um die Flüchtlinge zum Schiff zu lassen und bringt Erika in Hellmuts Kajüte und damit in Sicherheit. Als das Schiff sinkt, rettet er Kalli, indem er ihn als Mädchen ausgibt und in ein Rettungsboot schleust und stirbt dann beim Versuch, den Menschen, die im Promenadendeck eingeschlossen sind, zu helfen. Letztlich bekommt sogar Harald das Attribut des Helfers zugeschrieben, nachdem er versucht, die unter dem Promenadendeck eingeschlossenen Menschen zu befreien.

Aber diese Figuren sind auch *Opfer*. Nicht zuletzt durch die bevorstehende Schiffskatastrophe. So verliert Hellmut bei dieser seinen Bruder, mit dem er sich erst kurz zuvor wieder versöhnt hat. Lilly, Kalli und Marianne sind bereits durch ihren Flüchtlingsstatus als *Opfer* gekennzeichnet. Erika hat im Krieg ihre Eltern verloren. Und auch Harald wird als Kriegsoffer dargestellt: zuerst hat er bei einem Bombenangriff auf Hamburg Frau und Kinder verloren, dann sein U-Boot durch einen Fliegerangriff und dabei auch seine Gesundheit aufgrund einer schweren Bauchverletzung.

Mit der Kinderfigur greift Vilsmaiers Zweiteiler ein Motiv auf, das in zahlreichen Filmen über den Holocaust Anwendung findet: die kindliche Unschuld, in deren

---

<sup>41</sup> Kapitän Johannsen ist der dritte Kapitän an Bord. Er darf das Schiff jedoch nicht führen.

Spiegel sich der Eindruck der Unmenschlichkeit der Nazis noch zusätzlich verstärkt.<sup>42</sup> So zeigt die abschließende Szene des ersten Teils hinter Stacheldrahtzäunen stehende Kinder – ein Bild, das auf Fotografien von Kindern aus Konzentrationslagern referiert und somit ein schnelles emotionales ‚Wiedererkennen‘ und Umdeuten zulässt. Tobias Ebbrecht verweist darauf, dass die Kinderfigur mit einem standardisierten Bedeutungsreservoir ausgestattet ist, welches Attribute, wie *Unschuld*, *Schutzlosigkeit* oder auch *Hoffnung* hervorruft.<sup>43</sup> Kinderfiguren werden in Filmen über den Nationalsozialismus zum Symbol für das unschuldige Opfer. Gleichzeitig wird mit dem Baby, welches Marianne nach dem Untergang des Schiffes auf einem Rettungsboot gebärt, die Zuschreibung *Hoffnung* aktiviert – die Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

Insgesamt überwiegt an Bord der Anteil der als ‚gut‘ eingestuften Menschen, die den Täter-Figuren Burkat, Petri und Escher gegenüberstehen. So ist die klassische Merkmalsverteilung von ‚gut‘ und ‚böse‘ klar gezeichnet. Hellmut Kehding und Erika Galetschky fungieren als Heldenpaar. Erika stellt aufgrund ihrer Merkmale eine Parallelfigur von Hellmut dar. Beide haben eine helfende Funktion: er als Kapitän, sie als Marinehelferin. Beide Figuren sind jung und attraktiv, ein Merkmal, das für die Anteilnahme der Zuschauer an Figuren nicht unbedeutend ist. Als gut aussehend empfundene Figuren werden positiver in ihrer Persönlichkeit und in ihrem Handeln eingeschätzt als Figuren, die als hässlich empfunden werden.<sup>44</sup> Hellmut Kehding etwa wird von Kai Wiesinger gespielt, der nicht nur aufgrund der Attraktivität des Darstellers als positiv wahrgenommen wird. Auch das Star-Image eines Darstellers ist entscheidend. Kai Wiesinger genießt aufgrund seiner regelmäßigen Präsenz in Film und Fernsehen einen hohen Bekanntheitsgrad. Valerie Niehaus, eine vor allem aus romantischen Komödien bekannte deutsche Schauspielerin, spielt die Figur der Erika.

Als Antagonisten werden ihnen meist weniger attraktive Menschen entgegengesetzt. Auf die Weise wird deren negatives Wesen und Verhalten durch die körperlichen Merkmale verstärkt. Den Figuren werden mit Wilhelm Petri (Karl Markovics) und Berta Burkat (Ulrike Kriener) Antagonisten gegenübergestellt, die im Vergleich eher alt und unattraktiv wirken. Die binäre Figurenkonzeption wird nicht nur äußerlich, sondern auch ideologisch herbeigeführt. Petri und Burkat kennzeichnen sich nicht nur durch das Tragen von Uniformen als Nationalsozialisten,<sup>45</sup> sondern auch in ihrem Handeln und ihren Worten. Berta Burkat denunziert Erika bei Escher als Deserteurin und bezeichnet sie als „Gift für die Gemeinschaft“.<sup>46</sup> Zudem unterstützt sie Escher an Bord mit Freuden bei der Planung der Jahresfeier der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten. Petri ist davon überzeugt, dass seine U-Boot-Besatzung schnellstmöglich nach Kiel gebracht werden muss, „um die Kriegslage zu wenden“.<sup>47</sup> Hierin äußert sich auch das primäre Ziel seines

<sup>42</sup> Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 286f.

<sup>43</sup> Ebd., S. 286f.

<sup>44</sup> Jens Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg 2014, S. 255.

<sup>45</sup> Wobei das Tragen von Uniformen in diesem Film nicht unbedingt Auskunft über die nationalsozialistische Gesinnung gibt. Auch Erika trägt eine Uniform, ist aber keine Nationalsozialistin.

<sup>46</sup> DG2, 0:07.

<sup>47</sup> DG1, 0:83.

