

Irina Gradinari / Michael Niehaus (Hg.)

Störung, Verunsicherung, Destabilisierung

Filmanalysen

HJS Schriften zur Literatur- und Medienwissenschaft

Irina Gradinari/Michael Niehaus (Hg.)

Störung, Verunsicherung, Destabilisierung

H | S

**Schriften zur Literatur- und
Medienwissenschaft**

Herausgegeben vom Institut für
Neuere deutsche Literatur- und Medienwissenschaft
der FernUniversität in Hagen

Band 4

**Störung, Verunsicherung,
Destabilisierung**
Filmanalysen

Irina Gradinari/Michael Niehaus (Hg.)

Impressum

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der FernUniversität in Hagen.



Alle Publikationen von Hagen UP erscheinen open access auf hagen-up.de. Die

Buchpublikationen erscheinen in Zusammenarbeit mit dem Georg Olms Verlag.

Redaktion: Rebekka Röttger

Titelgrafik und Layout: Nils Jablonski

1. Auflage 2022

ISSN 2751-4145 (Print)

ISSN 2751-4153 (Online)

ISBN 978-3-487-16199-0 (Print)

ISBN 978-3-98767-002-2 (E-PDF)

DOI 10.57813/20220520-151743-0



Der Text dieser Publikation wird unter der Lizenz Creative Commons

Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0

International (CC BY-NC-ND 4.0) veröffentlicht.

Hagen UP (Hagen University Press)

FernUniversität in Hagen

Feithstraße 152

58097 Hagen

Inhalt

Irina Gradinari/Michael Niehaus

Störung, Verunsicherung, Destabilisierung

Zur Verständigung über drei Kategorien und ihre Verwendbarkeit
für die Filmanalyse..... 7

Johannes Pause

Die zwei Geister des Präsidenten

Lincoln-Mythos und politische Theologie im Hollywood-Kino während
der *Great Depression*: GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE (1933)..... 33

Ivo Ritzer

Im Diesseits: Klassizismus revisited

Medienästhetik des Films bei V.F. Perkins, Andrew Britton und
Jacques Tourneur 63

Michael Niehaus

Drift/Festhalten

THE NIGHT OF THE HUNTER (1955) 87

Julia Glitz

Disguised in drag!?

TOOTSIE (1982) als queeres Melodrama 117

Jeanette Roche

Störung, Destabilisierung und Verunsicherung

Percy Adlons SALMONBERRIES (1991) 137

Irina Gradinari

„Seeing queerly“ als verunsicherter Blick

THE CRYING GAME (1992)..... 155

Claudia Sassen/Stefan Schroeder

Die Störung als Prärequisit einer Stabilisierung

Vinterbergs DAS FEST (1998) 175

Julia Bee

„Anthropocinema“

AH HUMANITY! (2015) und die verunsicherte Verortung
des Menschen..... 201

Carolin Rolf

Not your friendly neighborhood Superhero!

DEADPOOL (2016) 223

Christoph Dückting

Im Bereich der Einbildung ist das Unbekannte allmächtig

Störung und Destabilisierung in Andrew Niccols
Science-Fiction-Thriller ANON (2018)..... 241

Störung, Verunsicherung, Destabilisierung **Zur Verständigung über drei Kategorien und ihre Verwendbarkeit für die Filmanalyse**

Überlegungen zu einer Begriffstrias

Störung, Verunsicherung und *Destabilisierung* sind drei Kategorien von großer Allgemeinheit – eine Trias, die wohl eher intuitiv einleuchtet, als dass sie begrifflich klar wäre. Grundsätzlich ist zu diagnostizieren, dass Störung, Verunsicherung und Destabilisierung (und weitere Begriffe wie Risiko, Katastrophe usw.) in den letzten zwei Jahrzehnten zunehmend populär geworden sind. Vermutlich hängt das mit dem sozialpolitischen und medientechnologischen Wandel zusammen, wie etwa der Globalisierung, der Veränderung der politischen Weltkarte und vor allem der zunehmenden Durchdringung der Gesellschaften durch digitale Technologien. Verschiedene Forscher*innen diagnostizieren als Folge der Ausweitung des Internets und der Virtualität den Zusammenbruch des gemeinsamen Referenzrahmens und der symbolischen Effizienz.¹ Dazu hat sich seit 2020 der Ausnahmezustand mit den mehr oder weniger global eingesetzten Corona-Maßnahmen gesellt, die die Konjunktur dieser Trias durch Angst, Einschränkung der Grundrechte und tendenzieller Überregulierung des öffentlichen Lebens verstärkt haben. Störung, Verunsicherung und Destabilisierung wären aber vor allem nicht in diesem Maße populär, wenn es keine Filmkultur gäbe. Wie noch zu zeigen ist, hat der Film als Medium die Atmosphäre der Verunsicherung und Unsicherheit, die nun verschiedene Forschungsansätze diagnostizieren werden, zumindest mitimlementiert. So dehnen sich die Bedeutungen dieser Begriffe aus und überlappen sich, verlieren durch ihren ubiquitären Einsatz an Schärfe. In gewisser Weise scheinen sich die drei Begriffe gegenseitig zu erläutern und oft auch zu bedingen: Was unter *Störung* verstanden werden könnte, wird durch die Nachbarschaft des Begriffs

¹ Vgl. etwa Stalder, Félix: *Die Kultur der Digitalität*. Frankfurt a. M. 2016; Seyfert, Robert/Rorberge, Jonathan (Hg.): *Algorithmenkulturen. Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit*. Bielefeld 2017; Apprich, Clemens: *Paranoia*. In: Beyes, Timon/Metelmann, Jörg/Pias, Claus (Hg.): *Nach der Revolution. Ein Brevier digitaler Kulturen*. Duisburg 2017, 77–88.

Verunsicherung nahegelegt; dass eine *Destabilisierung* mit *Verunsicherung* verknüpft sein kann, mag unmittelbar einleuchten. *Störung* und *Destabilisierung* können zu *Verunsicherung* führen oder auch umgekehrt, wobei bereits eine große Vielfalt von Perspektiven auf die drei Begriffe besteht.

Schon seit längerem wird der Begriff der *Störung* erforscht, der in neueren Theoriediskussionen zweifellos am meisten Aufmerksamkeit erhalten hat. Ausgangspunkt war dabei das informationstheoretische Kommunikationsmodell nach Claude Shannon und Warren Weaver, bei dem das, was die reibungslose Übertragung durch einen gegebenen Kanal beeinträchtigt, als *noise* oder als Störsignal (im Gegensatz zum Nutzsignal) bezeichnet wird. Ob man die *noise source* sinnvoll als Störung bezeichnen kann oder soll, ist eine Frage für sich.² Es hängt unter anderem davon ab, ob man einer Störung eine gewisse Ereignishaftigkeit zubilligen möchte oder nicht. Ein zweiter Theorienzweig, der für eine Konzeptualisierung von Störung namhaft gemacht werden kann, ist die Systemtheorie. Hier wird Störung als Irritation oder Perturbation verstanden: Systeme aller Art werden durch Veränderungen in ihrer Umwelt irritiert und möglicherweise (durch Selbstirritation) dazu gebracht, eigene Strukturelemente neu zu koppeln und auf diese Weise die Evolution voranzutreiben.³ Das subjektive Moment der Verunsicherung wäre für eine derartige systemtheoretische Beschreibung schon deshalb unpassend, weil es ohne weiteres unter die Kategorie der Störung zu subsumieren wäre. Hinzu kommt, dass die Irritation wiederum als permanente Reizung zu verstehen ist, weil das „Bewusstsein, das soziale Kommunikationssystem oder das Gehirn ständig mit Irritation versorgt“ werden.⁴ Die Irritation kann demnach nur verschiedene Grade oder Intensitäten haben und also auch hier nur in besonderen Fällen den Charakter eines herausgehobenen Ereignisses annehmen, wobei die Bedingungen für eine Störung oder ein Verständnis der Störung ebenfalls einem sozialpolitischen Wandel unterliegen. Von der Systemtheorie abgeleitet historisieren Lars Koch, Tobias

² Vgl. etwa Schüttpelz, Erhard: Eine Ikonographie der Störung. Shannons Flußdiagramm der Kommunikation in ihrem kybernetischen Empfang. In: Jäger, Ludwig/Stانيتzek, Georg (Hg.): *Transkribieren. Medien/Lektüre*. München 2002, 233–280.

³ Vgl. etwa zusammenfassend Preyer, Gerhard: Irritation – Systemtheoretische Grundlagen. In: Gansel, Carsten/Ächtler, Norman (Hg.): *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin/Boston 2013, 15–30.

⁴ Luhmann, Niklas: *Einführung in die Systemtheorie*. Heidelberg 32006, 124.

Nanz und Johannes Pause⁵ den Begriff der Störung, indem sie ihn mit einem aktuellen staatenübergreifenden Sicherheitsdispositiv verbinden. So verweist die steigende Versichertheitlichung des Staates permanent nicht nur auf den Schutz, sondern auch auf potenzielle Gefahren. Die Autoren verorten die Störung an der Schnittstelle von Staatssystem und Subjektivierungsprozessen, benennen sie als Imaginationen der Störung, die durchaus auch Verunsicherung zur Folge haben kann bzw. die Störung selbst in die Nähe der Verunsicherung rückt.

Es verwundert daher nicht, dass sich diese theoretischen Begriffe von Störung nicht mit der Verwendung des Wortes *Störung* im Alltag decken. Geht man von der medientechnischen und systemtheoretischen Verwendung aus, so sind Störungen zunächst einmal das, was *als* Störung auffällt und entsprechend als solche benannt wird. Das ist trivial genug: Störungen stören. Sie sind „allgegenwärtig“, und mit ihnen geht das „Bemühen“ einher, „Normalität zu erhalten“ oder wenigstens „wiederherzustellen“. Es gehört zur Störung, dass man sich entweder um die Beseitigung bemüht oder versucht, sie als etwas doch nicht (so) Störendes hinzunehmen. Dem störenden Lärm kann man, wenn dessen Abstellung nicht gelingt, mit Ohrstöpseln begegnen oder mit dem festen Vorsatz, sich nicht stören zu lassen. In jedem Falle wird der Gestörte im Hinblick auf seine Reaktion auf die Störung beobachtet. Alle Lebewesen bzw. alle autopoietischen Systeme, denen eine instantane Reaktionsmöglichkeit zugeschrieben wird, können unserem Sprachgebrauch zufolge gestört werden, also etwa auch Tiere – Pflanzen hingegen nicht.

Die Vorstellung einer Skalierung und Abstufung von Störungen wird also durch den populären Gebrauch des Wortes belegt. Daran schließt sich die Frage an, ob es bei dieser Gradation auch qualitative Stufen gibt. Koch, Nanz und Pause⁷ unterscheiden *Sollbruchstörung*, *adaptive Störung* und *Überlastungsstörung*. Unter *Sollbruchstörung* ist jene zu verzeichnen, die jederzeit stattfinden könnte und auf die die Gesellschaft mehr oder weniger vorbereitet

⁵ Koch, Lars/Nanz, Tobias/Pause, Johannes: Imaginationen der Störung. Ein Konzept. In: *Behemoth: A Journal on Civilization* 9, 1/2016, 6–23, online unter: <https://doi.org/10.6094/behemoth.2016.9.1.885>.

⁶ Gansel, Carsten: Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘ – Möglichkeiten und Anwendungen für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur. In: Gansel, Carsten/Ächtler, Norman (Hg.): *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin/Boston 2013, 31–56, hier 31.

⁷ Koch/Nanz/Pause: Imaginationen der Störung.

ist, z. B. mit Feuerwehr, Polizei oder Krankenhäusern. *Adaptive Störungen* verweisen auf soziale und individuelle Fragilitäten, für deren Minimierung sich der Staat mit seinen Institutionen einsetzt. Sie verzeichnen jene Zäsuren, an denen sich neue Gefahren und Präventionsmaßnahmen herausbilden, zum Beispiel mit Edward Snowden, mit dem die Gefahren der Überwachung ein Gesicht bekommen. Die *Überlastungsstörung* ist eine Katastrophe, die unerwartet in die Gesellschaft hineinbricht, wie es z. B. bei 9/11 der Fall war. Adaptive und Überlastungsstörungen erscheinen dabei als fruchtbare Quellen für kollektive Imaginationen, die sich an realen und fantasierten Gefahren abarbeiten und Traumata zu heilen suchen, wobei vor allem die Überlastungsstörung zu strukturellen Veränderungen der Gesellschaft führen kann.

Etwas anders wird die Störung im gewöhnlichen Sprachgebrauch und für die Beschreibung der psychischen Zustände skaliert. Eine Ruhestörung kann mehr oder weniger massiv sein und eine psychische Störung unterschiedlich schwer. Carsten Gansel etwa unterscheidet unter Zuhilfenahme der deutschen Sprache drei solcher Stufen: erstens die *Aufstörung*, zweitens die *Verstörung* und drittens die *Zerstörung*.⁸ Die Aufstörung erzeuge „Aufmerksamkeit“ und sei „integrierbar/restitutiv“; die Verstörung bewirke eine „tiefgreifende[] Irritation“, die aber immer noch „reparierbar/regenerativ“ sei; die Zerstörung „im Sinne nachhaltiger Umwälzung“ hingegen sei „nicht integrierbar/irreversibel“.⁹

Zu den psychischen Störungen werden (in der Klassifikation nach ICD-10) auch Alzheimer, Depression oder Schizophrenie gezählt, für welche der Begriff der Verstörung gewiss in Anschlag gebracht werden kann. Hinter der Benennung psychischer Erkrankungen als Störungen steht die Vorstellung, dass es ein erwartetes Normalverhalten der als Apparat aufgefassten Psyche gibt, von welcher das ‚gestörte‘ Verhalten dann – und zwar ohne sichtbare organische Ursache – abweicht. Allerdings lautet der englische Fachbegriff für psychische Störungen *mental disorder*, was eindeutig den Zustand einer Psyche klassifiziert (der französische Begriff *trouble* bringt noch einmal andere Konnotationen ins Spiel). Das gilt auch für den Begriff der Verstörung, der sich nun von der oben angeführten Definition unterscheidet: Während eine Störung als *Aufstörung* zunächst einmal eine *äußere* und insofern

⁸ Ebd., 35.

⁹ Ebd.

beobachtbare Quelle hat, bezeichnet die *Verstörung* unversehens den länger anhaltenden inneren Zustand eines Subjekts, auf den man nur indirekt schließen kann. Bei einer Störung scheint man es somit immer mit einer mehr oder weniger feststellbaren Ursache zu tun zu haben. Die Störung referiert dabei auf individuellen, gesellschaftlichen, sprachlichen oder psychischen Ebenen auf eine Norm, die ausgefallen ist oder auch nachträglich als solche imaginiert wird. Sie muss daher in der Regel behoben werden, um den Zustand der Individuen, Systeme oder Gesellschaften zu normalisieren.

Die *Verunsicherung* ist hingegen weniger begrifflich greifbar, erscheint noch diffuser als die Störung. Man kann die Verunsicherung zunächst als eine gleichsam milde Form von Verstörung betrachten. Denn auch die Verunsicherung bezieht sich auf den länger anhaltenden Zustand eines Subjekts, das sich seiner Sache nicht mehr sicher ist und insbesondere nicht mehr weiß, wie es seiner Sache (systemtheoretisch gesprochen: der unproblematischen Fortsetzbarkeit seiner Operationen) wieder sicher werden soll. Da der Zustand der Verunsicherung eine bestimmte Art von Selbstwahrnehmung bzw. Selbstbezug impliziert, fällt es zwar leicht, ihn auf Kollektive zu beziehen, hingegen scheint die Anwendung auf Tiere nicht so selbstverständlich. Wie wir eine Maus stören (aufstören, aufscheuchen) können, ist ohne weiteres klar, in welchem Sinne wir sie verunsichern können, ist weit weniger ersichtlich. Am ehesten können wir den zur Verunsicherung notwendigen Selbstbezug unter bestimmten Voraussetzungen domestizierten Tieren und Haustieren (und Versuchstieren) attribuieren. Das hängt damit zusammen, dass wir geneigt sind, eine ‚tiefgreifende Irritation‘ nicht auf eine bloß einmalige Störung zurückzuführen.¹⁰

Während bei der Störung fraglich ist, wie stark und wie anhaltend sie sein kann, um noch als eine solche bezeichnet werden zu können, betrifft die Verunsicherung den von außen nicht beobachtbaren – subjektiven – Zustand eines Systems bzw. eines Subjekts. Daher ist Verunsicherung eine Frage der Zuschreibung. Jemand, dem man ein Verunsichertsein attestiert, kann diesen Befund durchaus verneinen, und umgekehrt kann man nicht wissen, ob die Selbstbeschreibung eines Subjekts als verunsichert demselben

¹⁰ Wenn wir ein Pferd immer wieder aufstören, würden wir vielleicht sagen, es sei verunsichert, wie es auf die wiederholte Störung reagieren soll; ebenso, wenn ein Hund einander widersprechende Befehle erhält und nicht weiß, welchem er folgen soll usw.

Maßstab folgt, den ein Beobachter anlegen würde. Hinzu kommt, dass es in der Regel nicht einfach um Verunsicherung schlechthin geht (die man wie bei Versuchstieren sogar durch die Ausschüttung von Stresshormonen objektivieren könnte), sondern um die Verunsicherung in einer bestimmten Hinsicht.

Die Zuschreibung von globaler Verunsicherung spielt zwar in der Moderne eine zunehmende Rolle, weshalb man etwa das 20. Jahrhundert als „Jahrhundert der Verunsicherung“ ausrufen kann und die Rede von der Verunsicherung der Menschen in Zeiten der Pandemie sehr plausibel ist,¹¹ methodisch handhabbar ist das jedoch nur auf einer diskursanalytischen Ebene. Entsprechend gibt es um diesen Begriff weniger theoretische Bemühungen als um den der Störung. Sie erfolgen – sofern man ihn als Bezeichnung für eine mentale Verfassung von dem allgemeineren Begriff der *Unsicherheit* abgrenzt¹² – naheliegender Weise häufig im Dunstkreis der Psychologie, wo er dann oft in einem Atemzug mit dem Gefühl der *Angst* genannt wird, was seiner spezifischen Analyse nicht unbedingt zugutekommt.¹³ Um dem entgegenzuwirken, ist es wichtig, die kognitive Dimension der Verunsicherung zu würdigen. So, wie sich Systeme nur über störende Irritationen weiterentwickeln, so sind auf der Ebene des Denkens Verunsicherungen notwendig, wenn neue Überzeugungen gewonnen werden sollen. Deswegen gibt es eine „Rhetorik der Verunsicherung“.¹⁴ Um jemanden von etwas zu überzeugen, wovon er nicht schon zuvor überzeugt war, muss man ihn hinsichtlich seiner bisherigen Überzeugungen verunsichern. Ganz allgemein: Da Auffassungen oder Interpretationen – wenn es mit rechten Dingen zugeht – nicht auf einen Schlag ausgetauscht werden, müssen diejenigen, die alte Auffassungen oder Interpretationen fahren lassen, die Bereitschaft haben, mehr oder

¹¹ Erstic, Marijana: *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*. Siegen 2017.

¹² Vgl. Noji, Eryk/Vormbusch, Uwe/Neumann, Arndt/Steiner, Uwe (Hg.): *Figurationen von Unsicherheit*. Wiesbaden 2021.

¹³ Vgl. Thompson, Christiane/Zirfas, Jörg: Angst und Verunsicherung in der Moderne. Eine Einleitung aus epistemologischer, technologischer und biopolitischer Sicht. In: Thompson, Christiane/Zirfas, Jörg/Meseth, Wolfgang/Fuchs, Thorsten (Hg.): *Erziehungswirklichkeiten in Zeiten von Angst und Verunsicherung*. Weinheim/Basel 2021, 10–27.

¹⁴ Vgl. Knappe, Joachim: Inversive Persuasion. Zur Epistemologie und Rhetorik der ‚Rhetorik der Verunsicherung‘. In: Früh, Ramona/Fuhrer, Therese/Humar, Marcel/Vöhler, Martin (Hg.): *Irritationen. Rhetorische und poetische Verfahren der Verunsicherung*. Boston/Berlin 2015, 5–61.

weniger lange durch das Fegefeuer des Verunsichertseins zu gehen (was einem natürlich umso besser gelingt, je sicherer man sich dabei fühlt).

Dieser Aspekt verschafft auch einige Aufklärung darüber, wie die kognitive Verarbeitung von Störungen funktioniert. Ludwig Jäger hat Störungen im Kommunikationsprozess als *transkriptive* Störungen beschrieben und ihnen eine grundlegende konstruktive Funktion zugesprochen. Eine solche Störung ist ein „Zustand im Verlauf einer Kommunikation [...], der bewirkt, dass ein Medium (operativ) seine Transparenz verliert und in seiner Materialität wahrgenommen wird“.¹⁵ Eine solche Störung (in einer sprachlichen Äußerung, einem Text, einem Film usw.) unterbricht also den Transparenz-Modus. Die betreffenden Elemente werden „aus dem kommunikativen Verlauf gelöst und Gegenstand transkriptiver Bearbeitung“.¹⁶ Bis diese Bearbeitung zu erneuter Transparenz geführt hat, herrscht in einem kognitiven Sinne ein Zustand der Verunsicherung.

Auch kollektive Verunsicherungen sind an einen Transparenzverlust gebunden, wie es der Soziologe Wolfgang Bonß feststellt, wobei er mit dem Begriff der Unsicherheit arbeitet. Je mehr Sicherheit gewährleistet wird, die er mit weiteren Begriffen wie Safety, Security und Certainty ausdifferenziert, desto mehr Un-Sicherheit (Unsafety, Unsecurity) und Un-Gewissheit (Uncertainty) entstehen.¹⁷ Das verbindet Bonß mit einer diskursiven Verschiebung von ordnungsorientierten Lösungen bis zur Behebung von Risikoproblemen, mit denen nun Sicherheitsvorstellungen verbunden sind. Wie die Störung ist somit auch die Verunsicherung an sozialpolitische Entwicklungen gekoppelt, dabei erscheint die Quelle der Verunsicherungen jedoch weniger an rational erklärbare oder belegbare Tatsachen gebunden, wie etwa die zunehmende Verunsicherung im Umgang mit der Atomtechnologie bei gleichzeitiger technischer Verbesserung belegt.¹⁸ Die Bandbreite dessen, was man Verunsicherung nennen kann, ist also groß. Sie reicht von der Existenzangst eines verstörten Subjekts bis zur alltäglichen kognitiven Bearbeitung kommunikativer Dissonanzen und gesellschaftlicher Entwicklungen.

¹⁵ Jäger, Ludwig: Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität*. München 2004, 35–74, hier 62.

¹⁶ Ebd., 61.

¹⁷ Bonß, Wolfgang: (Un-)Sicherheit in der Moderne. In: Zoche, Peter/Kaufmann, Stefan/Haverkamp, Rita (Hg.): *Zivile Sicherheit. Gesellschaftliche Dimensionen gegenwärtiger Sicherheitspolitiken*. Bielefeld 2011, 43–70, hier 45.

¹⁸ Ebd., 58.

So könnte festgehalten werden, dass Verunsicherung im Gegensatz zur Störung nicht an sichtbare oder feststellbare Ursachen gekoppelt ist und daher als Effekt einer (diskursiven) Zuschreibung zu fungieren scheint. Gerade aufgrund ihres unklaren Ursprungs lässt sich die Verunsicherung nicht ohne weiteres einfach beheben, weshalb deren Dauer und Intensität nicht kontrolliert und reguliert werden kann.

Schon aus diesem Grund ist es zweckmäßig, den beiden Begriffen einen dritten an die Seite zu stellen: die *Destabilisierung*. Dieser Begriff ist eindeutig eher im Feld des politischen als des wissenschaftlichen Diskurses beheimatet. Als destabilisiert erscheint eine institutionell gegründete Ordnung: ein soziales Gefüge, eine staatliche Struktur, eine Region, die Geschlechterordnung. Man kann den Begriff der Destabilisierung auch auf ein einzelnes Subjekt anwenden – der Terminus *mental disorder* für eine psychische Störung verweist ja ebenfalls auf eine aus dem Gleichgewicht geratene Ordnung –, aber er weist auch auf eine symbolische Ordnung der Plätze und Instanzen hin, die das Subjekt strukturieren.

Wie der Begriff der Störung, insofern in ihm ein ungestörter Zustand zunächst vorausgesetzt ist, impliziert der Begriff der Destabilisierung eine Richtung: Zunächst soll es einen stabilen Zustand gegeben haben, der durch ein Ereignis oder eine Einwirkung destabilisiert worden ist. Darin steckt freilich, wenn man den Begriff der Stabilität ernst nimmt, ein gewisser Widerspruch. Kann denn ein destabilisierbares System zuvor eigentlich ein stabiles Gleichgewicht gehabt haben? Systemtheoretisch betrachtet, muss es sich dann vorher um einen sogenannten metastabilen Zustand gehandelt haben – also um einen Zustand, der gegen ein gewisses Maß an Irritationen stabil ist, aber instabil wird, wenn dieses Maß überschritten wird.¹⁹

Legt man die drei von Gansel unterschiedenen Intensitätsstufen der Störung zugrunde – also Aufstörung, Verstörung und Zerstörung –, so würde die Destabilisierung seiner Umschreibung der Zerstörung als einer „nachhaltige[n] Umwälzung“ entsprechen, die nicht mehr „integrierbar“ und daher

¹⁹ Die übliche Illustration hierfür ist eine Kugel in einer kleinen Mulde an einem Berghang: Wenn die Bewegungen der Kugel ein gewisses Maß überschreiten, gerät sie über den Rand der Mulde und rollt den Hang hinunter (wo sie dann auf der Talsohle der stabile Zustand erwartet). Der metastabile Zustand zeichnet sich dadurch aus, dass es immer ein Maß (bzw. eine Grenze) gibt; dadurch wird die Kategorie der Metastabilität kompatibel mit der Ordnung der Subjektivität.

„irreversibel“ ist.²⁰ Auf die Selbst- oder Fremdbeschreibung eines einzelnen Subjekts bezogen, ließe sich ebenso von einer Steigerung der Verunsicherung sprechen, die einer *Haltlosigkeit* Platz macht. Eine solche Weiterführung der Metaphorik scheint besonders geeignet, Destabilisierung als ein Zugleich von Kontrollverlust (das Subjekt kann sich nicht mehr halten) und Entstrukturierung (das Subjekt wird von keiner Struktur mehr gehalten) zu beschreiben, mithin als Suspension der Instituiertheit des Subjekts.²¹ Destabilisierung steht somit für einen strukturell veränderten Zustand. Die Ursachenklärung ist nicht primär, denn der Zustand erscheint in der Regel als irreversibel. Destabilisierung ist daher eher mit Fragen nach dem Umgang mit Folgen und Effekten der Entstrukturierung, Deinstitutionalisierung oder Verschiebung verbunden. Das heißt natürlich nicht, dass nicht auch die Destabilisierung produktiv gewendet werden kann: Die Störung ist eine vielleicht notwendige Anregung, die Verunsicherung eine vielleicht heilsame Krise, die Destabilisierung eine vielleicht unumgängliche Revolution. Es wäre aber – wie schon ausgeführt – ganz verfehlt, die hier vorgestellte Trias von Störung, Verunsicherung und Destabilisierung einfach auf einer Intensitätsskala anzuordnen, da sich die Begriffe auf verschiedene Ebenen der Beschreibung beziehen und folglich das, was jeweils gestört, verunsichert oder destabilisiert wird, unterschiedliche Entitäten sind. Aus diesem Grund möchten wir ein idealtypisches Modell zur Unterscheidung dieser Phänomene vorstellen.

Störung – Verunsicherung – Destabilisierung als Modell

Die Zusammenstellung der drei Begriffe impliziert vor allem die Perspektive des *Subjekts* als zugrundeliegende Bezugsebene. Auf dieser Grundlage kann ein Modell vorgeschlagen werden, das diese Begriffe in Bezug auf die Subjektivierung und Subjektperspektivierung idealtypisch zu fassen sucht. Die drei Kategorien gehören zu verschiedenen psychischen Registern und so zugleich zu unterschiedlichen Dimensionen der Wirklichkeitserfassung. Die Begriffstrias von Störung, Verunsicherung und Destabilisierung lässt sich daher mithilfe der drei Register Lacans auseinanderlegen. Die Störung ist dem Realen, die Verunsicherung dem Imaginären und die Destabilisierung

²⁰ Gansel: Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ‚Störung‘, 35.

²¹ Vgl. Niehaus, Michael: Haltlosigkeit. Einrichtungen. In: Schulte, Christian/Siebers, Winfried (Hg.): *Figuren der Erinnerung. Studien zum Werk W.G. Sebalds*. Wien 2013, 9–24.

dem Symbolischen zuzuordnen.²² Grob vereinfacht: Die Störung als solche (als Rauschen oder als Ereignis) ist ein Reales, das dem Menschen als einem sprachlichen Wesen gar nicht zugänglich ist (weshalb Störungen gewissermaßen immer schon *Signale der Störung* sind).²³ Die Verunsicherung mobilisiert das subjektiv Imaginäre, weil es in trügerische Selbstwahrnehmungen involviert (weshalb Verunsicherungen häufig mit Schreckgespenstern verbunden sind). Die Destabilisierung betrifft eine als gegeben angenommene symbolische Ordnung, auf die sich das Subjekt aufgrund seiner institutionellen Verankerung und institutionalisierten Gewohnheiten beziehen kann (weshalb die Destabilisierung immer die Referenz einer Ordnung infrage zu stellen scheint und nicht bloß das einzelne Subjekt). In diesem Zusammenhang weisen die drei Register eine unterschiedliche Zeitlichkeit auf sowie auch verschiedene Relationen. Die Störung – als zum Register des Realen gehörig – vollzieht sich im *Präsens*. Das Rauschen der Kanäle oder das unvermittelte, nicht antizipierte Ereignis geschieht im Hier und Jetzt. Es gibt sozusagen keine Resonanz, keinen Nachhall. Die Verunsicherung hingegen bezeichnet auf der einen Seite zwar ebenfalls einen präsentischen Zustand (eine Gestimmtheit, ein Gefühl), hat aber – vermittelt durch die Selbstwahrnehmung – zugleich einen wesentlichen Bezug zur *Zukunft*, nämlich zu Ungewissheiten bezüglich des Kommenden, die die Form von Imaginationen annehmen können. Und schließlich verändert sich in der Destabilisierung darüber hinaus die Vergangenheit, weil sich das, was als fest gegründet gegolten und daher Halt gegeben hat, als instabil erweist. Die zeitliche Struktur der Destabilisierung schließt insofern ein *futurum exactum* (*futur antérieur*) ein.²⁴

Das Modell kann allerdings auch auf verschiedene Systeme übertragen gedacht werden. Die Störung kann ein beliebiges autopoietisches System betreffen, das zur Fortsetzung seiner Operationen auf die Störung als einen Außenreiz reagieren muss. Das System kann ein Tier, ein Mensch, ein Kollektiv, das Ökosystem, ein Kommunikationssystem oder etwas anderes sein.

²² Vgl. zur Unterscheidung dieser drei Register u. a. Lacan, Jacques: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. In: Lacan, Jacques: *Schriften I*. Hg. v. Norbert Haas. Frankfurt a. M. 1975, 71–169. Vgl. zu epistemologischen Perspektiven der drei Register Wörler, Frank: *Das Symbolische, das Imaginäre und das Reale. Lacans drei Ordnungen als erkenntnistheoretisches Modell*. Bielefeld 2015.

²³ Vgl. Kümmel, Albert/Schüttel, Erhard (Hg.): *Signale der Störung*. München 2003.

²⁴ Vgl. Lacan: Funktion und Feld des Sprechens, 143.

Von Verunsicherung hingegen kann nur die Rede sein, wenn das System seine eigenen Zustände beobachtet, also über einen Selbstbezug bzw. eine Selbstbeschreibung verfügt, wie es bei Subjekten und Kollektiven der Fall ist. Deshalb ist es beispielsweise möglich, vom Kunstmarkt oder der Börse zu sagen, dass sie verunsichert sind, vom Ökosystem hingegen nicht. Der Begriff der Verunsicherung impliziert zudem eine rekursive Schleife, der zufolge die Selbstwahrnehmung des Verunsichertseins zu einer Steigerung der Verunsicherung führen kann. Hier liegt nicht zuletzt auch ein Potenzial für Destabilisierung. Ein System, das der Zunahme der Verunsicherung durch positive Rückkopplung nichts entgegenzusetzen hätte, wäre haltlos und destabilisiert.

Störung	Verunsicherung	Destabilisierung
Von außen angeregtes System (das ein Subjekt oder Kollektiv sein kann)	Nicht-stabiler Zustand eines sich selbst beobachtenden Subjekts und/oder Kollektivs	Aus dem Gleichgewicht gebrachte institutionelle Ordnung (eines Subjekts oder Kollektivs)
Register des Realen	Register des Imaginären	Register des Symbolischen
Systemtheorie	Existenzphilosophie/Phänomenologie	Psychoanalyse
Rauschen/Ereignis	Selbstbezüglichkeit/Selbstbeschreibung	Intervention/Schweigen
Reiz/Reaktion	Affekt/Emotion	Frage/Antwort

Daher lässt sich also nicht sagen, dass eine Störung sozusagen ein kleines Ereignis ist, die Verunsicherung ein mittleres und die Destabilisierung ein großes Ereignis. Sie sind nicht im selben Sinne Ereignisse. So lässt sich etwa 9/11 durch die geeignete Wahl eines Bezugsrahmens ohne weiteres als bloße Störung beschreiben. Man stellt dann etwa fest, dass an der Stelle der Twin Towers jetzt ein anderes Gebäude errichtet worden ist, dass das System, das mit dem Anschlag getroffen werden sollte, weitermacht wie bisher usw. Ebenso kann man die Folgen von 9/11 natürlich als Beginn einer anhaltenden Verunsicherung der seinerzeit letzten verbliebenen Supermacht beschreiben, von der noch nicht abzusehen ist, inwieweit sie einmal als Beginn einer irreversiblen Destabilisierung beschrieben werden wird. Denn wenn

überhaupt nur metastabile Systeme destabilisiert werden können, dann kann man nicht wissen, ob das Maß nicht schon voll ist und eine unscheinbare Störung jenen Kipppunkt herbeiführt, von dem Revolutionär*innen träumen mögen.

Abgesehen davon werden Störungen, die zur Verunsicherung und zur Destabilisierung führen, als Botschaften aufgefasst (und das gilt *a fortiori*, wenn es sich um wiederholte Störungen handelt). Oder anders gesagt: Es geht nicht um physikalische, sondern um signifikative Kausalität, nicht um den berühmten Flügelschlag eines Schmetterlings in Brasilien, der in Texas einen Tornado auslöst,²⁵ sondern um ein Ereignis, das von einem Adressaten mit einer Bedeutung belegt wird, also etwa um die anonymen Postkarten, die in Hans Falladas Roman *Jeder stirbt für sich allein* vom Protagonisten-Ehepaar mit dem frommen Wunsch ausgelegt werden, das Nazi-System zu destabilisieren.²⁶ Im Krieg kann man Bomben abwerfen, aber auch Propagandamaterial.²⁷ Beides kann demoralisieren, weil sowohl das eine als auch das andere die Überlegenheit des Gegners vor Augen führen kann, aber nur im zweiten Fall ist die Botschaft selbst die Störung. Daher kann letztlich – als Intervention durch Psychoanalytiker*in – sogar das Schweigen als eine Störung fungieren, welche die metastabile Symptomatik des Analysierenden ins Wanken bringt.