Handelns. Die Rettung der Flüchtlinge bedeutet ihm nichts. Sobald die Familien seiner U-Boot-Mannschaft an Bord sind, versucht er mit aller Macht abzulegen. Auch hinsichtlich seiner Fähigkeiten als Kapitän ist er Hellmut binär gegenübergestellt. Während Hellmut als fähiger Kapitän die Lage richtig einschätzt und eher vorsichtig agiert, ist Petri risikobereit und trifft falsche Entscheidungen wie die unzureichende Ausstattung mit Rettungsbooten oder Rettungswesten und das Fehlen von Geleitbooten, die das Schiff absichern sollen. Er zeichnet sich als inkompetenter Kapitän aus, was auch in einem Gespräch zwischen Hellmut und Bootsmann Sterup thematisiert wird: Als U-Bootveteran im Atlantik hatte Petri „einen englischen Kreuzer vor dem Rohr. Der dicke Churchill soll drauf gewesen sein“, jedoch verfehlten die Torpedos ihr Ziel, sodass Petri deshalb in die Lehrdivision abgeschoben wurde. „Hier [an Bord der Gustloff] kann er nicht so viel falsch machen“.<sup>48</sup> Die gravierendste Fehlentscheidung trifft Petri, als er einen Funkspruch erhält, der angeblich trotz vereister Antennen durchgekommen sei und ein Minensuchverband auf Gegenkurs und damit eine Kollisionswarnung meldet. Er will die Positionslichter setzen, doch da der Funkspruch ohne Absender und unverschlüsselt ist, spricht Hellmut sich dafür aus zu warten. Es entbrennt ein Streit zwischen Hellmut, Petri und Johannsen. Hellmut kann sich nicht durchsetzen, die Positionslichter werden eingeschaltet. Kurz darauf wird die Gustloff von russischen Torpedos getroffen.

Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal in der binären Figuration ist Macht. So sieht man Berta Burkat, obwohl sie Marinehelferin ist, weniger in der helfenden Position als in der Machtausübung. Sie lässt keine Möglichkeit aus, Erika nachzuspionieren und zu bestrafen. Ihre Machtposition wird an Bord durch Eschers Unterstützung gestärkt, der Erika aufgrund ihrer Denunziation verfolgen lässt. Obwohl Hellmut die Führung des Schiffes obliegt und er somit formal über Macht verfügt, werden seine Entscheidungen und Befehle an die Besatzung oft von Petri ignoriert und durch Gegenbefehle sabotiert. Der Höhepunkt wird am Abend des Untergangs erreicht, als Petri die Positionslichter einschalten lässt, obwohl Hellmut dies ausdrücklich verbietet.

Ortsgruppenleiter Escher ist der Inbegriff eines Nazi-Stereotyps. Holzschnittartig läuft er brüllend in brauner Uniform durch die Gänge der Gustloff. In seinem Büro in der Bordwäscherei zieren gleich zwei Porträts von Adolf Hitler die Wand. Er scheint sich nur für Alkohol und Amüsement zu interessieren. Als das Schiff untergeht, ist er einer der ersten, der ein Rettungsboot aufsucht. Er trägt zwar keine Rettungsweste, stattdessen aber führt er ein Portrait Adolf Hitlers bei sich.

Auch auf sprachlicher Ebene wird zwischen den Deutschen und den Nazis differenziert. Während die Deutschen sich gegenseitig mit Vornamen ansprechen und dem Publikum somit eine persönlichere Beziehung zu ihnen ermöglichen, werden die Deutschen von Seiten der Nazis stets mit Nachnamen angesprochen. Ebenso fallen bei letzteren die von Ebbrecht beschriebenen stereotypen sprachlichen Merkmale auf: laute Artikulation, Kraftausdrücke bis hin zum Brüllen und kurze befehlsartige Sätze. Diese Merkmale finden sich hauptsächlich bei Escher und bei der Feldgendarmarie. So verfolgt Escher brüllend Erika durch die Gänge

---

<sup>48</sup> DG1, 0:42.



des Schiffes: „[lauter werdend] Desertiert? [brüllend] Eine Drückebergerin? Hey! Moment! Fräulein! Halt! Stehenbleiben! Festhalten die Frau! Wache!“.<sup>49</sup> Kraftausdrücke werden verbunden mit der Kaltschnäuzigkeit und Gewalt der Feldgendarmarie gegen die Deutschen verwendet: „Willst du, dass andere für dich ins Gras beißen? Du feiges Schwein!“<sup>50</sup>

Die Beziehung zwischen den Figuren Hellmut und Harald deutet gewissermaßen zwei Tradierungselemente aus den Familiengesprächen an: die Entschuldigungsstrategie und die Heroisierung. Das Verhältnis zwischen Hellmut und seinem Bruder ist angespannt aufgrund des Nationalsozialismus und der unterschiedlichen Entwicklung der beiden Brüder in diesem. Während sich Harald der Kriegsmarine angeschlossen hat, ist Hellmut in der zivilen Schifffahrt geblieben. Harald diente bis zu seiner Verwundung in der U-Bootwaffe, nun arbeitet er in der Sicherungsdivision der NS-Kriegsmarine, wo er angebliche Terroristen festnehmen und foltern lässt und den Befehl zu ihrer Erschießung gibt. Seine Tätigkeit verteidigt Harald mit Aussagen, wie „Einer muss ja die Drecksarbeit machen“; „Die Drecksarbeit macht ja der böse Harald“.<sup>51</sup> Die Lage spitzt sich zu, als Harald im Zuge seiner Sabotage-Ermittlungen Erika verdächtigt und Hellmut in diesem Zusammenhang mehrmals verhört. Erst im Angesicht des Todes während des Untergangs des Schiffes versöhnen sie sich schließlich. Harald zeigt seinem Bruder gegenüber Einsicht, dass sein Handeln falsch war: „Such Erika und halt sie fest, hörst du? Sei kein Idiot, Kleiner. Sei wenigstens du kein Idiot“.<sup>52</sup> Als sich später herausstellt, dass tatsächlich Hagen Koch, der Cousin Erikas, als Saboteur an Bord war und den Untergang des Schiffes herbeigeführt hat, werden Haralds Ermittlungen und Praktiken mit dem höheren Ziel entschuldigt, dem sie unterstellt waren – der Sicherung der „Wilhelm Gustloff“ vor eben solcher Anschläge. Der Höhepunkt seiner positiven Umdeutung gipfelt jedoch in seiner plötzlichen Heroisierung durch Hellmut. Als Hellmut und Kalli nach dem Unglück in Swinemünde ankommen, wird dieser allen Anstrengungen zum Trotz doch noch durch die Feldgendarmarie für den Kriegsdienst eingezogen, was Hellmut zu einem Wutausbruch verleitet. Als er nach seinem Namen gefragt wird, entgegnet er: „Der Name ist Kehding. Und den merken Sie sich gefälligst, denn ein Kehding ist da draußen geblieben, ein Offizier, wie Sie keinen kennen“.<sup>53</sup> Doch dem nicht genug, tauf er das Neugeborene von Marianne, die bei der Geburt gestorben ist, auf den Namen seines Bruders und setzt ihm damit ein Denkmal.