Es geht bei dieser differenzierenden Gegenüberstellung in erster Linie nicht allein darum, was eine Störung, eine Verunsicherung, eine Destabilisierung *ist*, sondern vor allem darum, welche Zuschreibung man vornimmt, wenn man etwas *als* eine Störung, Verunsicherung oder Destabilisierung *auffasst*. Daher lässt sich im Grenzfall dasselbe Ereignis als störend, als verunsichernd und als destabilisierend interpretieren. Alle drei Kategorien betreffen so *per se* Dinge, die es zu vermeiden gilt: Man will nicht gestört werden, man will nicht verunsichert werden, man will nicht destabilisiert werden (andere können natürlich anderer Auffassung sein). Man kann sich aber vorstellen, dass derlei geschieht. Solche Vorstellungen mögen beunruhigende

²⁵ Vgl. Lorenz, Edward N.: Predictability: Does the flap of a butterfly's wings in Brazil set off a tornado in Texas? Vortrag vor der *American Association for the Advancement of Science*, 139th Meeting (1972).

²⁶ Vgl. dazu auch Gradinari, Irina: Kriegs- und Kommunikationsmedien zwischen generischer Logik und kollektiven Erinnerungen. Zu zwei Verfilmungen von Hans Falladas Roman *Jeder stirbt für sich allein*. In: Nowak, Lars (Hg.): *Kriegsmedien im Spielfilm*. Wiesbaden 2021.

²⁷ Vgl. für das Beispiel Otto, Isabell: *Aggressive Medien*. Bielefeld 2015, 86f.

Imaginationen sein, die als solche wiederum der Verunsicherung zuzuschlagen sind. Koch, Nanz und Pause behandeln beispielsweise drei Formen von Störungen auf der Ebene des Sozialen, die drei Formen der Gefahrenabwehr entsprechen.²⁸ Das ist erstens die Hygiene, zweitens die Immunisierung und drittens die Precaution, die auch für „drei historisch aufeinander folgende und sich mittlerweile überlagernde Paradigmen gesellschaftlicher Gefahrenimagination- und abwehr“ stehen sollen.²⁹ Bei der Hygiene bleibt man Herr der Lage, weil man weiß, was man zu tun hat, um seine Sachen ordentlich und sauber zu halten; bei der Immunisierung geht man mittels Probehandeln ein gewisses Risiko ein; bei der Precaution muss man hingegen Vorkehrungen treffen, um auf alles gefasst zu sein. Am einen Ende reagieren – so der Ansatz von Koch, Nanz und Pause – die Routinen der Hygiene auf bloße Störungen, die kein erhöhtes Maß an Aufmerksamkeit erfordern; am anderen Ende steht die Precaution mit Maßnahmen (etwa in Form von Katastrophenplänen und Rettungsbunkern) gegen eine imaginierte Destabilisierung. In der Mitte aber erstreckt sich das weite Reich der Verunsicherung. Hier müsse sich die Gesellschaft gegen eine „perpetuierte Gefahrenlage und ihre konkret-unkonkreten Agenten regelrecht ‚impfen‘ [...], indem sie durch die regulierte Zuführung und Verarbeitung von Störungsreizen auf gesellschaftlicher wie individueller Ebene Toleranz- und Abwehrkräfte gegen Gefahren entwickelt und so mit diesen zu leben lernt“.³⁰ In Zeiten der Pandemie versteht man besonders gut, warum die Verunsicherung ein weites Reich ist. Denn dieses Reich (das Reich, in dem wir leben) ist charakterisiert durch ein Wechselspiel von Verunsicherung und Versicherung, von Szenarien der Gefährdung und gegensteuernden Maßnahmen. Deshalb kann man paradoxerweise sagen: Die Sphäre der Verunsicherung stabilisiert sich selbst. Und zu dieser Stabilisierung tragen auch die Imaginationen der Störung bei. In diesen Rahmen ist auch die große Bandbreite der „Störungsfiktionen“³¹ einzutragen, die uns etwa in Katastrophenfilmen und Endzeitszenarios das mögliche Ende des Anthropozäns vor Augen führen. Dass die „Zukunft“ vermehrt „als Katastrophe“³² gedacht, die

²⁸ Koch/Nanz/Pause: *Imaginationen der Störung*.

²⁹ Ebd., 7. Die Dreiteilung geht auf Überlegungen des Soziologen Ulrich Bröckling zurück.

³⁰ Ebd., 8.

³¹ Ebd., 11.

³² Vgl. Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a. M. 2014.

Destabilisierung also unablässig in den Raum gestellt wird, ist auch eine Art Impfung.

Film und Katastrophenbewusstsein

Inwiefern lässt sich in Bezug auf die Filme sagen, dass sie als Störung fungieren? Im Gegensatz zur negativen Verwendung der drei Begriffe im sozialpolitischen Bereich, die mit Angst vor unvermeidlichem Wandel, fortlaufenden Veränderungen oder möglichem Kontrollverlust bis hin zu Folgen gesellschaftlicher ‚Traumatisierungen‘ verbunden ist, sind diese drei Begriffe in der Moderne, was die Wirkung von Artefakten, besonders aber von Filmen angeht, eher positiv besetzt. Aufgrund ihrer medienspezifischen Beschaffenheit (etwa zeitlicher Kürze, visueller Erzählweise, Affektierung der Zuschauenden usw.) gehören Störungen, Verunsicherungen und Destabilisierungen zum Bestandteil der filmischen Medientechnologien, die sich in der filmischen Ästhetik bzw. in der Beschreibung der durch diese zu erzielenden Wirkung niedergeschlagen haben. Filme referieren daher immer auf Störung, Verunsicherung oder Destabilisierung, setzen diese als produktive Dramatisierungs- und Darstellungsstrategien ein, um verdichtet erzählen und ein Erlebnis darbieten zu können.

„Störungsfiktionen“, wie die besagten Katastrophenfilme oder Endzeitszenarios, können dieser Lesart zufolge gleichsam ‚aufstörenden‘ Charakter haben, weil sie von Destabilisierungen handeln.³³ Die „Wirkungsästhetik“ solcher Filme zielt dieser eher globalen Beobachtung zufolge „auf eine Dynamisierung der Gesellschaft, die gerade aufgrund ihrer fortwährenden Verunsicherung immer von neuem ihre gouvernementale Rekonstitution ermöglicht“. ³⁴ So könnte zunächst festgehalten werden, dass ein Zusammenhang von Störung und Genres besteht. So haben sich Genres etabliert, die in forcierter Weise Störungen in Szene setzen, wie etwa Katastrophen- und (Post-)Apokalypse-Filme.

Auf einer anderen Ebene wird etwa in einem Kriminalfilm eine ungestörte Informationsvergabe nicht erwartet. Zwar wird ein Schwanken induziert,

³³ „Filmische Blockbuster und literarische Bestseller sind [...] als Konkretisierungsformen der Gefahrenimagination weit mehr als reine Unterhaltung. In dem Maße, in dem sie die Gesellschaft auf mögliche Störungen und Umbrüche vorbereiten, wird die Populärkultur zu einer interdiskursiven Agentur der symbolischen Kristallisation, affektiven Anreicherung und resonanzstarken Zirkulation von Imaginationen der Gefahr.“ (Koch/Nanz/Pause: Imaginationen der Störung, 9f.)

³⁴ Ebd., 16.

aber die empirischen Zuschauer*innen werden sich bei wiederholten Störungen in dieser Beziehung kaum als verunsichert beschreiben. Das gilt auch für das Genre, das es von vornherein auf eine umfassende Verunsicherung abgesehen hat: den phantastischen Film. Verschiedenen Theoretiker*innen zufolge zielen die Verfahren der Phantastik – und insbesondere des phantastischen Films – vornehmlich auf die Erzeugung von Instabilität in der Auffassung der Diegese, und insofern auf Destabilisierung des impliziten (freilich nicht des realen) Rezipienten.³⁵ Und wenn verunsichernde oder verwirrende filmische Narrationen sogar zu einem eigenen Genre namens *Perturbatory Narration* zusammengefasst werden können,³⁶ wird vollends evident, dass die Analyse eines einzelnen Films im Hinblick auf Störung, Verunsicherung und Destabilisierung immer nur vor dem Hintergrund der Verfahren des Genres sinnvoll ist.

Das gilt auch umgekehrt für die Störung von Genrekonventionen. Wenn sich Genres als Institutionen³⁷ beschreiben lassen, denen Erwartungsbündel auf Seiten der Rezipient*innen entsprechen, dann vermögen fortgesetzte Störungen über eine zunächst vorgenommene Genrezuordnung zu verunsichern. Und letztlich können Filme, die mit solchen Verunsicherungen arbeiten, sogar zu etwas beitragen, was man eine Destabilisierung des Genresystems nennen könnte. Dies kann etwa für Autorenfilme³⁸ geltend gemacht

³⁵ Vgl. Pinkas, Claudia: *Der phantastische Film. Instabile Narrationen und die Narration der Instabilität*. Berlin/Boston 2010. Pinkas beschränkt sich nicht nur auf phantastische Diegesen, sondern betrachtet diese zusammen mit den filmischen Verfahren der Darstellung: „Die Einführung unzuverlässiger, psychisch labiler bis vollkommen verrückter intradiegetischer Erzähler, die Einnahme einer subjektiv gefärbten bzw. verzerrten Figurenperspektive sowie das unvermittelte Hineinschalten der Narration in die subjektive Gedankenwelt der Figuren (*mindscreen*) tragen [...] zu einer Destabilisierung und Auflösung der vertrauten Ordnungen der erzählten Welt bei.“ (Ebd., 138) Phantastisches Erzählen basiere „stets auf Strategien einer Destabilisierung und Ambiguisierung des Erzählten, die sowohl die Form der narrativen Informationsvergabe als auch die Modellierung von Figuren, Räumen und Ereignissen als den drei elementaren Kategorien der erzählten Welt betreffen.“ (Ebd., 274)

³⁶ Vgl. Schlickers, Sabine/Toto, Vera: *Perturbatory Narration in Film. Narratological Studies on Deception, Paradox and Empuzgament*. Berlin/New York 2017.

³⁷ Enzensberger, Hans-Magnus: Ein wenig Theorie: Vierte Vorlesung vom Nutzen und Nachteil der Gattungen (1964/65). In: Ders.: *Scharmützgel und Scholien: Über Literatur*. Hg. v. Rainer Barbey. Frankfurt a. M. 2009, 64–82.

³⁸ Ritzer, Ivo: Genre- und Autorentheorie. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): *Handbuch Filmgenre: Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden 2020, online unter: https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2F978-3-658-09631-1_7-1.pdf (Stand: 10.11.2021).

werden oder für das New Queer Cinema³⁹, insofern diese die Wahrnehmung grundsätzlich entautomatisieren und so für bestehende Darstellungsmittel sensibilisieren. Auch hier kann die Verunsicherung bzw. die Destabilisierung wiederum als Teil des Systems beschrieben werden. Filmische Experimente oder Genre-Hybride können daher sehr wohl den Erwartungen entsprechen, wie sich an den „Genresynkretismen im Blockbuster Kino“⁴⁰ der letzten Jahrzehnte ablesen lässt.

Ganz abgesehen davon gilt natürlich für filmische (wie auch für literarische) Narrationen, dass sie fast ausnahmslos von Ereignissen erzählen, die in irgendeiner Weise eine zu Anfang bestehende Ordnung stören oder destabilisieren, um sie dann am Ende einer Entstörung bzw. Restabilisierung zuzuführen. So liegt etwa der klassischen Filmnarration eine Heldenreise zugrunde,⁴¹ die einen Bewährungsraum für die Neuverhandlung von Werten und Identitäten erschafft, um dann zum Ende des Films wieder stabilisiert zu werden. Verunsicherung, die mit verschiedener Intensität im Film ausgelöst wird, scheint insofern ein konstitutiver Bestandteil jeder filmischen Rezeptionserfahrung zu sein, die zugleich mit der Verhandlung neuer ästhetischer Formen und Genreelemente einhergeht.

Vor diesem Hintergrund scheint uns, dass vorwiegend filmische Erzählstrukturen (mit den dazugehörigen filmischen Bildern) dazu beigetragen haben, ein Katastrophenbewusstsein in unserer Zivilisation zu implementieren. Anfänge dieses Katastrophenbewusstseins liegen natürlich in anderen Diskursen und in der Literatur – lange vor der Erfindung des Films. Die Narrative der Unsicherheit und der Verunsicherung, die sich nicht mehr als Beitrag zur Stabilisierung einer Ordnung auffassen lassen, beginnen mit der Moderne. Erst das Medium Film besitzt jedoch die Kraft, das hierin implizierte Katastrophenbewusstsein zu entfalten und vor Augen zu führen. Dabei kommt es nicht mehr auf das Genre oder einen konkreten Film an. Auf einer bestimmten Ebene der Betrachtung erzählen alle Filme ‚katastrophisch‘ und potenzieren so die Unsicherheit.

³⁹ Z. B. Aaron, Michele (Hg.): *New Queer Cinema: A Critical Reader*. New Brunswick/New Jersey 2004.

⁴⁰ Mundhenke, Florian: Hybride Genres. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): *Handbuch Filmgenres. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden 2017, 232–248, hier 246.

⁴¹ Krützen, Michaela: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a. M. 2011, 63–66.

Möglicherweise ist schon daher die soziale Versichertheitlichung der letzten Jahrzehnte, die die Unsicherheit paradox verstärkt, eine Antwort auf das filmische Weltempfinden. Die Forschung hat, wie oben bereits ausgeführt, festgestellt, dass es für die Atmosphäre der Verunsicherung und für die Vielfältigung der Risikodiskurse vor allem in den westlichen Gesellschaften bzw. im Globalen Norden letztlich keine rationale Grundlage gibt. Wenn man diese Verunsicherung gewissermaßen dialektisch an eine tatsächliche Zunahme von Sicherheit und Verlässlichkeit koppelt, so ist das keine wirkliche Erklärung. Eine Verunsicherung, die sich nicht auf die ‚Wirklichkeit‘ berufen kann, benötigt narrative *Bilder* als Nahrung bzw. setzt diese voraus. Der Film, der eigentlich Störung, Verunsicherung und Destabilisierung ästhetisch und technologisch produktiv einsetzt, prägt auf diese Weise psychische Strukturen und Wahrnehmungen der Individuen auf die Welt, die nun allein durch das Prisma der Verunsicherungen, verursacht durch Verletzbarkeiten, Verluste, Traumata, Gewaltausbrüche und Verbrechen aller Art, angeschaut und gedeutet werden kann. Vor diesem Hintergrund ist es symptomatisch, dass 9/11 oder auch aktuell die Corona-Pandemie filmischen Szenarien folgen, die diese Katastrophen bereits vor dem Eintritt der Ereignisse mehrmals durchgespielt haben. Slavoj Žižek nannte den Einsturz des World Trade Centers ein TV-Ereignis.⁴² Eva Horn betitelte ihn als eine „Meta-Fiktion“⁴³ und Jean Baudrillard bezeichnet ihn als „Katastrophenfilm aus Manhattan“⁴⁴, der die „Neuerfindung des Realen als der letzten und schrecklichsten Fiktion“ darstelle: „Zunächst ist das Bild da, dem der Schauer des Realen folgt. Gleichsam eine zusätzliche Fiktion, eine Fiktion, die die Fiktion übertrifft.“⁴⁵

Gilles Deleuze hat in seinen Kinobüchern versucht, visuelle Denkweisen, die durch den Film in die Welt gekommen sind, zu erfassen, vor allem aber die Visualität der Wahrnehmung zu theoretisieren, die bei ihm in komplexen Denkfiguren (Affektbild, Kristallbild usw.) ihren Ausdruck findet. In unserem Zusammenhang bietet es sich hier an, das von Deleuze entwickelte

⁴² Žižek, Slavoj: *Willkommen in der Wüste des Realen*. Übersetzt von Maximilian Probst. Wien 2004, 19.

⁴³ Horn, Eva: *Der geheime Krieg: Verrat, Spionage und moderne Fiktion*. Frankfurt a. M. 2007, 460. „9/11 verkehrt den Reflexionsbezug zwischen dem Politischen und seinen Fiktionen, indem das politische Ereignis eine Reflexion und Interpretation der Fiktionen darstellt.“

⁴⁴ Baudrillard, Jean: *Der Geist des Terrorismus*. Wien 2011, 75.

⁴⁵ Ebd., 31.

Konzept der Fabulation aufzugreifen.⁴⁶ Deleuze führt diese Kategorie ein, um damit eine Form der Überwindung der Opposition Realität vs. Fiktion zu bezeichnen. Bei Deleuze vor allem auf Autoren des *cinéma vérité* (Jean Rouch) und des *cinéma direct* (Pierre Perrault) bezogen, die in ihren Filmen das Dokumentarische durch eine Art Legendenbildung überstiegen haben, lässt sich die Fabulation verallgemeinert als eine schöpferische Kraft auffassen, mit der Fiktionen Realitäten zu stiften vermögen oder zumindest reale Effekte haben, die zugleich als eine Antwort auf ein Begehren erscheinen. Der Film realisiert Kraft aber nicht allein in der eidetischen und affektiven Prägsamkeit seiner Bilder, wie es Deleuze beschrieben hat, sondern vor allem in seinen scheinbar mimetischen Eigenschaften, die Realität nachzuahmen und sinnhaft wiederzugeben, wodurch er eine starke persuasive Macht ausstrahlt. So lassen sich Verunsicherung, Störung und Destabilisierung als ästhetische Darstellungsphänomene und -mechanismen in Narrationen verstehen, die ‚missverstanden‘, also buchstäblich oder bildgetreu in der Rezeption übernommen wurden und daher die Qualität der Fabulationen erhalten. Diese Fabulationen haben vor allem jene psychischen Strukturen im Sinne Lacans besetzt, die wir in unserem Modell vorgeschlagen haben (siehe Tabelle). Störung ist daher im Register des Realen, Verunsicherung im Register des Imaginären und Destabilisierung im Register des Symbolischen zu sehen, auch wenn alle drei Phänomene medienästhetisch implementiert und produziert werden, wobei ihre Funktionsweise noch ausführlicher zu erfassen wäre. Auch das idyllische Bild kann jederzeit zum Bestandteil einer sich bereits vollziehenden katastrophischen Fabulation werden.