Der Untergang der Gustloff kann als Untergang des Dritten Reichs gesehen werden. Die Flüchtlinge stehen hier für die (unschuldige) Gesellschaft, die durch einen unfähigen Kapitän (Petri) – oder auch Führer – in den Untergang gerissen wird. Das Petri einen Schäferhund hat, den er ständig mit sich führt und während des Untergangs erschießt, kann vom Film als Anlehnung an Adolf Hitler eingesetzt worden sein. Denn es ist bekannt, dass Hitler eine Vorliebe für Schäferhunde hatte

---

<sup>49</sup> DG2, 0:08.

<sup>50</sup> DG1, 0:54.

<sup>51</sup> DG1, 1:03; DG1, 0:28.

<sup>52</sup> DG2, 1:05.

<sup>53</sup> DG2, 1:12.

und dass Blondie, dessen Lieblingshund, kurz vor Hitlers Selbstmord vergiftet wurde.<sup>54</sup> Der Film spielt ebenso auf das Davonkommen einiger Nazis nach Ende des Zweiten Weltkriegs an. So wird das nicht nur visuell dargestellt, als Hellmut Johannsen und Petri in Swinemünde von Bord gehen sieht und vergeblich versucht, sie zur Rede zu stellen, sondern als die Zukunft der beiden Figuren auch im Abspann schriftlich eingeblendet wird: Johannsen wurde ohne Umschweife entlassen. Petri jedoch, der maßgeblich Schuld am Untergang der Gustloff trug, wurde zwar zu den Ereignissen befragt, die Schuldfrage aber gezielt ausgeklammert.

#### 4. EIN WEITES HERZ – eine biografische Verfilmung

In seinem Film EIN WEITES HERZ – SCHICKSALSJAHRE EINER DEUTSCHEN FAMILIE inszeniert Thomas Berger das Leben der späteren Sacré-Coeur-Ordensschwester Isa Vermehren und ihrer Familie während der Zeit des Nationalsozialismus frei nach Motiven der gleichnamigen Biografie *Ein weites Herz. Die zwei Leben der Isa Vermehren* von Matthias Wegener, worauf auch zu Beginn des Films hingewiesen wird. ‚Frei‘ heißt hierbei, dass der Film nicht die authentische Geschichte der Familie wiedergibt, sondern zugunsten der Dramaturgie eine Reihe von biografischen Daten abwandelt. „Wahrheit lässt sich nicht zeigen, nur erfinden“.<sup>55</sup> Mit diesem Zitat von Max Frisch beginnt der Film. Die Interpretation dieses Satzes liegt ganz beim Zuschauer. Ist es ein Hinweis auf die nicht ganz originalgetreue Biografie oder darauf, dass die Wahrheit immer im Auge des Betrachters bzw. im allgemeinen Konsens liegt?

Die Familie Vermehren – das sind Vater Kurt und Mutter Petra, Isa und ihre Brüder Michael und Erich. Weil Isa auf ihrer Examensfeier anstelle von Beethoven eine parodistische Version des Liedes „Eine Seefahrt, die ist lustig“ singt, wird ihr das Examen aberkannt und sie muss ihren Plan, als Lehrerin zu arbeiten, aufgeben. Angeregt durch ihren Freund Laurenz tritt sie in der „Kasematte“, einem politischen Kabarett, auf. Dieses wird jedoch alsbald durch die Nazis geschlossen und zudem verschwindet Laurenz, der den Kriegsdienst verweigert, spurlos. Unterdessen kriselt es auch in der Familie Vermehren. Weil Kurt eine Affäre hat, übernimmt Isas Mutter Petra einen Job im Ausland. Isa lernt Elisabeth von Plettenberg, Erichs Verlobte, kennen und findet über diese zum Glauben. Als Erich mit Elisabeth nach England flieht, wird die restliche Familie in Sippenhaft genommen. Im KZ Ravensbrück lernt Isa die ehemalige Oberin Danuta kennen, die dort ebenfalls inhaftiert ist und erfährt über diese von der Gesellschaft der Ordensfrauen des Sacre Coeur. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs tritt Isa in den Orden ein.

Im Gegensatz zum Film DIE GUSTLOFF wird in EIN WEITES HERZ kein bestimmtes historisches Ereignis hervorgehoben, sondern ein historischer Rahmen gesetzt, der eine Zeitspanne von etwa 1938 bis in die unmittelbare Nachkriegszeit umspannt. Dabei kommt der Film mit einfachen historischen Requisiten aus und bedient sich nicht zusätzlicher Authentifizierungsstrategien, wie die Verwendung historischer

<sup>54</sup> Traudl Junge, *Bis zur letzten Stunde*. München 2001, S. 200.