Anwendung auf den Film und Beiträge dieses Bandes

Vor diesem Hintergrund liegt die analytische Qualität der drei Begriffe in ihrer kulturwissenschaftlichen Perspektive, die mit den Filmanalysen zugleich auch Aussagen über aktuelle Diskurse und Wahrnehmungsphänomene treffen kann. Allerdings stellt diese Perspektivierung auch eine analytische Herausforderung dar, die mit der unspezifischen Anwendbarkeit dieser Kategorien verbunden ist. Innerhalb einer Diegese lässt sich zweifellos beobachten, in welcher Weise Subjekte oder Kollektive auf Störungen

⁴⁶ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 1991, 194–202 und 285–288; vgl. zur Bedeutung Henri Bergsons für den Begriff der Fabulation bei Deleuze auch Stenner, Paul: The risky truth of fabulation: Deleuze, Bergson and Durkheim on the becomings of religion and art. In: *Annual Review of Critical Psychology* 14 (2018), 149–173.

reagieren, wie krisenhafte Verunsicherung (auf welchem Gebiet auch immer) inszeniert wird, in welchen Formen und auf welcher Ebene eine Destabilisierung nahegelegt wird oder um sich greift, wovon sie ausgeht, wie sie abgewendet wird usw. Wichtig ist auch hier, dass sich die drei Kategorien nur in ihrem Ineinandergreifen als Analyseinstrument eignen. Zwar wird eine der drei Kategorien im Vordergrund stehen, aber die anderen beiden werden stets den Horizont bilden.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, inwieweit diese Kategorien auf der Ebene der filmischen Verfahren fruchtbar gemacht werden können. Auch hier besteht, wenn man die Verfahren isoliert betrachtet, eine gewisse Gefahr, den Begriff der Störung zu sehr zu verallgemeinern. So ist es nicht unbedingt vielversprechend, Verfahren der Verfremdung oder Entautomatisierung (im Sinne des russischen Formalismus) an sich schon als Störungen zu analysieren. Zwar kann man sie durchaus in der von Jäger beschriebenen Weise als transkriptive Störungen bezeichnen, da sie den Transparenz-Modus der Rezeption unterbrechen, aber sie können erst dann zu Verunsicherungen führen, wenn sie mit Elementen der Diegese in Verbindung stehen. Unklar ist allerdings, wie in diesem Zusammenhang die Verunsicherung von Zuschauerinnen und Zuschauern zu einem handhabbaren Kriterium gemacht werden kann. An und für sich ist Verunsicherung als ein psychischer Zustand (in Bezug auf was auch immer) nicht von außen wahrnehmbar.⁴⁷ Man kann indes die Verknüpfung von zwei Bedingungen angeben, die für das Vorliegen von Verunsicherung bei den impliziten (bzw. implizierten) Rezipienten gegeben sein müssen. Erstens muss es sich um eine *fortgesetzte* Störung handeln, die auf einen gestörten Zustand abzielt (also nicht durch eine einmalige Entstörung beseitigt werden kann), und zweitens muss sich die fortgesetzte Störung auf eine Unsicherheit in Bezug auf eine konkrete Frage innerhalb der Diegese beziehen. Dadurch wird ein Zustand des Schwankens oder Zweifels erzeugt.

⁴⁷ „Verunsicherung ist als Gefühl nicht von anderen Personen, sondern nur durch das betroffene Individuum erfahrbar [...]. Dem Gefühl der Verunsicherung folgt [...] keine direkte ‚verunsicherte Reaktion‘. Das heißt, es gibt keine spezifische Reaktion, die auf Verunsicherung hinweist; es gibt variierende Möglichkeiten unterschiedlicher Intensität, wie ein Individuum in einer bestimmten Situation mit Verunsicherung umgeht [...]“. (Humar, Marcel: *Rhetorik der Verunsicherung. Affektstrategien in den platonischen Frühdialogen*. Berlin/Boston 2017, 25)

Zum Beispiel kann ein Film auf der Mikroebene wie auf der Makroebene auf ganz verschiedene Weise wiederholt die reibungslose Informationsvergabe stören (man sieht etwas nicht, was man sehen können müsste; man hört etwas nicht, was man hören können müsste; es gibt Ellipsen usw.). Schon dieses einfache Beispiel des Ausbleibens einer reibungslosen Informationsvergabe macht deutlich, dass Verunsicherung nur in Relation zu einer diesbezüglichen Erwartung wahrgenommen wird und damit genreabhängig ist. In welcher Weise der jeweilige Film mithilfe der Trias von Störung, Verunsicherung und Destabilisierung erschlossen werden kann, lässt sich somit vorab nicht festlegen. Die Kategorien stellen kein ‚Analyseraster‘ oder etwas Ähnliches dar, sondern bilden einen Fragehorizont. Man kann allerdings festhalten, dass die drei Kategorien nur in ihrer Verknötung aussagekräftig sind – dass es eine Art Dialektik von Störung und Destabilisierung gibt und dass die Verunsicherung ein wenig als Symptom für die Wirksamkeit dieser Dialektik fungiert. Ein zweiter Punkt: Am einen Pol gibt es Filme, die in ihren filmischen Verfahren als sehr konventionell wahrgenommen werden können, aber die Frage nach Verunsicherung und Destabilisierung ins Zentrum stellen; am anderen Pol gibt es Filme, bei denen Störung und Verunsicherung in erster Linie von den filmischen Verfahren ausgehen. Letztlich wird die Frage nach Störung, Verunsicherung und Destabilisierung aber sowohl die Seite der Darstellung wie auch die Seite des Dargestellten betreffen. Im Übrigen bürgt der Bezug zum Genre dafür, dass beides nicht zu trennen ist. Denn die Elemente, die ein Genre ausmachen, sind heterogen, betreffen Erzählmuster, Themen und Motive ebenso wie Struktur und Layout.⁴⁸

Zugleich kann im Extremfall ein Genresystem durch einen gesellschaftlichen Umbruch destabilisiert werden, *ohne* dass dies zu neuen Darstellungsverfahren führt: Als die sowjetische Ordnung durch die Perestroika als korrupt und verlogen entlarvt wurde, geriet auch die sozialistische Bildlichkeit in eine Krise. Innerhalb von wenigen Jahren entstand eine Vielzahl von Filmen, die die Dysfunktion der Ordnung durch die Dysfunktion des sowjetischen Genresystems zum Ausdruck brachten: Gezeigt wurde (sexualisierte) Gewalt, Betrug und Korruption in (Macht-)Institutionen (Schule, Armee, Familie usw.). Diese Filme arbeiteten in der Regel weder mit

⁴⁸ Vgl. Scheinflug, Peter: *Genre-Theorie. Eine Einführung*. Münster 2014, 9–12; Niehaus, Michael: *Was ist ein Format?* Hannover 2018, 80f.

medientechnischen Störungen noch mit der Verunsicherung der Zuschauenden, könnten sogar selbst als ein neues Genre aufgefasst werden.⁴⁹ Störung, Verunsicherung und Destabilisierung dienen somit als analytische Perspektivierung des Films in Bezug auf seine produktionstechnische Beschaffenheit, seine Ästhetik oder sein Wirkungspotenzial.

Die zehn Beiträge dieses Bandes spannen das Feld der Fragestellungen, die sich an die Begriffstrias von Störung, Verunsicherung und Destabilisierung anschließen, anhand konkreter Filmanalysen auf, wobei in der Regel jeweils eine der drei Kategorien im Zentrum steht oder als Ausgangspunkt dient. Die Anordnung der Beiträge erfolgt chronologisch nach der Entstehungszeit der analysierten Filme. Gleichwohl kann man die Beiträge teilweise zu Gruppen zusammenfassen.

Ausgangspunkt der Beiträge von Carolin Rolf, Christoph Düchting und Jeanette Roche ist die Störung. **Carolin Rolf** beschäftigt sich in *Not your friendly neighborhood Superhero! – DEADPOOL* (2016) aus vornehmlich gender- und genretheoretischer Perspektive mit den Störelementen in der gleichnamigen Comic-Verfilmung (aus dem ‚Marvel-Universum‘), die diesem finanziell überaus erfolgreichen Superheld*innenfilm zugleich einen satirisch-parodistischen Anstrich verleiht, wobei zum einen die Blickordnung durch ein metaleptisches ‚Durchbrechen der vierten Wand‘ gestört wird und zum anderen das genretypische Hypergendering bisweilen unvermutet in sein Gegenteil umschlägt. Es ist also als Beispiel für eine ästhetische und daher produktive Störung zu verstehen, die eine Verunsicherung von Männlichkeitskonzepten zur Folge hat. Rolf zeigt indes, dass diese Störelemente gleichsam harmlos bleiben und die kommerzielle Funktionsweise des Films eher unterstützen, als unterlaufen. So bleibt etwa die direkte Ansprache des Protagonisten an die Zuschauenden, die diesem ein Fiktionsbewusstsein attestiert, sozusagen eine punktuelle Entgleisung, welche die Geschlossenheit der Fiktion nicht ernsthaft infrage stellt – im Sinne Gérard Genettes eine figurale, keine fiktionale Metalepse. Die Genrelogiken lassen es vor allem nicht zu, ästhetische Störung und geschlechtliche Verunsicherung konsequent durchzuhalten und stabilisieren diese so wieder über die Darstellungskonventionen.

⁴⁹ Vgl. Gradinari, Irina: Chernucha – Schwarzmalerei à la Russe. In: *montage AV* 23, 1/2014: Kleine Genres, 101–119; Gradinari, Irina: Genres in Russland. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): *Handbuch Filmgenres. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden 2017, 411–432.

Ähnlich und doch anders verhält es sich bei **Christoph Düchtings** Beitrag *Im Bereich der Einbildung ist das Unbekannte allmächtig – Störung und Destabilisierung in Andrew Niccols Science-Fiction-Thriller ANON (2018)*. Dieser Film lässt sich dem Surveillance Cinema zuordnen. Die Zukunftsvision eines Überwachungsstaates, in dem die visuellen Informationen der Bevölkerung kontinuierlich aufgezeichnet und gespeichert werden, um – wie in der Dystopie üblich – jede Destabilisierung (insbesondere durch Verbrechen und Gegen-Netzwerke) zu verhindern, hat einen sozusagen strukturell selbstbezüglichen Charakter. Dass auch die Filmbilder Überwachungsbilder sind, wird in dem Moment manifest, in dem sie trügerisch werden: Eine anonyme Frau ist in der Lage, sich in die visuellen Informationen ihrer Mitmenschen einzuklinken und sie zu manipulieren. Da dies teilweise in subjektiven Kameraeinstellungen gezeigt wird, könnte daraus eine maximale Verunsicherung auch der Zuschauenden entstehen. Dafür, dass dies nicht der Fall ist, sorgt wiederum in Analogie zum Film DEADPOOL die Genrezugehörigkeit, die eine am Ende restabilisierte Narration verlangt.

Der Beitrag *Störung, Destabilisierung und Verunsicherung – Percy Adlons SALMON-BERRIES (1991)* von **Jeanette Roche** geht ebenfalls von Phänomenen der Störung aus, die hier einerseits – als punktuelle „Bild-Störungen“ – bei den filmischen Verfahren ansetzen, sich aber dann auch in Störungen auf der intradiegetischen Ebene fortsetzen (etwa in unerwarteten Lichteffekten innerhalb der Mise-en-scène, in der Körpersprache von Figuren, in störenden Unterbrechungen der Narration). Dieses Arsenal der Störungen dient einerseits der Irritation geschlechtlicher Zuordnungen, mit der aber zugleich (und damit zusammenhängend) auf der politischen Ebene eine Destabilisierung der politischen Ordnung am Beispiel der deutschen Wiedervereinigung inszeniert oder indiziert wird. Störung, Destabilisierung und Verunsicherung sind ohnehin produktive Strategien der Queer Theory, die Roche jedoch ausdifferenzieren sucht: Störungen erscheinen so als ästhetische Mittel, mit denen Bild-Ordnungen und Gender-Ordnungen destabilisiert werden, wobei Destabilisierungen mit Störungen nicht immer zusammenfallen. So können Destabilisierungen ohne medienästhetische Störung verhandelt werden, wie zum Beispiel die intradiegetische Infragestellung von bestehenden Machtordnungen. Verunsicherung kann dabei aus einem Aushebeln ästhetischer Komponenten innerhalb der Genrelogik wie auch aus der Summe der Störungen entstehen.

Hier lässt sich der Beitrag von **Irina Gradinari** anschließen, die sich in „*Seeing queerly*“ als *verunsicherter Blick* dem Film *THE CRYING GAME* (1992) widmet, der mit dem Nordirlandkonflikt ebenfalls eine unmittelbar politische Ebene fokussiert und diese mit der Verunsicherung von Geschlechteridentitäten verknüpft. Der Film eignet sich nicht nur durch die Transgender-Thematik dazu, die Kategorie der Verunsicherung in den Mittelpunkt zu stellen und deren ästhetisches Potenzial auszuloten. Vor allem trägt die intersektionale Verknötung von Gender, Race, Ethnizität und Klasse dazu bei, welche zusätzlich noch ‚verqueert‘ wird. Verunsicherung erscheint hier so einerseits als epistemologisches Phänomen, das aus der Nichtfestlegung des Sinnes und der Nicht-Auflösung intersektionaler Paradoxien resultiert. Andererseits ist Verunsicherung zugleich als Position der Zuschauenden zu verstehen, die ihren Augen nicht mehr trauen können. An dieser Stelle erweitert der Beitrag die Diskussion zu feministischen Blicktheorien auf einen queeren Blick. Ohne die Genrelogik zu überschreiten, kann somit ein verunsicherndes Wirkungspotenzial entfaltet werden.

Auch **Julia Glitz** bespricht in ihrem Beitrag *Disguised in drag!? – TOOTSIE (1982) als queeres Melodrama* die Verunsicherung, wobei Störung und Destabilisierung als verschiedene ästhetische Strategien einbezogen werden. Drag bzw. Travestie gehören seit jeher zu den beliebten Topoi der Verunsicherung. Im Film werden sie insbesondere als Störung der heterosexuellen Ordnung eingesetzt; die Störung wird in der Regel gegen Ende des Films behoben und die binäre Genderordnung wiederhergestellt. Um jedoch diesen Topos wirksam zu machen, müssen die Filme Strategien entwickeln, mit denen sich die Zuschauenden auf queere Momente einlassen können. So bleibt die Verunsicherung der Zuschauenden grundsätzlich als Folge der Destabilisierung der Begehrensordnung bestehen, auch wenn die Störung am Ende scheinbar entfernt wurde.

Zwei Beiträge dieses Bandes lassen sich gerade deshalb aufeinander beziehen, weil sie die Trias von Störung, Verunsicherung und Destabilisierung auf eine völlig gegensätzliche Weise in den Blick nehmen. Das ist zum einen **Ivo Ritzers** Beitrag *Im Diesseits: Klassizismus revisited – Medienästhetik des Films bei V.F. Perkins, Andrew Britton und Jacques Tourneur*. Ritzer geht nicht von einem einzelnen Film aus, sondern unternimmt eine Rekonstruktion der Theorie von V.F. Perkins, der in *Film as Film* (1972) eine am klassischen Hollywood orientierte Filmästhetik entwirft, die gerade ohne Störung, Verunsicherung und Destabilisierung auskommt bzw. auszukommen versucht.

Er legt einerseits die komplexen Operationen frei, die nötig sind, um in als Meisterwerke apostrophierten Filmen wie *JOHNNY GUITAR* (USA 1954, R.: Nicholas Ray) mittels *déconpage classique* die Mise-en-scène zu einem „Weltmodell“ zu verdichten. Andererseits zeigt er am Beispiel der späten Filme von Jacques Tourneur, wie die ‚innere Aushöhlung‘ dieser Logik letztlich etwas ins Werk setzt, was man sowohl als Störung wie auch als Verunsicherung oder Destabilisierung bezeichnen kann.

Umgekehrt verhält es sich bei **Claudia Sassens** und **Stefan Schroeders** Beitrag *Die Störung als Prärequisit einer Stabilisierung – Vinterbergs DAS FEST* (1998). Sie liefern eine Close-Reading-Analyse eines nunmehr klassischen *Dogma*-Films, dessen Regeln ganz und gar gegen das klassische Hollywood-Kino und seine Genrekonventionen gerichtet sind. Auf der Ebene der filmischen Verfahren wie auch auf der intradiegetischen Ebene ist Vinterbergs Film ein permanentes Störfeuer, das in einer spiralförmigen Bewegung zur Verunsicherung von schwerfälligen Filmzuschauenden und Festteilnehmenden führen und bestenfalls in eine umfassende Destabilisierung münden soll. Zwar hat der Haupt- und Staatsstörer Christian am Ende des Festes seinen Missbrauchs-Vater aus dem Weg geräumt, ob aber die Destabilisierung der patriarchalen Ordnung gelungen ist, bleibt angesichts der Ordnungsbedürftigkeit der Anwesenden offen.

Zwei weitere Beiträge dieses Bandes haben einen gemeinsamen historischen Kontext und behandeln vor allem die Frage der Destabilisierung. *Die zwei Geister des Präsidenten – Lincoln-Mythos und politische Theologie im Hollywood-Kino während der Great Depression* von **Johannes Pause** widmet sich dem Klassischen Hollywood-Kino, das selbst in der Wirtschaftskrise entstanden ist und so auch als eine Antwort auf die gesellschaftliche Destabilisierung verstanden werden kann. Im für die Analyse ausgewählten Film *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* (1933) geht es ebenfalls um die Krise der Staatsmacht. In ihm muss ein Engel interimweise in den für sein Amt ungeeigneten amerikanischen Präsidenten fahren, um die Aushöhlung des politischen Systems zu verhindern. Solche Filme lassen sich nur vor dem Hintergrund einer implizierten ‚politischen Theologie‘ und als Ausdruck großer Destabilisierungsängste lesen. Die Frage nach der Möglichkeit (oder der Notwendigkeit), eine Ordnung durch eine außerordentliche Vaterfigur außer Kraft zu setzen, um die Ordnung wiederherzustellen, hängt, wie Pause zeigt, mit der Position zusammen, die Abraham Lincoln im amerikanischen Mythos eingeräumt wird.

Der seinerzeit geflopte, inzwischen aber zum Klassiker und zum Kultfilm avancierte Film *THE NIGHT OF THE HUNTER* (USA 1955, R.: Charles Laughton), dem sich der Beitrag von **Michael Niehaus** unter dem Titel *Drift/Festhalten* widmet, spielt ebenfalls zur Depressionszeit in den USA, jedoch nicht im Zentrum der Macht, in Washington, sondern auf dem Land, wo sich die Auswirkungen der Depression bemerkbar machen. Dies ist aber nur der Hintergrund für die Handlung des Films, in dem die Welt für ein Geschwisterpaar aus den Fugen gerät, weil es sich auf der Flucht vor einem Frauenmörder und falschen Vater befindet. Destabilisierung erweist sich hier als eine – filmsprachlich realisierte – traumartige Drift, die schließlich in einer ambivalenten Mutterfigur ihr märchenhaftes Ende findet.

Julia Bees Beitrag „*Anthropocinema*“ – *AH HUMANITY!* (2015) und die *verunsicherte Verortung des Menschen* wendet sich einem Dokumentarfilm zu, wenn auch diese Gattungsbezeichnung nicht ganz passend für den vor allem in Museen und Kunstaustellungen gezeigten Kurzfilm von Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor ist. Bee analysiert den Film als einen Versuch, einer globalen Verunsicherung und Destabilisierung – nämlich dem vermuteten Ende ‚unseres‘ Anthropozäns – mittels einer Ästhetik gerecht zu werden, welche klassische Formen der Avantgarde weiterentwickelt. So sind zunächst drei Begriffe vor allem als medienästhetisch zu verstehen, können sie doch jene medientechnologische Verarbeitung von kulturellen Störungen, Verunsicherungen und Destabilisierungen umfassen oder diese Effekte in der Rezeption gezielt induzieren. Zu ihnen gehören Collage und Montage sowie die Überlagerung verschiedener Medienformen auf der Bild- und Tonebene, die insgesamt nicht nur die Zukunft, sondern gleichsam bereits die Gegenwart als Katastrophe vorstellen. Der fortgesetzte Avantgardismus von *AH HUMANITY!* erweist sich in dieser versuchten Fusion von Materialästhetik und Mimesis als Zusammenfallen von Störung und Destabilisierung. Zugleich sind diese Begriffe auch im kulturellen Kontext zu verorten: Ökologische Krisen erfasst Bee als Störung, die im Anthropozän zu einer Verunsicherung und schließlich zu einer Destabilisierung führen.

In Bezug auf Störung, Verunsicherung und Destabilisierung setzen sich alle Beiträge dieses Bandes mit verschiedenen filmischen, politischen oder technologischen Phänomenen auseinander, was die analytische Flexibilität des Konzepts unter Beweis stellt. Aus der Vielfalt der Anwendungsmöglichkeiten erschließt sich somit die Produktivität dieser drei Begriffe, die nicht unbedingt immer scharf voneinander abgegrenzt werden müssen.

Die zwei Geister des Präsidenten Lincoln-Mythos und politische Theologie im Hollywood-Kino während der *Great Depression*: GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE (1933)

Hollywood, Lincoln und die *Great Depression*

Im Jahr 1933 befand sich die Weltwirtschaftskrise in den USA auf ihrem Höhepunkt. Seit dem *Black Friday*, dem großen Börsencrash des Jahres 1929, war die Arbeitslosigkeit auf nahezu 25 % gestiegen,¹ während das Bruttoinlandsprodukt ungebremsst ins Bodenlose zu fallen schien. Wanderarbeiter*innen zogen quer durch das Land, in den *Great Plains* kündigten die ersten schweren Sandstürme den verheerenden *Dust Bowl* der Jahre 1935–38 an, und in vielen Städten, nicht zuletzt im Central Park in New York, entstanden sogenannte *Hooverilles*, große Elendsviertel, in denen sich die sozial Abgehängten sammelten – und organisierten. Die kommunistische Partei gewann stetig neue Mitglieder, faschistische Untergrundorganisationen wie die *Silver Legion of America* begannen Umsturzpläne zu schmieden, und das öffentliche politische Klima wurde von ‚populistischen‘ Volksrednern wie Huey Long oder Charles Coughlin radikalisiert. Der allgemein als zu passiv geltende und zum Ende seiner Präsidentschaft sichtlich ratlose Präsident Herbert Hoover wurde 1932 mit historischen Stimmenverlusten aus dem Amt gewählt und durch Franklin D. Roosevelt ersetzt, der ab 1933 seinen *New Deal* umzusetzen begann, eine Reihe einschneidender sozialpolitischer Interventionen, die – wenn auch eher Notfallmaßnahmen denn konzises politisches Programm² – in der Geschichte der USA bis heute ihresgleichen suchen.

Auch das Kino war von der Wirtschaftskrise betroffen. Die Gewinne brachen auf ganzer Linie ein, und Paramount – eines der *Big Five*, der fünf großen Studios Hollywoods – ging 1932 sogar vorübergehend bankrott. 1934

¹ Offizielle Zahlen existieren aus dieser Zeit allerdings nicht; bei allen Angaben handelt es sich mithin um spätere Schätzungen. Vgl. Smiley, Gene: Recent Unemployment Rate Estimates for the 1920s and 1930s. In: *The Journal of Economic History* 43, 2/1983, 487–493.

² Vgl. Hofstadter, Richard: *The Age of Reform. From Bryan to F.D.R.* New York 1955.

zog Sinclair Lewis mit seiner EPIC-Kampagne („End Poverty in California“) durch die Straßen von Los Angeles und machte deutlich, dass die Krise auch am *Golden State* keinesfalls spurlos vorüberging. Paradoxerweise gelten die 1930er-Jahre gleichwohl als goldenes Zeitalter in der Geschichte des US-amerikanischen Films. 1927 war mit dem Erfolg von *THE JAZZ SINGER* (USA, R.: Alan Crosland) die Ära des Tonfilms eingeleitet worden. In der Folge waren nicht nur neue Genres und – auch dies wiederum krisenbedingt – neue Produktionsweisen entstanden, das Kino hatte sich, indem es zugleich Unterhaltung und Information bot, zum Leitmedium der Gesellschaft entwickelt, das auf dem Höhepunkt der *Great Depression* von einer Mehrheit der US-Bürger*innen regelmäßig frequentiert wurde.³ Bereits unter Präsident Hoover wurde diese neue gesellschaftliche Bedeutung des Kinos unter anderem dadurch manifest, dass Kinotickets an Arbeitslose ausgegeben wurden, um ihnen zumindest eine basale gesellschaftliche Teilhabe zu sichern.⁴ Nach dem Wahlsieg Roosevelts unterstützten viele der Hollywood-Studios den *New Deal*, indem sie – programmatisch etwa in dem Film *Stand Up and Cheer!* (USA 1934, R.: Hamilton MacFadden), durch den Shirley Temple zum Star wurde – den Zweckoptimismus des neuen Präsidenten publikumswirksam zu verbreiten suchten.⁵

Während ein großer Teil der Spielfilme dieser Zeit aus diesem Grund eskapistische Tendenzen zeigt, können viele erfolgreiche Genres der 1930er-Jahre als direkte Reaktionen auf die oder Auseinandersetzungen mit der Krise gelesen werden: Der Gangster etwa stand für einen neuen Typus von Held, der das gesellschaftliche Chaos für sich zu nutzen wusste; die anarchischen Komödien der Marx Brothers schienen den realen Irrsinn der Wirtschaftskrise zu spiegeln; *KING KONG* (USA 1933, R.: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack) verbreitete als früher Monsterfilm Untergangsstimmung;⁶ und viele Regisseure – beispielhaft William Wellman in *WILD BOYS*

³ Vgl. Morgan, Iwan W.: Introduction. Hollywood and the Great Depression. In: Davies, Philip/Morgan, Iwan W. (Hg.): *Hollywood and the Great Depression. American Film, Politics and Society in the 1930s*. Edinburgh 2016, 1–26.

⁴ Gianos, Phillip L.: *Politics and Politicians in American Film*. Westport/London 1999, 75.

⁵ Zur zentralen Bedeutung Shirley Temples für diese emotionspolitische Ausrichtung Hollywoods und für die *Great Depression* insgesamt vgl. Kasson, John F.: *The Little Girl Who Fought the Great Depression. Shirley Temple and 1930s America*. New York 2014.

⁶ Es sei hier – mit Verweis auf Jan Distelmeyer – nur am Rande darauf hingewiesen, dass das Verhältnis zwischen fiktionalen Katastrophenerzählungen und gesellschaftlichen Krisen nicht ausreichend gefasst ist, solange das eine als schlichte Spiegelung des anderen

ON THE ROAD (USA 1933), einem Film, der von einer stetig wachsenden Gruppe halbwüchsiger männlicher Wanderarbeiter handelt – machten in Sozial- und Polit Dramen die Missstände der Zeit ganz unvermittelt zum Thema.⁷ Das sozialpolitische Engagement einer großen Zahl von Hollywood-Künstler*innen in dieser Zeit bildete dann Anfang der 1950er-Jahre die Basis für die Kommunisten-Verfolgungen unter McCarthy, wirkten ‚radikale‘ Theorien in den 1930er-Jahren doch allein schon angesichts der Schwere der Wirtschaftskrise deutlich weniger abschreckend, als sie es auf dem ersten Höhepunkt des Kalten Krieges tun sollten. Auch der Misserfolg einiger Genres lässt sich auf die Krise zurückführen: So gingen Erfolg und Zahl etwa der Western in den 1930er-Jahren deutlich zurück, da die optimistische Mythologie des Genres – „linked with the heroic age of American expansion and the dream of limitless growth“ – in einer Zeit allgemeinen Niedergangs nicht mehr gültig zu sein schien.⁸

Auch die direkte Thematisierung der politischen Sphäre Washingtons oder der Bundesstaaten erlebte im Kino der 1930er-Jahre eine – wenn auch kommerziell nur bedingt erfolgreiche⁹ – Konjunktur. Nicht zuletzt gilt das Jahrzehnt als das filmische Zeitalter Abraham Lincolns:¹⁰ Der 16. Präsident der USA, der die Sklaverei bekämpft und die Nordstaaten 1861 in den Sezessionskrieg geführt hatte, bevor er 1865 einem Attentat zum Opfer fiel, war bereits im späten 19. Jahrhundert zum Gegenstand einer verklärenden, mythenbildenden Geschichtsschreibung geworden. 1922 wurde in Washington das Lincoln Memorial eröffnet, dessen von Daniel Chester French geschaffene Kolossalstatue das charakteristische Äußere des Staatsmannes in ikonischer Weise festschrieb. In den 1920er- und 1930er-Jahren wurde das Leben Lincolns zudem prominent zum Thema mehrerer Biopics gemacht, so etwa 1924 von Phil Rosen in *THE DRAMATIC LIFE OF ABRAHAM LINCOLN* und

begriffen wird. In gewisser Weise können Fiktionen an der Herstellung von Krisenzuständen und -narrativen mitarbeiten. Vgl. Distelmeyer, Jan: *Katastrophe und Kapitalismus. Phantasien des Untergangs*. Berlin 2013.

⁷ Zu den unterschiedlichen Genres vgl. u. a. Gianos: *Politics and Politicians*, 75–104; sowie Combs, James: *American Political Movies. An Annotated Filmography of Feature Films*. New York/London 1990, 19–28.

⁸ Slotkin, Richard: *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman 1998, 256.

⁹ Maltby, Richard: *Hollywood Cinema. An Introduction*. Cambridge (Mass.) 1996, 368.

¹⁰ Vgl. Cameron, Kenneth: *America on Film. Hollywood and American History*. New York 1997, 58.

von John Ford in *THE IRON HORSE*, 1930 in D. W. Griffiths *ABRAHAM LINCOLN* und 1939 erneut von John Ford in *YOUNG MR. LINCOLN*, direkt gefolgt von *ABE LINCOLN IN ILLINOIS* (USA 1940, R.: John Cromwell). Im Anschluss an die mehrbändigen, populären Biographien Ida Tarbells sowie Carl Sandburgs¹¹ standen in diesen Werken zumeist die „Prairie Years“¹² Lincolns im Fokus, seine frühen Jahre in Kentucky und als Anwalt in Illinois. Sandburgs Lincoln-Bild folgend, reproduziert etwa Griffith in seinem Biopic den „conventional white Southern myth of Lincoln the Healer“¹³: Trotz seiner Rolle als Kriegspräsident steht Lincoln vor allem für die Einheit der Nation – sehr viel mehr als etwa für den Kampf gegen die Sklaverei –, wobei gerade die Widersprüchlichkeit dieser Zuschreibung den Mythos Lincolns begründet. Denn wenn nach Lévi-Strauss die Funktion des Mythos in einer „Bewusstmachung“ und allmählichen „Angleichung“ eigentlich unvereinbarer Gegensätze besteht,¹⁴ so gilt dies für den stets von inneren und äußeren Spannungen geprägten Lincoln dieser Filme in besonderer Weise:

Living in a nation divided against itself, Lincoln embodied this contradiction: the great divider and the great reconciler; determined to fight a war in the name of a principle while believing himself the peacemaker; autocratic and democratic, emancipator and reprimander, the God of the Old Testament and the Redeemer of the New, savior and judge, hero and demagogue. And, at his death, says biographer Thomas Keneally, the bloodied nation incarnate.¹⁵

Die Formel der ‚Regeneration durch Gewalt‘, die Richard Slotkin für den amerikanischen Ur-Mythos der *Frontier* in Anschlag brachte, besitzt auch für den filmischen Mythos Lincoln Gültigkeit. Insbesondere der Werdegang Lincolns vom an der *Frontier* geborenen Hinterwäldler zum amerikanischen Präsidenten fungiert dabei als mythische Klammer: Lincoln verbindet das rurale, von Naturrechtsvorstellungen und Religiosität geprägte Amerika der Siedler mit den industriellen Metropolen und ‚liberalen‘ politischen Zentren des Ostens. Die Siedler, so hat Slotkin gezeigt, finden ihre Identität im

¹¹ Vgl. Stokes, Melvyn: Abraham Lincoln and the Movies. In: *American Nineteenth Century History* 12, 2/2011, 203–231.

¹² Sandburg, Carl: *Abraham Lincoln. The Prairie Years*. New York 1926.

¹³ Wilentz, Sean: The Lost Cause and the Won Cause. Abraham Lincoln in Politics and the Movies. In: *The New Republic*, 31. Dezember 2012, 28–34, hier 32.

¹⁴ Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1967, 247.

¹⁵ Pipolo, Tony: Hero or Demagogue? Images of Lincoln in American Film. In: *Cineaste* 35, 1/2009, 14–21, hier 21.

Frontier-Mythos in der Abkehr von diesen als korrupt geltenden urbanen Zentren und zugleich in einer gewaltsamen Abgrenzung von den Indigenen, deren vermeintlich vorzivilisatorischer ‚Wildheit‘ sie eine neue, reinere Form der Zivilisation entgegensetzen können: „The American must cross the border into ‚Indian country‘ and experience a ‚regression‘ to a more primitive and natural condition of life so that the false values of the ‚metropolis‘ can be purged and a new, purified social contract enacted.“¹⁶ Die Wiedereroberung Washingtons im Geiste der Siedler wurde infolgedessen zentrales Element des US-amerikanischen Populismus, und so kann Lincoln zugleich als mythisches Vorbild aller populistischen Bewegungen von der *People's Party*, die am Ende des 19. Jahrhunderts dem Begriff Populismus eine positive Prägung verlieh, bis hin zu Donald Trump begriffen werden, der im Auftrag der weißen Landbevölkerung mit den korrupten Eliten des Ostküsten-„Sumpfs“ aufzuräumen versprach.

Narrative wie diese prägen auch das Hollywood-Kino der 1930er-Jahre entscheidend, das nicht nur viele der mythenprägenden Paradoxien Amerikas visualisierte,¹⁷ sondern sich in Teilen auch ganz offen als populistisch positionierte.¹⁸ So sind Lincoln und insbesondere seine Reden – allen voran die Gettysburg Address – nicht zufällig zentrale Referenzen in nahezu sämtlichen Filmen der 1930er-Jahre, die in irgendeiner Form von Politikern und ihren Karrieren oder auch nur von – mit wenigen Ausnahmen männlichen und *weißen*¹⁹ – Repräsentanten des Volkes in einem ganz allgemeinen Sinne handeln:

During the Depression years of the 1930s, Lincoln's spirit was mobilized by (...) filmmakers in a variety of ways. Many of the political movies of the era made incidental use of him as a means of uniting and encouraging a people who, because of the Depression, appeared to be losing faith in the American

¹⁶ Slotkin: *Gunfighter Nation*, 14.

¹⁷ Vgl. Coyne, Michael: *Hollywood Goes to Washington. American Politics on Screen*. London 2008, 12–17.

¹⁸ Vgl. Richards, Jeffrey: *Visions of Yesterday*. London 2014, 231f.