<sup>55</sup> Thomas Berger, EIN WEITES HERZ, ZDF 2013, 0:01, im Folgenden zitiert unter EwH, H:MM.

Ton-, Foto- oder Filmdokumente oder das Einblenden von Jahresangaben. Die Zuschauerin muss sich an der Handlung, den Dialogen oder der Requisite (z.B. Zeitschriften) zeitlich orientieren.

Über den Nationalsozialismus wird in der wohlhabenden, bürgerlich-liberalen und kritischen, nicht jedoch widerständischen Familie Vermehren immer wieder diskutiert, jedoch nur innerhalb von Familiengesprächen. Die kritische Einstellung wird nicht nach außen getragen. Isa Vermehren bezieht als Einzige eine offen kritische Position gegenüber dem Nationalsozialismus. So verweigert sie etwa aus Loyalität zu einer jüdischen Studienkollegin den Hitlergruß und tritt in einem Kabarett auf, das offen Kritik an der Politik der Faschisten übt, obwohl sie weiß, dass Gestapo-Männer unter den Gästen sitzen und alles aufzeichnen. Dass sie von ihren Eltern zu einer mündigen Person erzogen wurde, wird ihr zunehmend zum Verhängnis, sodass diese ihr nunmehr dazu raten, den Mund nur „zum richtigen Zeitpunkt, am richtigen Ort“ „und den richtigen Personen gegenüber“ aufzumachen.<sup>56</sup> Isas Bruder Michael ist zwar im Widerstand tätig, doch kommt das nur im Nachhinein heraus. Alles, was die Rezipientinnen von ihm erfahren, ist, dass er in Freiburg studiert und die Folgen des Nationalsozialismus, im Gegensatz zu seinem Bruder Erich, richtig einschätzt: „Ich sage dir, das dicke Ende, das kommt erst noch. Der wird ganz Europa in den Abgrund reißen“.<sup>57</sup> Alles Weitere wird im Dunkeln gehalten, um ihn zum Schluss als Widerständler zu inszenieren. Erich hält ebenso wenig auf den Nationalsozialismus. Er geht als Diplomat nach Istanbul. Die Familie zeichnet ein starker Zusammenhalt aus, der jedoch durch mehrere innerfamiliäre Ereignisse ins Wanken gerät. Den Tiefpunkt bildet Erichs Flucht nach England mit seiner Frau Elisabeth von Plettenberg, infolge derer alle Familienmitglieder in Sippenhaft genommen werden.

Im Mittelpunkt steht jedoch Isas ungewöhnlicher Weg vom Dasein als Kabarett-sängerin zur Schwester des Sacré-Coeur-Orden. So zeigt die erste Szene des Films proleptisch, wie sie aufgrund eines fehlenden Examens als Bewerberin im Kloster abgelehnt wird. Mit der folgenden Szene wechselt der Film in die diegetische Gegenwart, in der Isa auf ihrer Examensfeier aus Solidarität zu ihrer jüdischen Kommilitonin den Hitlergruß verweigert und zur Verärgerung des Direktors und der Gäste ein Seemannslied anstimmt, das politische Größen des Nationalsozialismus verunglimpft. Im Gegensatz zu den Figuren des Films *DIE GUSTLOFF* handelt es sich bei Isa Vermehren um keine rein fiktive Figur, da sie einer realen historischen Person nachgebildet ist und somit zumindest über einen faktualen Kern verfügt. Von Nadja Uhl als junge und patente Frau verkörpert, die sich nicht unterkriegen lässt, ist die im Film dargestellte Biografie von Isa Vermehren jedoch nicht authentisch, da einige Passagen zugunsten der Dramaturgie ‚umgedichtet‘ wurden, sodass auch ihre Anlagen die Attribute des Figurentyps des ‚guten Deutschen‘ aufweisen.<sup>58</sup> Durch ihr öffentliches kritisches Verhalten, ihre Beihilfe

---

<sup>56</sup> EwH, 0:09.

<sup>57</sup> EwH, 0:29.

<sup>58</sup> Um nur eine Abweichung von der Biographie Isa Vermehrens zu nennen: Die filmische Figur ist zum Zeitpunkt, als ihr das Examen verweigert wurde, etwa 20 Jahre alt, die historische Isa war 15

zur Flucht ihres Bruders und ihre Verweigerung zur Herausgabe von Informationen hinsichtlich seines Exils bei einem Verhör zeichnet sie sich gewissermaßen als widerständig gegen den Nationalsozialismus aus.

Isas Umfeld, dem neben ihrer Familie zunächst ihr Verlobter Laurenz und später die Katholikin Elisabeth von Plettenberg und deren Schwester angehören, besteht ebenfalls nur aus positiv konnotierten Figuren. Laurenz tritt wie Isa in der „Kasematte“ auf. Zudem äußert er sich im Gespräch mit Isa kritisch über den Nationalsozialismus: „Und wenn man sich nicht mal mehr traut den Mund aufzumachen, dann haben die schon gewonnen“.<sup>59</sup> Den Dienst bei der Wehrmacht will er verweigern, weil er für ‚die‘ keine Menschen töten will.