¹⁹ Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet etwa der 1931 entstandene Film *POLITICS* (USA, R.: Charles Reisner), der an die Komödien des Aristophanes erinnert: Die Frauen übernehmen hier in einer Art symbolischen Kriegs zwischen den Geschlechtern die Kontrolle über eine kleine amerikanische Stadt, die durch grassierende Korruption und Kriminalität bedroht wird. Zwar bleibt die Handlung auf lokalpolitischer Ebene angesiedelt, doch lässt sich der Film insofern auch auf die *Great Depression* beziehen, als die Eskalation von Gewalt und Korruption hier – ganz den populistischen Narrativen folgend – als Elitenversagen vorgestellt wird. Die politische Elite wird dabei als männlich identifiziert.

democratic experiment. The parallel between the crisis of the 1860s and that of the 1930s was often hinted at in these films. Lincoln brought the two together because he provided an example of strong executive leadership and had helped preserve the American republic at a time of great upheaval.²⁰

Ikonische Szenen finden sich etwa in Frank Capras *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* (USA 1939), der von einem jungen, idealistischen Senator handelt, welcher gerade erst aus einem provinziellen Bundesstaat in die Hauptstadt gekommen ist und sich dort mit einer gut geölten Maschinerie der Korruption konfrontiert sieht. Nach der absehbaren ersten politischen Niederlage findet Senator Smith (James Stewart) sich vor Frenchs Lincoln-Statue ein: Einerseits ganz von naturrechtlichen Instinkten geleitet, sucht er auf diese Weise andererseits Anschluss an eine bewunderte amerikanische Tradition, die ihn in den Stand versetzt, eine wahrhaft demokratische Intervention zu wagen.²¹ Die geisterhafte Präsenz Lincolns fungiert als mediale Versicherungsinstanz, die den Politiker an seine naturrechtlichen Instinkte rückbindet, welche ihm fernab seiner ländlichen Heimat verloren zu gehen drohen. Auch aus dem einstigen englischen Butler Ruggles (Charles Laughton), der in Leo McCareys Komödie *RUGGLES OF RED GAP* (USA 1935) – einem Lieblingsfilm Kracaurs – zum überzeugten Amerikaner und gleichzeitig zum Sprecher seiner neuen US-amerikanischen Gemeinde wird, indem er im Saloon unvermutet die komplette Gettysburg Address zitiert, scheint der Geist Lincolns selbst zu sprechen.²² Die Eignung zum politischen Vorbild setzt demzufolge in dieser Zeit die Reaktivierung einer als uramerikanisch angesehenen Tradition voraus, die stets von Lincoln repräsentiert wird. Weniger der Präsident selbst als vielmehr sein allgegenwärtig scheinender Geist²³ ermöglichen sowohl dem gewählten Repräsentanten Smith als auch dem spontanen Repräsentanten Ruggles die Einheit von Bühnen- und Hinterbühnen-Verhalten:²⁴ Sie werden zu Personen, die genau das sagen,

²⁰ Stokes: Abraham Lincoln and the Movies, 214.

²¹ Vgl. Rushton, Richard: *The Politics of Hollywood Cinema. Popular Film and Contemporary Political Theory*. Basingstoke 2016, 151.

²² Vgl. Meurer, Ulrich: *Ruggles*, Rezitieren, Amerikaner-Werden. In: Groß, Bernhard/Öhner, Vräähth/Robnik, Drehli (Hg.): *Film und Gesellschaft denken mit Siegfried Kracauer*. Wien 2018, 33–46.

²³ Zu diesem – christlich überhöhten – Motiv vgl. auch Coyne: *Hollywood Goes to Washington*, 49.

²⁴ Vgl. hierzu ausführlich Pause, Johannes: Capturing Backstage. Representations of Democracy in Hollywood Cinema. In: *Frames Cinema Journal* 15/2019, online unter:

was sie denken (und andersherum), zu Mustern authentischen Handelns, in denen politische Inszenierung und persönliche Absichten, öffentliche und private Rede, Persona und Charakter zur Einheit werden.

Nur durch die Authentizität ihrer Äußerungen, die zugleich ungebrochen auf die amerikanische Tradition verweisen, ja diese gar wiederbeleben, werden die Protagonisten bei Capra und McCarey als politisch qualifiziert erkennbar. Ihnen steht der entfremdete Polit-Betrieb Washingtons entgegen, in dem jede Äußerung zum bloßen *Staging* geworden ist. Schuld an diesem Verlust der Wahrhaftigkeit sind nicht zuletzt die Medien, die bereits in den 1920er-Jahren zum Gegenstand einer kritischen politischen Debatte werden, da sie zunehmend als Autoren und nicht als bloße Sprachrohre öffentlicher Meinungen identifiziert werden.²⁵ Der Mythos Lincoln gewinnt seine Kraft in den 1930er-Jahren mithin aus der Imagination einer Haltung, die in einer Zeit nicht nur der politischen, sondern auch der epistemologischen Krise gegen alle verfälschenden Einflüsse stets das Richtige erkennt und vermittelt. Auch das Volk, „the people“, vor allem die Bewohner der ländlichen Regionen zwischen den Küsten, sind dem populistischen Mythos zufolge im Besitz dieser naturrechtlichen Intuition, und so können Lincoln und jene, die von seinem Geist geläutert sind, als wahre Repräsentanten des Volkes selbst gelten. Im Zentrum des populistischen Narrativs steht demzufolge weniger die direkte Demokratie – auch wenn das Plebiszit freilich zum Arsenal der populistischen Kampfmittel gehört – als vielmehr die Vorstellung einer direkten Repräsentation: Der populistische Politiker spricht mit der Stimme des Kollektivs selbst, er ist weniger Sprachrohr als vielmehr direkte Inkarnation des Volkswillens.²⁶

Die Verunsicherung des populistischen Narrativs

Auch wenn der 1939 gedrehte MR. SMITH GOES TO WASHINGTON noch zur Ära der *Great Depression* gehört, atmet der Film doch bereits den Geist der Vorkriegszeit, in der eine breite nationale Mobilmachung eine populistische – wenn auch erkennbar zweckoptimistische – Wiederbelebung der

<https://framescinemajournal.com/article/capturing-backstage-representations-of-democracy-in-hollywood-cinema/>.

²⁵ Vgl. etwa Lippmann, Walter: *Public Opinion*. New York 1922.

²⁶ Vgl. hierzu auch Saward, Michael: Performative Representation. In: Vieira, Mónica Brito (Hg.): *Reclaiming Representation. Contemporary Advances in the Theory of Political Representation*. London 2017, online unter: <http://wrap.warwick.ac.uk/87150/>.

politischen Mythologie Amerikas notwendig machte.²⁷ Um das Jahr 1933 herum jedoch, als sich die Wirtschaftskrise in die Länge zu ziehen begann, ohne dass internationale Krisen davon ablenken konnten, und als das amerikanische Projekt infolgedessen seinen Glanz eingebüßt zu haben schien, präsentierten sich selbst die – erst in der Entwicklung befindlichen – mythischen Figuren und Narrative Hollywoods als zutiefst verunsichert. So finden sich aus den letzten *Pre-Code*-Jahren 1932–34²⁸ eine Reihe von Politiker-Filmen, in denen das populistische Narrativ scheitert oder gar karikiert wird, da die Widersprüche, die die politische Sphäre kennzeichnen, endgültig unüberwindbar scheinen. Bevölkert sind diese Filme von rundheraus zynischen, unfähigen oder schlicht hilflosen Charakteren, denen auch die Beschwörung von Lincolns Geist nicht aus der Patsche hilft. Der oftmals beschworenen populistischen Selbstverortung des klassischen Hollywoods geht mithin eine Phase der ideologischen Orientierungslosigkeit voraus, in der die politische Verunsicherung durch eine Reihe narrativer und ästhetischer Störmomente zum Ausdruck kommt.

In Alfred E. Greens Komödie *THE DARK HORSE* (USA 1932) etwa wird der tumbe und rundum einfallslose Zachary Hicks, Kandidat für das Amt eines Gouverneurs, von seinem gewieften Wahlkampfleiter dazu gezwungen, eine alte Lincoln-Rede auswendig zu lernen, um seinen Widersacher rhetorisch in den Schatten zu stellen. Jener Widersacher wird am Tag der Debatte jedoch zuerst auf die Bühne gebeten und beginnt dort zum Entsetzen Hicks' eben jene Lincoln-Rede aufzusagen, die dieser über Tage hinweg mit Mühe memoriert hat. Institutionalisierte Politik erscheint hier grundsätzlich als substanzlose Inszenierung, der ‚Mann des Volkes‘ als reines Medienprodukt und bloßes Klischeebild einer gelungenen demokratischen Repräsentation. Aus dem gleichen Jahr stammt die Polit-Komödie *WASHINGTON MERRY-GO-ROUND* (USA 1932, R.: James Cruze), die wie eine schwarze Version von Capras späterem *MR. SMITH GOES TO WASHINGTON* wirkt: Auch hier kommt ein junger Abgeordneter nach Washington, um sich der korrupten Maschinerie aus Lobbyismus und Korruption entgegenzustellen. Anders als Smith rechnet er allerdings gar nicht damit, für seine

²⁷ Maltby, Richard: *Hollywood Cinema. An Introduction*. Oxford 1996, 371.

²⁸ Der sogenannte Hays Code, der moralische Leitfaden Hollywoods, wurde 1934 zu einem verbindlichen Standard der amerikanischen Filmindustrie. Zu den *Pre-Code*-Jahren 1930–1934 vgl. u. a. Doherty, Thomas Patrick: *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930–1934*. New York 1999.

Bemühungen Anerkennung zu erhalten oder gar wiedergewählt zu werden: Seine Enthüllungen und seine brutale Ehrlichkeit machen ihn selbst bei seinen Freunden unbeliebt, sodass er jeden politischen Rückhalt einbüßt. Den kriminellen Kopf der kapitalistischen Korruptions-Maschine kann er – anders als Smith – am Ende so auch nicht öffentlich entlarven, sondern nur mit klandestinen Mitteln zur Strecke bringen. Auch bei Cruze werden Lincoln-Reden von den korrupten Politik-Darstellern in Washington papageiartig rezitiert, um die Menschen zu belügen. In jenen Szenen, in denen Brown (Lee Tracy) sich selbst auf Lincoln bezieht, macht er sich hingegen zum Gespött seiner Zuhörer. Als er sich in seiner ersten Rede im Senat einmal als ahnungsloses *Greenhorn* bezeichnet, um sich von den Berufspolitikern Washingtons moralisch abzuheben, applaudieren diese in sarkastischer Akklamation.

An beiden Komödien fällt auf, dass die Sphäre der Politik als gespalten erscheint. Vorder- und Hinterbühne, *Frontstage* und *Backstage*,²⁹ sind anders als in den späteren, idealistischeren Filmen unter keinen Umständen in Einklang zu bringen. Diese Spaltung durchzieht auch die Politiker-Persönlichkeiten selbst: Je ernster ihre Absichten, desto unmöglicher ist ihnen die Übernahme einer Bühnen-Persona, die sie wählbar machen könnte. Die Komödie *THE PHANTOM PRESIDENT* (USA 1932, R.: Norman Taurog) macht dies besonders sinnfällig, geht es hier doch um einen Präsidentschaftskandidaten, der zwar allgemein als fähiger Politiker gilt, gerade deshalb den Menschen des Landes nicht überzeugend zu vermitteln ist. Die Lösung bringt ein zufällig auftauchender Doppelgänger des Kandidaten, der diesem äußerlich bis in die Haarspitzen gleicht, als Persönlichkeit jedoch sein größtmögliches Gegenteil darstellt: Seinen Lebensunterhalt verdient er als charismatischer Scharlatan und Wunderheiler, der mittels spektakulärer Bühnenshows wirkungslose Medikamente an gutgläubige Menschen verkauft. Das Wahlkomitee nutzt den Wunderheiler nun als publikumswirksames Kandidatenimitat, während der eigentliche Präsidentschaftskandidat im Hinterzimmer die Strippen zieht. Der mögliche Präsident fällt auseinander in unvereinbare Teile, er spaltet sich in sympathisches *Frontend* und ernsthaftes *Backend*, wobei beide Präsidenten-Varianten nach kurzer Zeit bereits mit allen Mitteln gegeneinander intrigieren: Das Geschäft der Politik ist verbrecherisch auf

²⁹ Vgl. zu diesen Konzepten grundlegend: Goffman, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*. Edinburgh 1956.

ganzer Linie, denn einerseits ist Repräsentation bloße Show, andererseits erweist sich das politische Geschäft auf der Hinterbühne als brutal und vom Volk gänzlich entfremdet. Anders als im Falle der „zwei Körper des Königs“ in der politischen Theologie des Mittelalters, die von einem sterblichen und einem unsterblichen Körper ausgeht, zerfällt „die Fiktion der Einheit“³⁰ des Präsidenten der USA in den Hollywood-Filmen der Krisenjahre in den politischen Entscheidungsträger einerseits und die populäre Imagination des Präsidenten andererseits.³¹ Im Unterschied zum unsterblichen Körper des Königs ist der imaginierte Körper des Präsidenten dabei gerade nicht Inbegriff der Souveränität, sondern grundsätzlich prekär: Das Amerika der Krisenzeit bedarf einer charismatischen Identifikationsfigur an seiner Spitze, um „im Herzen“ der Bürger*innen weiterhin Zugehörigkeit zu stiften, doch diese Instanz ist von Imaginationskraft und Identifikationsbereitschaft des Volkes selbst abhängig.³² Der Wahlkampf des Jahres 1932, in dem der einstmals beliebte, aber professionell-bürokratische Hoover gegenüber dem charismatischen, für sein programmatisch optimistisches Lächeln berühmten Franklin D. Roosevelt chancenlos blieb, macht deutlich, wie wirkmächtig diese imaginäre Dimension der Politik im Amerika der *Great Depression* tatsächlich war.³³

In William Wellmans *THE PRESIDENT VANISHES* (USA 1934) ist selbst diese populäre Imagination des Präsidenten indes schon derart beschädigt, dass der Amtsinhaber seine eigene Entführung vortäuschen muss, um eine Gruppe mächtiger Kriegstreiber – eine aus Medienmogulen, Industriellen und Politikern bestehende Hinterzimmer-Verschwörung, deren Darstellung erkennbar auf den *Teapot*-Skandal anspielt – von der Durchsetzung ihrer zerstörerischen Pläne abzuhalten. Nur kraft seiner Abwesenheit vermag es der Präsident hier, die Aufmerksamkeit auf sich, auf die Würde seines Amtes zu lenken; nur durch ein vorgegaukeltes Kidnapping, durch eine halsbrecherisch inszenierte Lüge also, die er durch Glück der faschistischen Gruppe

³⁰ Kantorowicz, Ernst: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München 1990, 53.

³¹ Smith, Jeff: *The Presidents We Imagine. Two Centuries of White House Fictions on the Page, on the Stage, Onscreen, and Online*. Madison 2009, 127.

³² Vgl. Niehaus, Michael: Das Imperium im Herzen. Franz Kafkas *Beim Bau der Chinesischen Mauer*. In: Doll, Martin/Kohns, Oliver (Hg.): *Figurationen des Politischen*. Bd. 2: Die zwei Körper des Staates. Paderborn 2016, 51–74.

³³ Vgl. Kasson: *The Little Girl*, darin insb. Kap. 1: „Smile like Roosevelt“.

der *Grey Shirts* in die Schuhe schieben kann – eine offensichtliche Anspielung auf die *Silver Legion of America* –, trägt er einen politischen Sieg davon, der an der Schwäche seiner Repräsentationskraft *im Amt* jedoch nichts ändert. Wieder zerfällt der Präsident in zwei Rollen, wobei sich diesmal der – im Amt hilflose – Politiker und seine Selbstinszenierung – als hilfloses Opfer – produktiv ergänzen: Die gespielte Entmachtung des Präsidenten erzeugt endlich die Aufmerksamkeit, die die reale längst verdient hätte. Das Volk wird gleichwohl als beeinflussbar und hoffnungslos naiv, die Demokratie mithin als zutiefst gefährdet dargestellt: „(T)he public is portrayed as so gullible and easily influenced that only extra-constitutional means can solve the nation’s problems.“³⁴ Die Institution des Präsidenten ist gestört, das Land destabilisiert, das Volk desorientiert und aufgehetzt, und die politische Mythologie der USA erweist sich als nachhaltig verunsichert.

In einer Zeit solcher Krisen des amerikanischen Projektes, in der selbst Lincoln verlacht wird, müsste es, der These Slotkins folgend, nicht nur außerkonstitutioneller Maßnahmen, sondern auch eines besonders entschiedenen Einsatzes von Gewalt bedürfen, um dem Präsidentenamt seine ursprüngliche Würde zurückzuverleihen. Tatsächlich tendieren insbesondere Wirtschaftskrisen, wie zuletzt Joseph Vogl gezeigt hat, zu einer Reaktivierung und Sichtbarmachung jener – zuvor nur latent wirksamen – staatsgründenden Gewalt, die das Fundament politischer Ordnungen darstellt und die zur Legitimation der „außergewöhnlichen Maßnahmen“, mit denen auf die Krise politisch reagiert wird, auch rhetorisch stets herangezogen werden muss: Die demokratisch legitimierte Regierung erweist sich nicht mehr als ausreichend; ihr treten andere Gestalten politischer Souveränität gegenüber. Regiert wird nun mittels Notstandsverordnungen und autoritärer Interventionen, für die in der Geschichte der USA der *New Deal* als typisches Beispiel fungiert.