Isa vereint in sich einen weiteren vom Medienwissenschaftler Tobias Ebbrecht vorgestellten Figurentyp, der vorzugsweise in Filmen über Holocaust und Nationalsozialismus angewandt wird – die Zeugin.<sup>60</sup> Im Konzentrationslager fungiert sie als Zeugin der Gewalt und der Verbrechen der Nazis. Bei ihrer Ankunft im Konzentrationslager sieht sie, wie ein Wärter brüllend einen Häftling mit seinem Gewehr schlägt. Von ihrer Zelle aus beobachtet Isa eine Erschießung von Häftlingen, die direkt vor ihrem Fenster an der gegenüberliegenden Wand vollzogen wird. Eine Parallelmontage zeigt, wie die Häftlinge von Wärterinnen über den Hof getrieben und an eine Wand gestellt werden, Isa die Stimmen hört und ans Fenster geht. Als sie die Erschießung der Häftlinge verfolgt, wird ihr Gesicht zunächst im Profil in Großaufnahme gezeigt. Danach nimmt die Zuschauerin durch die subjektive Kamera Isas Sicht ein und wird somit selbst Zeugin des Geschehens. Ebbrecht spricht hier von einer Verdopplung der Zeugenperspektive. Durch die Verdopplung des Kamerablicks ist Isa als Zeugin zugleich Figur und Medium.<sup>61</sup>

Vor allem aber verkörpert Isa Vermehren das Gute im Sinne der christlichen Werte und den Glauben, der selbst durch das repressive Bestrafungssystem des Nationalsozialismus nicht gebrochen werden konnte, sondern mehr noch, in diesem erstarkt ist. Während sie vor der Inhaftierung noch zögerlich im Umgang mit dem Glauben war – so bittet sie Elisabeth für ihren Verlobten zu beten, weil sie es besser könne – entscheidet sie nach der Inhaftierung, dem Orden der Sacre-Coeur-Schwesterinnen beizutreten. Das Gute kommt in ihrem Auftritt als Retterin zum Ausdruck: Als aus einer Gruppe Häftlinge, die an ihrem Fenster vorbeiläuft, eine Frau ausbricht und schreiend wegrennt, stoppt ein SS-Wärter<sup>62</sup> sie mit einem Gewehrschuss in die Luft. Er greift daraufhin nach seiner Pistole und will sie erschießen, als Isa, an ihrem Fenster stehend, Joseph von Eichendorffs Gedicht *Mondnacht* in der Vertonung durch Robert Schumann intoniert. Der Wärter hält inne, schießt dann auf die Mauer rund um Isas Fenster und zerrt die Ausreißerin zurück in die Gruppe. Das Lied zu singen anstatt wegzusehen, könnte als ein Akt der Nächstenliebe gedeutet werden. Als sie nach Kriegsende ins elterliche Haus

---

Jahre alt, als sie der Schule aufgrund der Verweigerung des Hitlergrußes – und nur deswegen – verwiesen wurde.

<sup>59</sup> EwH, 0:07.

<sup>60</sup> Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, S. 274.

<sup>61</sup> Ebd., S. 275.

<sup>62</sup> Dem Totenkopf am rechten Kragenspiegel und an der Mütze nach zu urteilen stellt er ein Mitglied der SS-Totenkopfverbände dar.

zurückkehrt und dort die Geliebte ihres Vaters vorfindet – diese hat sich dort niedergelassen, da ihre Wohnung zerstört wurde – entscheidet Isa, dass sie bleiben darf. Auch dies könne als Akt der Barmherzigkeit und Nächstenliebe gesehen werden.

Durch Isas Figur wird aber auch der Zusammenhang von Angst und Gewaltbereitschaft thematisiert. Im KZ Ravensbrück trifft Isa auf die ebenfalls inhaftierte Danuta, eine ehemalige Oberin. Diese spricht gegenüber Isa das Verhältnis von Angst und Gewalt an. So würden die Häftlinge im Konzentrationslager aus Angst selbst zu Ungeheuern, da sie ihre Achtung voneinander verlieren. Somit erweitert sich das Paradigma der Schuld auch auf die Opfer des nationalsozialistischen Systems. Das Motiv der Angst zeigt sich noch einmal zum Schluss des Films, als Erich Isa in London aufsucht und ihr sagt, dass er befürchtete, Isa würde ihm Elisabeth wegnehmen: „Ich habe viele Menschen gesehen, die aus Angst schreckliche Dinge getan haben, Erich. Ist es denn so schlimm, mehr als einen Menschen zu lieben?“<sup>63</sup>

Ebenso werden die Repressionen durch die Nationalsozialisten umfassend dargestellt: Isa wird das Examen entzogen; das politische Kabarett wird zunächst durch die Gestapo beschattet und dann einer Razzia unterzogen, bei der alle anwesenden Künstler inhaftiert werden; Elisabeth von Plettenberg steht unter Beobachtung der Gestapo, da ihre Eltern die verbotene päpstliche Enzyklika verbreitet haben; die Eltern sind in die Schweiz geflüchtet; Elisabeth wird die Ausreise verweigert; Laurenz taucht unter, weil er zur Wehrmacht soll und keinen anderen Weg sieht, sich dem zu entziehen. Als Laurenz sich bei Isa blicken lässt, wird er auf der Straße von einer Gruppe Wehrmachtsoldaten brutal zusammen geschlagen, so dass er daraufhin im Krankenhaus behandelt werden muss. Obwohl einer der Soldaten mit Laurenz befreundet war, prügeln sie auf ihn ein, weil er seine Einberufung ignoriert hat und sie an der Front „die Drecksarbeit machen“ lässt.<sup>64</sup> Als sich Erich mit Elisabeth nach England absetzt und somit Fahnenflucht begeht, wird die komplette Familie verhört und in Sippenhaft genommen. Isa und ihre Familie stehen hier für die willkürlich von den Nationalsozialisten eingesperrten deutschen Opfer.<sup>65</sup>

Dennoch zeigt sich der Nationalsozialismus bis zur Festnahme der Familie nur als anonyme Macht. Keine Bilder von jubelnden und Fähnchen schwenkenden Massen. Und auch die Situation der jüdischen Deutschen, die sich gerade ab 1938 zugespitzt hat, wird im Film nicht thematisiert. Diese Anonymität setzt sich auch bei den Nazi-Figuren fort. Man erfährt weder die Namen von den Gestapo-Beamten, noch die der Wärterinnen. Die Nazis als Täter treten hier weniger als individuelle Persönlichkeiten auf, sondern als Randfiguren, welche zudem mit den Merkmalen brutal, kalt, brüllend und gewissenlos versehen sind. Bei ihrer Ankunft im Konzentrationslager beobachtet Isa, wie ein Wärter eine Frau lauthals beleidigt

---

<sup>63</sup> EwH, 1:50.

<sup>64</sup> EwH, 0:34.

<sup>65</sup> Nach ihren eigenen Bestrafungsmaßstäben. Sippenhaft wurde im Nationalsozialismus angewendet, um die Angehörigen zur Rechenschaft zu ziehen für eine Tat, die ein Einzelner begangen hat.

„Du sollst das richtig machen, du Drecksau“ und mit seinem Gewehr auf sie einschlägt.<sup>66</sup> Ebenso brutal und gefühllos werden die Wehrmachtssoldaten dargestellt, die auf Laurenz treffen. So werden sie nicht nur als das ‚Böse‘ semantisiert, sondern auch als das ‚Fremde‘. Auch hinsichtlich der Kleidung wird hier bereits eine deutliche visuelle Unterscheidung der Deutschen von den Nazis unternommen. Alle Nazifiguren, mit Ausnahme der Gestapobeamten, tragen eine Uniform. Der Film hebt anhand weiterer Merkmale den Kontrast zwischen den positiv konnotierten Figuren und den Nazi-Figuren hervor, was insbesondere im Vergleich von Isa und den KZ-Wärterinnen deutlich wird: Äußerlich unterscheiden sich auch hier die positiven und negativen Figuren im Grad ihrer Schönheit. Während Isa als jung, schlank und gutaussehend empfunden werden kann, wirken die Wärterinnen eher älter, untersetzt, unattraktiv und plump. Ebenso stehen sich hier die Merkmale Leben nehmend und Leben rettend gegenüber. Die KZ-Wärterinnen treiben KZ-Insassinnen zusammen und positionieren sie vor einer Mauer, um sie dann erschießen zu lassen. Isa rettet dagegen eine Insassin vor der Erschießung.

## 5. Schlussbetrachtung

Die Filme zeigen deutliche Parallelen zu dem Konsens der vorgestellten wissenschaftlichen Studie „Tradierung von Geschichtsbewusstsein“ und bieten damit reichlich Identifikationsangebot für die Rezeption der Filme im Sinne einer Erweiterung der familiär tradierten Erinnerung. Einer Masse an guten Menschen steht nur ein kleines Grüppchen Nationalsozialistinnen gegenüber. Diese Darstellung verhindert die Erkenntnis, wie der Nationalsozialismus an die Macht kommen konnte. Um dies zu verstehen, muss ein differenzierter Blick auf die Vergangenheit gegeben werden. Denn

[...] solange man nicht einmal einen weder sadistischen noch naiven oder verrückten Menschen vorführt, der völkisch denkt, den Krieg für richtig hält, im Krieg gegen die Sowjetunion keine Kompromisse akzeptiert, der die „völkischen Lebensgesetze“ als die harte, aber unausweichliche, im Kern schöne Grundlage des Lebens ansieht – so lange werden wir nicht verstehen, was da geschehen ist.<sup>67</sup>

Jedoch sind die Figuren in beiden Filmen zum Großteil entweder Helfer, Widerständler oder Opfer – analog zu der Selbstsicht der Deutschen. In der Familie gibt es keine Nazis und wenn doch, werden sie rehabilitiert. So trifft auch die Rehabilitation verbunden mit einer Heroisierung von Harald durch Hellmut mit dem Wunsch der Kinder- und Enkelgenerationen zusammen, engere Verwandte als unschuldig oder gar ehrenhaft einzustufen. Dass Hellmut Kalli am Ende doch nicht retten konnte, kennzeichnet die Macht des Systems, der man sich kaum entziehen

<sup>66</sup> EwH, 1:23.

<sup>67</sup> Ulrich Herbert, „Nazis sind immer die anderen“, In: taz 21.03.2013, <http://www.taz.de/!5070893/>, Abruf: 24.01.2017.

konnte. Der Nationalsozialismus wird nur von seiner repressiven und gewaltvollen Seite dargestellt, dem nicht nur Jüdinnen zum Opfer fallen, sondern auch Deutsche. In beiden Filmen wird ausschließlich die Gewalt gegen das eigene Volk thematisiert. Die Kollektivschuld der Deutschen wird hierbei nur angedeutet bzw. im selben Atemzug mit dem Opfertum der Deutschen aufgerechnet. In *DIE GUSTLOFF* geschieht dies durch die flüchtenden Massen und letztendlich durch die unzähligen Opfer des Untergangs. In *EIN WEITES HERZ* wird anhand der Sippenhaft hervorgehoben, dass auch die Deutschen der Willkür der Nationalsozialisten ausgesetzt waren. Während die Gewalt gegen Jüdinnen in dem Film *DIE GUSTLOFF* gar nicht angesprochen wird,<sup>68</sup> findet das Thema in *EIN WEITES HERZ* nur marginale Erwähnung. Der Großteil der Inhaftierten in dem KZ waren nichtjüdische Frauen. Tatsächlich werden lediglich zwei jüdische Figuren im Film näher gezeichnet: Rebecca, Isas jüdische Kommilitonin, wegen der Isa aus Solidarität den Hitlergruß verweigert und die Frau im Konzentrationslager, deren Leben Isa mit ihrem Gesang rettet. Auch findet die Situation der Jüdinnen im Familiengespräch der Familie Vermehren kaum Beachtung. Hier wird nur der Krieg thematisiert. Bilder jubelnder Massen, völkisch denkende Anhängerinnen des Führers, die auch im einfachen Volk vertreten waren und nicht nur im Führungskader – all dies wird in den Filmen ausgespart. So wäre vor allem in der zeitlichen Einordnung des Films *EIN WEITES HERZ* der historische Kontext, ja geradezu die Notwendigkeit gegeben, dies zu zeigen. Vor dem Hintergrund der aktuellen gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen zeigt sich, dass gerade dieser Teil der Geschichte veranschaulicht werden muss, um zu verstehen, wie damals so flächendeckend die nationalsozialistische Ideologie angenommen werden konnte und warum die Gefahr auch heute wieder nah ist.

## Filme

*DIE FLUCHT*. Kai Wessel (D 2007).

*DIE GUSTLOFF*. Joseph Vilsmaier (D 2008).

*DRESDEN*. Roland Suso Richter (D 2006).

*EIN WEITES HERZ – SCHICKSALSJAHRE EINER DEUTSCHEN FAMILIE*. Thomas Berger (D 2013).

*HOLOCAUST*. Marvin J. Chomsky (USA 1979).

*NACKT UNTER WÖLFEN*. Frank Beyer (DDR 1963).

*UNSERE MÜTTER, UNSERE VÄTER*. Philipp Kadelbach (D 2013).

## Literatur

André, Michael. „Archetypen des Grauens. Über die Sentimentalisierung und Dramatisierung von Geschichte im Fernsehen“. In: Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck (Hgg). *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*. Baden-Baden 2009, 43-56.

<sup>68</sup> Was als durch die Thematik und zeitliche Begrenzung bedingt erklärbar wäre.

- Assmann, Aleida. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München 2013.
- Assmann, Aleida. „Wie wahr sind Erinnerungen?“. In: Harald Welzer (Hg). *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg 2001, 103-122.
- Bajohr, Frank. *Der Holocaust als offenes Geheimnis. Die Deutschen, die NS-Führung und die Alliierten*. München 2006.
- Dörner, Andreas. „Der Eventfilm als geschichtspolitisches Melodram“. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg). *Aus Politik und Zeitgeschichte*. 52/2008, 28-32.
- Ebbrecht, Tobias. *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld 2011.
- Eder, Jens. *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg 2014.
- Gangloff, Tilmann P. „Helden wie wir“. *Zeitgeschichte im Fernsehfilm*. In: Claudia Cippitelli/Axel Schwanebeck (Hgg). *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*. Baden-Baden 2009, 27-42.
- Gräf, Dennis/Großmann, Stephanie/Klimczak, Peter/Krah, Hans/Wagner, Marietheres. *Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011.
- Junge, Traudl. *Bis zur letzten Stunde*. München 2001.
- Knaller, Susann/Müller, Harro. „Authentizität und kein Ende“. In: Susann Knaller/Harro Müller (Hg). *Authentizität – Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München 2006, 7-16.
- Quandt, Siegfried. „Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Wissenschaft“. In: Guido Knopp/Siegfried Quandt (Hgg). *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt 1988, 10-20.
- Schlanstein, Beate. „Echt wahr! Annäherungen an das Authentische“. In: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hgg.). *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008, 205-225
- Schweinitz, Jörg. *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin 2006.
- Wehen, Britta Almut. „Heute gucken wir einen Film“. *Eine Studie zum Einsatz von historischen Spielfilmen im Geschichtsunterricht*. Oldenburg 2012.
- Weiß, Monika. „Faschismus im deutschen Fernsehen. Zur Entstehung und aktuellen Lage kollektiver Geschichtsbilder“. In: Simon Frisch/Tim Raupach (Hgg.). *Revisionen – Relektüren – Perspektiven. Dokumentation des 23. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2012, 295-304
- Welzer, Harald/Moller, Sabine/Tschugnall, Karoline. *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main 2002.
- Wirtz, Rainer. „Das Authentische und das Historische“. In: Thomas Fischer/Rainer Wirtz (Hgg). *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008, 187-203.
- Zimmermann, Martin. „Der Historiker am Set“. In: Thomas Fischer/ Rainer Wirtz (Hgg). *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008, 137-160.



## Internetquellen

- Cammann, Alexander/Soboczynski, Adam. „Vereiste Vergangenheit“. In: Zeit/online 14.03.2013 (=https://www.zeit.de/2013/12/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter-ZDF-Hofmann-Aly; Abruf am 02.10.2018).
- Der Spiegel. „‘Holocaust‘: Die Vergangenheit kommt zurück“. In: Spiegel/online 29.01.1979 (=http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40350860.html; Abruf am 20.12.2016).
- Herbert, Ulrich. „Nazis sind immer die anderen“. In: taz/online 21.03.2013 (=http://www.taz.de/!5070893/; Abruf am 24.01.2017).
- Satjukow, Silke/Gries, Rainer. „Hybride Geschichte und Para-Historie. Geschichtsaneignungen in der Mediengesellschaft des 21. Jahrhunderts“. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.). *Aus Politik und Zeitgeschichte* (APUZ 51/2016). (=http://www.bpb.de/apuz/238839/hybride-geschichte-und-para-historie-geschichtsaneignungen-in-der-mediengesellschaft-des-21-jahrhunderts?p=all; Abruf am 31.01.2017).
- „ZDF Presse“. [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi0r9nc9uDdAhUxtYsKHf09Ck0QFjAB-egQICBAC&url=https%3A%2F%2Fpresseportal.zdf.de%2Ffileadmin%2Fzdf\\_upload%2FPresse\\_Special%2F2013%2F03%2FUMUV\\_Film.pdf&usg=AOvVaw2wIwlaam682DRKWWF8FeRk](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi0r9nc9uDdAhUxtYsKHf09Ck0QFjAB-egQICBAC&url=https%3A%2F%2Fpresseportal.zdf.de%2Ffileadmin%2Fzdf_upload%2FPresse_Special%2F2013%2F03%2FUMUV_Film.pdf&usg=AOvVaw2wIwlaam682DRKWWF8FeRk); Abruf am 02.10.2018.



für  
Katrin Vietz

# Impressum

**Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online**

ist zusammen mit der Printreihe *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* im Marburger Verlag Schüren eine Publikation des **VIRTUELLEN ZENTRUMS FÜR KULTURSEMIOTISCHE FORSCHUNG (VZKF)** und wird herausgegeben von Martin Nies.

*SKMS* | Online erscheint in Kooperation mit der Universitätsbibliothek Passau einmal jährlich im Open Access in *Open Journal Systems* und auf der Webseite [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com). Sonderbände zu bestimmten Themenschwerpunkten sind darüber hinaus auch als BOD im Verlag Schüren erhältlich.

ISSN 2364-9224

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sowie für die Einhaltung und den Nachweis der Rechte Dritter sind die Autorinnen und Autoren.

## **Für diese Ausgabe – No. 5/2018:**

Herausgeber  
PD Dr. phil. Dr. rer. nat. habil. Peter Klimczak  
Lehrstuhl Angewandte Medienwissenschaften  
Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg  
Siemens-Halske-Ring 14  
03046 Cottbus

Email: [klimczak@b-tu.de](mailto:klimczak@b-tu.de)

© 2018 | **VZKF**  
[www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com)  
Alle Rechte vorbehalten

Herausgeber / Redaktion  
Prof. Dr. Martin Nies  
Europa-Universität Flensburg  
Institut für Sprache, Literatur und Medien  
Auf dem Campus 1  
24943 Flensburg  
Germany

Email: [redaktion@kultursemiotik.com](mailto:redaktion@kultursemiotik.com)



**Virtuelles Zentrum für  
kultursemiotische Forschung**  
[www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com)





## Neu erschienen



Schriften zur Kultur-  
und Mediensemiotik | Bd. 6

**SCHÜREN**

Anknüpfend an *Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film 1945 bis zur Gegenwart* widmet sich dieser Band insbesondere Gesellschaftsentwürfen, Identitäts- und Sinnkonstrukten in der deutschsprachigen Literatur und Film des 21. Jahrhunderts. Ausgehend von Deutschlandbildern der Popliteratur der 1990er Jahre werden die Entwicklungen gegenwärtig zentraler Narrative am Beispiel von Generationenbildern der Thirtysomethings, den Konzeptionen von Gender, Sex, Beziehungen und individuellem ‚Glück‘ in Literatur und Film, von Norm und Verbrechen im Regionalkrimi und von Heimatkonzeptionen im neuen ‚Heimatfilm‘ aufgezeigt. Daneben werden die gegenwärtigen Geschichtskonstrukte vom Mittelalter, dem Nationalsozialismus sowie von ‚1968‘ und 9/11 in den Blick genommen.

Beiträge von Jan-Oliver Decker, Holger Grevenbrock, Dennis Gräf, Stephanie Großmann, Stefan Halft, Martin Hennig, Matthias Herz, Ingo Irsigler, Krystyna Jabłońska, Peter Klimczak, Steffi Krause, Christer Petersen und Ingold Zeisberger.



**SCHÜREN**

Short Cuts – das Zerstückeln und Neu-Montieren von Handlungssträngen, gehört zu den beliebten und erfolgreichen Verfahren größerer Erzählformate wie Roman und Spielfilm. Vor allem aber prägt es mehr und mehr die Serien des sogenannten Qualitätsfernsehens. Aber was sind die Effekte eines solchen Erzählens? Dieser Band verortet die Short Cuts in den größeren Zusammenhängen von Realismus und Serialität. Kaum zufällig wurde das Verfahren zunächst in der Literatur der Zwischenkriegszeit auffällig, nach dem Scheitern der Avantgarden (Dos Passos, Fallada, Lampe, Koeppen). Heute ist es als ein beliebter und erfolgreicher Modus populärrealistischer Narration in Literatur (Schulze, Kehlmann, Krausser u.a.), Film (SHORT CUTS, HUNDSTAGE, NACHTGESTALTEN, TRAFFIC u.a.), Theater (Schimmelpfennig, Loher) und Serien (DESPERATE HOUSEWIVES, GAME OF THRONES, THE WIRE, TRAFFIK u.a.) allgegenwärtig. Ausgehend von einem strukturalistischen Beschreibungsmodell von Serialität und ihren Effekten beschäftigt sich dieser Band erstmals sowohl mit der Analyse konkreter Werke als auch mit theoretischen und medienhistorischen Implikationen des Short Cuts-Verfahrens und findet dadurch einen strukturalen Zugang zum übergreifenden Thema der Serialität.



# Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

Online | Martin Nies (Hrsg.)

**No. 5/2018 | Herausgegeben von Peter Klimczak**

<b>Vorwort</b> <i>Peter Klimczak</i>	5
<b>Sinnvoll oder sinnfrei?</b> Zur Darstellung von Geschichte im historischen Spielfilm <i>Thomas Wegener</i>	9
<b>Die selbstreferentielle Stadt</b> Kommunikation und die Orte urbaner Öffentlichkeit <i>Samuel Schilling</i>	37
<b>Filmischer Raum als Ort der Kontemplation</b> in Andrej Tarkovskijs STALKER <i>Christian Ostwald</i>	55
<b>Nicht-Ort Bates Motel</b> Vorüberlegungen zu einer Ikonografie der Einsamkeit in der amerikanischen Moderne <i>Denis Newiak</i>	79
<b>Sexualität und Rollenzuweisung der Frau im späten DDR-Fernsehen</b> Ein beispielhafter Einblick <i>Andreas Neumann</i>	123
<b>Mono- und polyisotopische Lesarten</b> von Walther von der Vogelweides <i>Ir reiniu wîp, ir werden man</i> <i>Peter Klimczak</i>	149
<b>Die Deutschen und die Nazis</b> Figurendarstellungen in zeithistorischen Spielfilmen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens <i>Anke Donnerstag</i>	171
<b>Impressum / Neuerscheinungen</b>	196