So sehr es hier um die Reaktionsform außergewöhnlicher Maßnahmen auf außerordentliche Sachlagen geht, so sehr liegen die dabei verfügbaren Mittel und Potentiale immer schon – latent, ruhend, ungenutzt – bereit. Ihr Aufgebot im Extremfall bedeutet demnach eine akute Selbstäußerung vorhandener Kräfte und Instrumente. [...] In der Ultima Ratio politischer Selbsterhaltung vollzieht sich eine ‚Apokalypse‘ oder Offenbarung des Machtanspruchs. In Notlagen und außerordentlichen Maßnahmen werden also

³⁴ Keyishian, Harry: *Screening Politics. The Politician in American Movies 1931–2001*. Oxford 2003, 120.

gerade jene Kräfte aktiviert und sichtbar, die das bestehende Ordnungsgefüge fundieren und in weniger bewegten Zeiten dezent oder schlicht unbeachtet bleiben.³⁵

Diese Beobachtung verweist auf die Theoretisierung des Ausnahmezustands im Zusammenhang jener politischen Theologie, die wesentlich von Carl Schmitt bereits im Jahr 1922 begründet wurde und die in der Weltwirtschaftskrise eine Art erstes handfestes Anwendungsbeispiel erfuhr: Die Krise, so gilt auch hier die Devise, bedarf eines fundamentalen, da verbriefte Rechte einschränkenden oder gar aufhebenden Eingriffs in die Gesellschaft, der nur durch einen wahren Souverän vorgenommen werden kann, welcher seine Macht gerade nicht aus der bestehenden Ordnung – die durch ihn ja infrage zu stellen ist – herleitet. Vielmehr ist die Krisenmaßnahme stets ein quasi-schöpferischer Akt, in dem der Souverän – in den Worten Jürgen Fohrmanns – „das Heft des Handelns in die Hand und damit den ‚Ort des Fürsten‘ (ein)nimmt (usurpiert)“ mit dem Zweck, eben jene „Katastrophe einzuschränken“ oder zu beenden, die sein Auftreten überhaupt erst notwendig gemacht hat.³⁶

Schmitts Schrift zur politischen Theologie weist bekanntlich eine starke Faszination für die Diktatur auf, die das dezisionistische Element der Souveränität in besonderer Weise kenntlich macht, und steht somit in einem geistigen Zusammenhang mit dem späteren Engagement des Rechtsphilosophen für den Nationalsozialismus: Diktatur bedeutet für ihn eine „Reduzierung des Staates auf das Moment der Entscheidung, konsequent auf eine reine, nicht rasonierende und nicht diskutierende, sich nicht rechtfertigende, also aus dem Nichts geschaffene absolute Entscheidung“³⁷ und somit auf das Urmoment des Politischen selbst. Die Sehnsucht nach einem Souverän, der sich durch diese Entscheidungsmacht auszeichnet, kennzeichnet auf dem Höhepunkt der Wirtschaftskrise nicht zufällig auch ein US-amerikanisches Filmprojekt, das als faschistischer Sündenfall Hollywoods in die Filmgeschichte eingegangen ist: den 1933 von William Randolph Hearst – einem bekennenden Bewunderer Mussolinis – produzierten und von Gregory La Cava realisierten Film GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE. Der Hang zu extra-konstitutionellen Lösungen zeigt sich hier in ihrer radikalsten Ausprägung: Niemals verhängte ein amerikanischer Präsident das Kriegsrecht mit

³⁵ Vogl, Josef: *Der Souveränitätseffekt*. Zürich/Berlin 2015, 21.

³⁶ Fohrmann, Jürgen: *Feindschaft/Kultur*. Bielefeld 2017, 49.

³⁷ Schmitt, Carl: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin 2015, 69.

solcher Entschlossenheit und so bar jeden Selbstzweifels wie bei La Cava, niemals wurde der Einsatz autoritärer Gewalt gegen die vermeintlichen Feinde des Volkes in einem Hollywood-Film skrupelloser befürwortet. Gerade diese inszenierte Selbstsicherheit jedoch macht die Tiefe der kulturellen und politischen Verunsicherung spürbar, die der Film zum Ausdruck bringt. Mit ihr geht eine offensive gewaltsame Störung filmischer und literarischer Traditionen und Mytheme einher, wobei die Gewalt auch hier eine gleichermaßen gründende wie läuternde Funktion besitzen soll: GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE lässt den strafenden Engel Gabriel in den amerikanischen Präsidenten einfahren, um den Geist Lincolns zu retten und in dessen Sinne die amerikanische Demokratie mit diktatorischen Mitteln zu neuem Leben zu erwecken.

Die göttliche Störung des amerikanischen Präsidenten

Der Film beginnt mit der Inauguration des neu gewählten Präsidenten Judson Hammond (Walter Huston). Sein öffentlicher Auftritt erscheint würdevoll; in den Gesprächen mit den Parteifreunden am Ende der Feierlichkeiten zeigt sich jedoch, dass Hammond die schwere Aufgabe, der er sich gegenüber sieht, nicht übermäßig ernst nimmt. Sein kleiner Neffe prognostiziert zwar, der neue Präsident werde die *Great Depression* beenden, erntet dafür von den Parteifreunden Hammonds, die diesen physisch wie diskursiv umstellt zu haben scheinen, aber nichts als spöttisches Gelächter. Tatsächlich hält Hammond die Arbeitslosigkeit für ein „lokales“ Problem, das ihn nichts angeht, wie er auf seiner ersten Pressekonferenz in staatsmännischer Pose und freilich unter Verweis auf den „Geist von Gettysburg“, welcher das amerikanische Volk zur selbstständigen Lösung seiner Probleme befähige, zu Protokoll gibt – La Cava referiert hier direkt auf die Small-Government-Politik Hoovers. Als eine Rede John Bronsons, des Anführers eines großen Arbeitslosen-Heers, das sich auf einem Protestmarsch Richtung Washington befindet, im Radio übertragen wird, in der sich Bronson direkt an den Präsidenten wendet, spielt Hammond in seinem Büro mit seinem Neffen, ohne zuzuhören. Auch La Cava inszeniert in den ersten Szenen seines Films beständig den Gegensatz von Vorder- und Hinterbühne, doch scheint es hier so, als würden selbst die Journalisten vom Präsidenten nicht mehr erwarten als hohle Phrasen: Die Regierung erweckt nicht einmal mehr den Anschein, die Probleme des Landes lösen zu wollen. Der Geist Lincolns wird an die

Menschen zurückdelegiert; in der Regierung selbst ist er abwesend: Mit dem Federhalter Lincolns, der ihm zu seiner Inauguration geschenkt wurde und mit dem Lincoln einst die Sklaverei beendet hatte, unterzeichnet Hammond nur ungern, und auch das Lincoln-Porträt, das seine Kabinettsitzungen still überwacht (Abb. 1), scheint er nicht zur Kenntnis zu nehmen.



Abb. 1: In *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* ist der Geist Lincolns allgegenwärtig.

Dann verunfallt der begeisterte Autofahrer Hammond, als er mit seiner Staatskarosse in unverantwortlichem Tempo durch die Nacht rast. Die Ärzte prognostizieren seinen Tod, doch der Engel Gabriel, visualisiert durch einen sich plötzlich bauschenden Vorhang, ergreift in einem stillen Moment von Körper und Geist des Präsidenten Besitz. Während Hammond öffentlich zunächst weiterhin als bewusstlos gilt, beginnt er tatsächlich, nun auf einmal ein ernster, autoritärer Führer, hinter den Kulissen manisch zu arbeiten, wobei er auf sein Umfeld wirkt „like a gaunt, grey ghost with burning eyes“. Das erste Treffen mit seinem Kabinett endet schnell in einem Eklat und dem Herauswurf des *Secretary of the State*. Auch hier tritt Hammond autoritär auf, wobei er sich auf die Verfassung der

USA bezieht, die die Macht des Präsidenten festschreibe. Den Rauswurf gibt Hammond bei einer Pressekonferenz dann selbst bekannt, auf der er nun betont, dass ab sofort alles, was er sage, im Wortlaut zitiert werden dürfe: *Frontstage*- und *Backstage*-Verhalten fallen in Washington auf einmal zusammen.

Der Film folgt im Weiteren vor allem dem Marsch der Arbeitslosen und ihrem Anführer Bronson, den ein reicher Mafioso zunächst zu bestechen versucht, bevor er ihn auf offener Straße erschießen lässt. Der Protest wird gleichwohl fortgesetzt, und Hammond begibt sich selbst zu den nun führerlosen Arbeitslosen, um in einer eindrucksvollen Rede, deren Rhetorik in einer Analyse des Films als „blatantly Lincolnesque“ bezeichnet wurde,³⁸ weitreichende staatliche Arbeitsmaßnahmen und mithin einen *New Deal* im Sinne Roosevelts anzukündigen:

It is not fitting for citizens of America to come on weary feet to seek their President. It is rather for their President to seek them out and to bring to them freely the last full measure of protection and help. And so I come to you. I feel certain the last thing you men want is charity-money for idleness and the demoralization which follows in its wake [...] You have been told there is no chance of getting work. But I say there is work, necessary work, waiting to be done. I'm going to make you a proposition. You've been called the army of the unemployed. You're soldiers trained not in the arts of war but in the greater arts of peace – trained not to destroy but to build up, if someone will give you a job. I propose, therefore, to create an army to be known as the army of constructions. You'll be enlisted subject to military discipline. You'll receive army rates of pay. You'll be fed, clothed and housed as we did our wartime army. You'll be put to work, each one of you in your own field, from baking loaves of bread to building great dams, without one dollar of profit accruing to anyone. Then, as the wheels of industry begin to turn, stimulated by these efforts, you will gradually be retired from this construction army back into private industry as rapidly as industry can absorb you.

Die ökonomische Krise erfordert eine staatliche Intervention, die ihrerseits nur durch eine göttliche Intervention, einen direkten Eingriff in die Rolle des Präsidenten hervorgerufen werden kann. Die Menschen scheinen den überirdischen Charakter ihres Präsidenten dabei unmittelbar zu erkennen, antworten sie doch auf die Rede Hammonds mit religiösem Gesang: „Our Eyes have seen the glory of the coming of the Lord“. Anders als in anderen

³⁸ McConnell, Robert L.: The Genesis and Ideology of „Gabriel over the White House“. In: *Cinema Journal* 15, 2/1976: American Film History, 7–26, hier 15.

populistischen Filmen Hollywoods ist Hammond kein Repräsentant, der aus der Mitte des Volkes stammt und der dessen Willen gleichsam inkarniert. Vielmehr handelt es sich bei ihm um ein Medium, eine Figur des Dritten, die gewaltsam die auseinandergefallenen Teile der amerikanischen Gesellschaft – Volk und Elite, Land und Stadt, Wort und Bedeutung, natürlicher und politischer Körper des Präsidenten – wieder zusammen zwingt.

Eben diese Figur des Dritten ist es, die auch im Zentrum der politischen Theologie Schmitts steht: „Nur ein fixiertes Drittes, das, wie die Position des allmächtigen Gottes in der Religion, unverrückbar und sich der menschlichen Einsicht entziehend dasteht, kann die notwendige ‚gründende‘ Leistung erbringen“, ³⁹ derer es in der Krise bedarf. Der Begegnung mit dem Arbeitslosenheer folgt eine Schlüsselszene des Films, die die spezifisch amerikanische Variante dieses Schmitt'schen Repräsentationsmodells auf den Punkt bringt. Obgleich die Zuschauenden seit dem ersten *Plotpoint* bereits wissen, dass Hammond vom Erzengel Gabriel ‚gesteuert‘ wird, vollzieht diese Szene die göttliche Übernahme des Präsidenten ein zweites Mal. Sie beginnt damit, dass Hammond sich nicht erinnern kann, eine Rede geschrieben zu haben, die seine Sekretärin ihm vorlegt. Dann verändern sich die Lichtverhältnisse im Raum, Hammonds Augen beginnen suchend zu kreisen bis er eine innere Stimme wahrzunehmen scheint, die ihm seine eigene Autorschaft in Erinnerung ruft. Lächelnd beginnt er in seinem eigenen Manuskript zu lesen. Seine Sekretärin bringt die eigentümliche innere Spaltung des Präsidenten, deren Zeugin sie geworden ist, in einer nachträglichen Beschreibung der Szene auf den Punkt: „The president was really two men“, ruft sie sich in Erinnerung; aber dann sei ein „third being“ hinzugekommen, das zwischen den beiden Hammonds vermittelt habe. Ganz nach Kantorowicz besteht der Präsident aus einem leiblichen Menschen und einer überindividuellen Rolle. Die Krise Amerikas besteht präzise in der Unüberbrückbarkeit dieser Kluft, die in der Entfremdung zwischen Menschen und Politik ihren realpolitischen Niederschlag findet. Die göttliche Intervention jedoch bewirkt die Angleichung des konkreten Menschen Hammond an die Sphäre der Idealität, die ihm unzugänglich geworden war, und damit, wie der Fortgang der Szene zeigt, eine Identifikation von Souverän und Volk. Das Göttliche ist das Medium der politischen Repräsentation.

³⁹ Fohrmann: *Feindschaft/Kultur*, 92f.

La Cava schneidet nun ins Arbeitszimmer des Präsidenten zurück. Hammond hört im Hintergrund die religiösen Gesänge des inzwischen eingetroffenen Arbeitslosenheeres. Die Kamera zeigt daraufhin eine Büste Lincolns, wobei filmisch angedeutet wird, dass auch *sein* Geist hier im Spiel ist – tatsächlich ist Lincoln durch den ganzen Film hindurch schon dadurch gegenwärtig, dass Hammond von Walter Huston gespielt wird, der Lincoln drei Jahre zuvor in dem frühen Tonfilm Griffiths selbst verkörpert hatte. Hammond geht daraufhin ans Fenster und betrachtet die Menschen, welche nun – ein weiterer Verweis auf Lincoln – die *Battle Hymn of the Republic* angestimmt und dafür vor dem Weißen Haus in eigentümlich symmetrischer Form Aufstellung genommen haben. Kurz vor dem Ende der Szene verschwinden die Arbeitslosen jedoch aus der Szenerie, als wären sie selbst nur der Geist des Volkes, während ihr Gesang weiter zu hören ist: Es scheint sich um eine Vision des Präsidenten zu handeln. Ebenso wie dem realen Präsidenten ein Präsidenten-Ideal – versinnbildlicht durch Lincoln – entgegensteht, existiert auch „das Volk“ als Einheit nur in Form einer idealisierten Repräsentation. Die göttliche Intervention in GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE öffnet den Zugang zu dieser Sphäre der Idealität, die zugleich die Sphäre des politischen Imaginären ist, und nur in dieser vermag der Präsident verlustfrei das Volk zu repräsentieren (Abb. 2). Diese Vorstellung der Repräsentation als genauer Entsprechung dominiert auch das populistische Kino etwa Frank Capras,⁴⁰ doch geht hier der Repräsentant auf natürliche Weise aus dem Volk hervor; die Identität von Volk und Sprecher ist also real. Bei La Cava besteht die Einheit nur in einer abstrakten, letztlich überirdischen Sphäre der Idealität, der im Moment der höchsten Not die Wirklichkeit mit Gewalt angeglichen werden muss: Wie der ideale, göttliche Präsident an die Stelle des toten, realen tritt, nimmt der ideale Repräsentant der Menschen – der nun mit dem Präsidenten identisch ist – die Stelle Bronsons, des verstorbenen populistischen Sprechers ein.

⁴⁰ Vgl. ausführlich Celikates, Robin/Rothöhler, Simon: Die Körper der Stellvertreter. Politische Repräsentation zwischen Identität, Simulation und Institution: Mr. Smith Goes to Washington, The Parallax View, The West Wing. In: Diehl, Paula/Koch, Gertrud (Hg.): *Inszenierungen der Politik. Der Körper als Medium*. München 2007, 57–76.

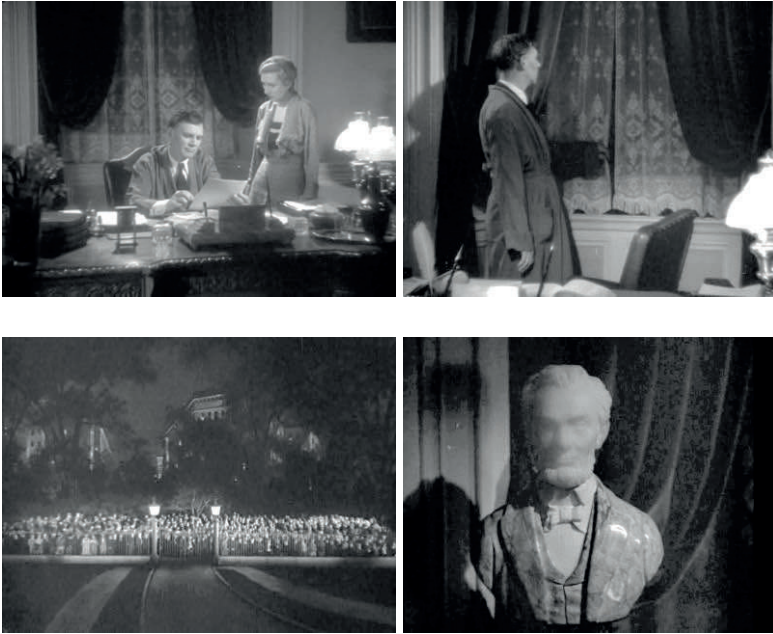


Abb. 2a–d: Wie der Präsident als realer Mensch und idealer Repräsentant existiert, so erscheint auch das Volk in *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* zugleich als ideale Repräsentation seiner selbst.

Gerade im Vergleich zu den populistischen Polit-Visionen Capras fällt an La Cavas Film ins Auge, dass die gelungene Repräsentation, die auch hier als unvermittelte vorgestellt wird, selbst einer Vermittlung höherer Ordnung bedarf. Anders gesagt: Um mit den Menschen eins zu werden, die er repräsentiert, muss der Präsident mit sich selbst uneins sein, muss von dem Idealbild seines Amtes regelrecht überwältigt werden. In diesem Zusammenhang ist die konkrete Benennung des Engels von Interesse, der diese gewaltsame Vermittlung zweiter Ordnung vornimmt: Auch sie wird durch die Sekretärin geleistet, die in – allerdings wenig bibelfester – Bezugnahme auf das Buch Daniel die Frage aufwirft, ob der Engel Gabriel, der „Angel of Revelation“, nicht ebenso wie einst von Daniel, so nun von Hammond Besitz ergriffen haben könnte. Im Kino ist die Funktion Gabriels dabei generell nicht nur diejenige eines Boten, sondern auch die einer „Differenzfigur“: Als Figur der Vermittlung führt sie dem Subjekt gerade seine Nicht-Identität mit

seinem Ich-Ideal vor Augen.⁴¹ Der Präsident, der sich seiner Autorschaft nicht erinnert, bleibt zweigespalten, doch indem das Medium des Engels gewaltsam eingreift, kommt jene politische Repräsentation zustande, die der demokratische Normalbetrieb allein nicht mehr zu leisten vermag.

Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass sich die politische Theologie schon bei Carl Schmitt vor allem gegen eine Form der realpolitischen Wirklichkeit richtet, die das dezisionistische Moment der Souveränität – nach Schmitt das eigentlich Politische, das immer nur in Form der Ausnahme, der extremen Störung in Erscheinung treten kann – in Verwaltung aufzulösen sucht:

Heute ist nichts moderner als der Kampf gegen das Politische. Amerikanische Finanzleute, industrielle Techniker, marxistische Sozialisten und anarcho-syndikalistische Revolutionäre vereinigen sich in der Forderung, daß die unsachliche Herrschaft der Politik über die Sachlichkeit des wirtschaftlichen Lebens beseitigt werden müsse. Es soll nur noch organisatorisch-technische und ökonomisch-soziologische Aufgaben, aber keine politischen Probleme mehr geben.⁴²

Derselbe Konflikt findet sich bei La Cava, welcher die Regierung Hoovers/Hammonds gerade durch einen feigen ‚Realitätssinn‘ gekennzeichnet sieht, der politische Handlungsspielräume routiniert leugnet. In einer frühen Szene des Films erklärt der noch mit sich identische Hammond seiner Sekretärin, dass es idealistisch sei, zu glauben, er könne kraft seines Amtes tatsächlich etwas verändern: Die Partei habe einen Plan, den er nur abzuarbeiten habe. Der eigentümliche Einsatz von GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE besteht nun darin, dass die diktatorische Intervention des Engels anders als beim Anti-Demokraten Schmitt gerade das Ziel verfolgt, den Handlungsspielraum im Sinne der amerikanischen Demokratie wieder zu eröffnen. Als Hammond in einer Rede vor dem Senat, welcher eigentlich gerade ein Impeachment-Verfahren gegen ihn in Gang setzen will, den nationalen Notstand und das Kriegsrecht ausruft und im Gegenzug beschuldigt wird, das Land in eine Diktatur verwandeln zu wollen, führt er in utilitaristischer Beweisführung aus:

I believe in democracy as Washington, Jefferson and Lincoln believed in democracy, and if what I plan to do in the name of the people makes me a

⁴¹ Vgl. Urban, Teresa: *Mit Engelsaugen Sehen. Überlegungen zur Figur des Engels im Film*. Stuttgart 2006, 89f.

⁴² Schmitt: *Politische Theologie*, 68.

dictator, then it is a dictatorship based on Jefferson's definition of democracy – a government for the greatest good of the greatest number.

Wie der Engel Gabriel in den Präsidenten der USA gewissermaßen zu dessen Besten interveniert, so interveniert die Diktatur in die Demokratie nur in deren ureigenstem Sinne. Gerade deshalb kann sie sich aber nicht mehr direkt aus dem Volkswillen legitimieren, sondern bedarf eines göttlichen Ursprungs, der den Volkswillen als zentrale Referenz demokratischer Politik überhaupt wieder ins Recht setzt.

Ein solches Narrativ ist in der Geschichte Hollywoods keinesfalls ungewöhnlich: In Zeiten der Krise, so hat Emily Caston gezeigt, hat das – dem Übersinnlichen ohnehin zugeneigte – Hollywood-Kino immer wieder auf göttliche statt auf menschliche Interventionen gesetzt. „Despite being, in myths of origin, a nation born of Reformation“, führt Caston aus, „and despite early Puritan declarations of the illegitimacy of petitionary prayer, American political leaders and media figures have not deterred from calling upon God's services to intervene in difficult times.“⁴³ GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE steht selbst am Anfang einer bis heute anhaltenden filmischen Tradition der Überblendung von Politik und Religion, in der die Engel als Geister der amerikanischen Urgemeinschaft fungieren, die die individualistische Gesellschaft an ihre Wurzeln erinnern: „America's angels were allied to a 1930s programme of moral reform.“⁴⁴ Wie schon Schmitt selbst wusste, spielt der Gedanke dezisionistischer Souveränität in dieser politischen Mythologie der USA eine zentrale Rolle⁴⁵ – und das nicht nur, weil, wie immer wieder betont worden ist, die Durchsetzung der amerikanischen Verfassung selbst nur durch deren religiöse Überformung möglich war.⁴⁶ Der Rechtswissenschaftler Paul Kahn hat vielmehr den genuin amerikanischen Charakter der politischen Theologie in einer aktuellen Relektüre Schmitts herausgearbeitet:

⁴³ Caston, Emily: *Celluloid Saviours. Angels and Reform Politics in Hollywood Film*. Newcastle-upon-Tyne 2020, 11.

⁴⁴ Ebd., 158.

⁴⁵ Schmitt spricht so unter anderem von dem „vernünftig-pragmatischen Glauben, daß die Stimme des Volkes Gottes Stimme sei, ein Glaube, der Jeffersons Sieg von 1801 zugrunde liegt. Tocqueville sagte noch in seiner Schilderung der amerikanischen Demokratie, im demokratischen Denken schwebte das Volk über dem ganzen staatlichen Leben wie Gott über der Welt, als Ursache und Ende aller Dinge, von dem alles ausgeht und zu dem alles zurückkehrt.“ Schmitt: *Politische Theologie*, 53.

⁴⁶ Witte, John: *Religion and the American Constitutional Experiment*. Boulder 1999.

For countless Americans, sovereignty remains the critical element of their conception of the source and meaning of political life. The popular sovereign brought itself into being through a violent act of self-creation: the Revolution. The Constitution appears as a product of that sovereign actor, We the People. The popular sovereign sustained itself through the Civil War, and will continue to defend itself against enemies. The popular sovereign is understood as a collective, transtemporal subject in which all participate. It is the mystical corpus of the state, the source of ultimate meaning for citizens. The popular sovereign can always demand a life; it can demand of citizens that they kill and be killed for the state. The fundamental character of the relationship of citizen to sovereign is not contract—as in the social contract—but sacrifice. To be a citizen is to imagine the possibility of the sacrificial act. This is affirmed in the Pledge. The sacrificial moment appears as a kind of sacred violence: a force that realizes a transcendent meaning.⁴⁷

Wie die kulturelle Erinnerung an Revolution und Bürgerkrieg die Akte staatsgründender – oder, mit Benjamin: „rechtsetzender“⁴⁸ – Gewalt stets im Bewusstsein halten, die der amerikanischen Demokratie zugrunde liegen, so fungiert das Opfer als deren individualisierte, augenblickshafte Aktualisierung. Nachdem Hammond/Gabriel weitreichende soziale Maßnahmen für die Arbeitslosen veranlasst hat, setzt er in seinen weiteren politischen Entscheidungen so auch nicht zufällig eben auf die Dispositive Bürgerkrieg und Opfer. Den Bürgerkrieg führt er gegen eben jene kriminellen Mafiosi der Prohibitionszeit, die schon für den Tod Bronsons verantwortlich waren. Hammond folgt dabei den naturrechtlichen Regeln des Wilden Westens: Stets wartet er auf den aggressiven Akt des Gegners, um auf diesen dann mit umso härterer Gewalt zu reagieren. Am Ende werden die Feinde des Volkes, die mehrfach ausdrücklich als Immigranten ausgestellt werden,⁴⁹ vom Kriegsgericht zum Tode verurteilt und unter der Freiheitsstatue erschossen. Die Gewalt des Bürgerkriegs führt wiederum auf die dezisionistische Dimension der Politik zurück, da sie sich nicht aus den Regeln der Demokratie rechtfertigen kann, die hier verteidigt werden sollen: Der Bürgerkrieg ist eine Verhandlung der Gültigkeit dieser Ordnung selbst und nicht ihre Durchsetzung,

⁴⁷ Kahn, Paul: *Political Theology. Four New Chapters on the Concept of Sovereignty*. New York 2013, 121.

⁴⁸ Vgl. Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II (1). Frankfurt a. M. 1991, 179–204.

⁴⁹ Zu diesem xenophoben Aspekt des Films vgl. u. a. Carmichael, Deborah: *Gabriel Over the White House* (1933). William Randolph Hearst's Fascist Solution to the Great Depression. In: Rollins, Peter C./O'Connor, John E. (Hg.): *Hollywood's White House. The American Presidency in Film and History*. Lexington 2003, 159–79, hier 172.

weshalb er außerhalb der Gesetze der Demokratie stattfindet. Er ist, in anderen Worten, „pure Dezsion“ und mithin göttliche Gewalt.

Die letzte Maßnahme Hammonds ist außenpolitischer Natur. In einer zwischen Drohgebärde und Opfer-Geste ununterscheidbar schwankenden Inszenierung vor den Staatschefs Europas sowie der Öffentlichkeit der Welt – die Massenmedien arbeiten ihm inzwischen zu – lässt der Präsident zwei große Kriegsschiffe der amerikanischen Marine spektakulär versenken. Von den anderen Staatschefs verlangt er ebenfalls das Opfer der eigenen Kriegsmaschinerie, deren Instandhaltungskosten direkt für den Hunger in der Weltwirtschaftskrise verantwortlich erklärt werden, nicht ohne allerdings darauf zu verweisen, dass den USA inzwischen neue Waffensysteme zur Verfügung stehen, mit denen er diesen Verzicht zur Not auch militärisch erzwingen könnte: „The world will not learn without bitter lessons.“ Auch hier erfolgt also der Verweis auf die Möglichkeit rechtsetzender Gewalt. Das Resultat des Auftritts ist der Vertrag von Washington, ein globales Abrüstungs-Abkommen, das Hammond als letzter und freilich mit Lincolns Feder unterzeichnet, nur um danach entkräftet zusammenzuberechnen. Ein Vorhang bauscht sich, Gabriel verlässt den Körper des Präsidenten, dieser verstirbt. Der leichtsinnig herbeigeführte Tod des alten Hammonds wird durch die Intervention des Engels und den damit verbundenen Aufschub zu einem Opfer für die Nation umgestaltet. Kamen in Lincoln noch idealer und realer Präsident, Demokratie und gründende Gewalt zusammen, ist diese Verbindung nun selbst nur noch um den Preis des Opfers herzustellen.

Erwartung der rettenden Katastrophe

In der filmwissenschaftlichen Forschung zu *GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE* stand von Beginn an die Frage im Mittelpunkt, ob es sich bei La Cavas Werk tatsächlich um einen faschistischen Film handelt. Die Antworten reichen von plumpen Gleichsetzungen von Filmhandlung und politischer Ideologie bis hin zu differenzierten Versuchen, beides in einem Spannungsverhältnis zu denken⁵⁰ – denn schon dadurch, dass der ‚gute Diktator‘ hier als Ergebnis einer göttlichen Intervention ausgestellt wird, wird zumindest implizit die Frage aufgeworfen, ob es ein rein irdisches Äquivalent zu

⁵⁰ Eine ausgewogene Auseinandersetzung findet sich bei Hoberman, J.: *Executive Action. The 1933 Quasi-Fascist Presidential Fantasy of Gabriel Over the White House*. In: *Film Comment* 48 (2012), 80–83.

diesem göttlichen Rechtsetzer überhaupt geben kann. Daran schließt sich die Frage nach dem Verhältnis von Faschismus und jenem Populismus an, der zu Beginn dieses Beitrags als dominante politische Ideologie Hollywoods vorgestellt wurde. Andrew Arato hat vorgeschlagen, den Unterschied zwischen beiden mit Verweis auf Leforts Denkfigur des leeren Zentrums der Demokratie zu definieren, denn „Lefort’s concepts allow us to make the distinction between occupying the empty place of symbolic power and obliterating the distance between the symbolic and the real. Totalitarianism does both, while populism only the former.“⁵¹

La Cavas Film handelt ohne Zweifel von der vorübergehenden Okkupation des ‚leeren Zentrums‘ der demokratischen Macht; der Zusammenfall von Symbolischem und Realem im Sinne Aratos, also die Aufhebung des Unterschieds zwischen dem Volk und seinem Repräsentanten, ist hier allerdings nur um den Preis des Opfers und durch den Einsatz der göttlichen Gewalt zu haben, die zugleich den Zuschauenden selbst als vermittelndes Element stets bewusst bleibt. Realer und symbolischer Präsident werden ebenso wie Repräsentant und Volk nur kraft eines unsichtbaren Dritten zu vermeintlicher Deckung gebracht – ihre Einheit ist selbst nicht ‚real‘, sondern vielmehr imaginär. Der Film wäre mithin im Anschluss an Arato als Ausdruck einer faschistischen Sehnsucht zu deuten, die aber gleichzeitig um die Gewalttätigkeit einer Umsetzung dieser Sehnsucht weiß. Vermutlich aus demselben Grund lehnte Adolf Hitler das politische Konzept des Films auch als zu abstrakt ab: In GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE kommen Führer und Volk gerade nicht zur Identität, sondern bedürfen einer Medialisierung, die zudem eindeutig den Charakter einer Intervention trägt und somit auch keine tausendjährige Ordnung installiert, sondern vor allem eine destabilisierte und insgesamt gescheiterte vergangene Ordnung beseitigt und durch einen neuen Gründungsakt den Raum politischer, ja letztlich sogar demokratischer Gestaltung wieder zu öffnen sucht.⁵²

Das politische Programm des Films kann mit Blick auf die Frage nach dem Verhältnis von Störung, Destabilisierung und Verunsicherung im

⁵¹ Vgl. Arato, Andrew: Political Theology and Populism. In: *Social Research* 80, 1/2013, 143–172, hier 157.

⁵² Vgl. Cook, Dodie: *Images Behind the Curtain. Hitler’s Private Film Viewings*. Master’s thesis. Harvard Extension School 2020, 71, online unter: <https://dash.harvard.edu/bitstream/handle/1/37365407/COOK-DOCUMENT-2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

gesellschaftlichen wie ästhetischen Feld reformuliert werden. So lässt sich die Handlung von GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE als vielschichtige Imagination einer Störung⁵³ begreifen, die wiederum eine Entstörung der vom Film beobachteten, fundamental verunsicherten gesellschaftlichen Ordnung in Szene setzen soll. Verunsichert ist diese Ordnung, weil der Kontakt zwischen ihren Verwaltungs- und Regierungsorganen und der Bevölkerung gerissen ist und daher ersteren die Fähigkeit abhandengekommen ist, regulatorisch auf die Gesellschaft einzuwirken, diese kybernetisch auszubalancieren und als ökologisches System zu stabilisieren.⁵⁴ Verunsicherung beschreibt mithin – der diesem Band zugrundeliegenden Terminologie folgend – eine verminderte Störungstoleranz, die – nun wiederum der Logik des Films folgend – selbst nur durch eine Störung höherer Ordnung aufgehoben werden kann. Die Ordnung bedarf einer Neusetzung, die nur von außen – in der Erscheinungsform der Störung – überhaupt auftreten kann. Im Vergleich mit einer schleichend sich verschlimmernden Katastrophe, die auf den totalen Zusammenbruch der Gesellschaft hinausläuft, erscheint diese interventionistische Gewalt als das geringere Übel. Generell unterstellt der Film mithin eine grundsätzliche Instabilität und Störungsanfälligkeit demokratischer Ordnungen, die eben deshalb auf außerdemokratische Entstörungsmechanismen angewiesen bleiben, weil sie aus sich selbst heraus nicht souverän existieren können.

Politisch vollzieht sich die rettende Störung in La Cavas Film in der Form des Ausnahmezustands, der durch die Gewalt eines göttlichen Souveräns eingeführt und wieder aufgehoben wird. Auf mythologischer Ebene handelt es sich bei ihr um eine Irritation den populistischen Narrativs vom aus dem Volk hervorgehenden Repräsentanten, spricht Hammond doch nur deshalb die Sprache der einfachen Menschen, weil er göttliche Allwissenheit besitzt und daher ihre Nöte kennt, nicht weil er einer von ihnen ist und diese Nöte selbst erlebt hat. Dramaturgisch besteht die Störung in einem Entzug des Protagonisten, der in GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE keine psychologische Motivation besitzt und keine persönliche Wandlung erfährt und der deshalb den Zuschauenden notgedrungen fremd bleiben muss –

⁵³ Koch, Lars/Nanz, Tobias/Pause, Johannes: Imaginationen der Störung. Ein Konzept. In: *Behemoth. A Journal of Civilisation* 9, 2/2016: Imaginationen der Störung, online unter: <https://doi.org/10.6094/behemoth.2016.9.1.885>.

⁵⁴ Vgl. Gros, Frédéric: *Die Politisierung der Sicherheit. Vom inneren Frieden zur äußeren Bedrohung*. Berlin 2015.

jene Fokalisierungsfiguren, die ihn umgeben und aus deren Perspektive seine Wandlung immer wieder nachvollzogen wird, ändern daran nur wenig. Eine Wandlung des ‚echten‘ Hammond wird zwar angedeutet, als der Engel den Präsidenten am Ende verlässt und dieser im Moment seines Todes – im Gegensatz zum Hammond der Romanvorlage⁵⁵ – glücklich auf seine Handlungen als Präsident zurückblickt. Über weite Strecken des Films bleibt der präsidentale Protagonist jedoch ohne den für die Dramaturgie des Hollywood-Kinos zentralen inneren Konflikt. Auch der Held des klassischen Hollywoods, jenes „unverschämte“, sich selbst stetig neu erfindende Ich,⁵⁶ muss im Zeichen der Krise offenbar eine gewaltsame Störung erfahren.

Dass es sich bei La Cavas Film tatsächlich um einen Bruch mit dem populistischen Narrativ handelt, wird auch durch die Form des *Stagings* deutlich, die Hammond auszeichnet. Wird dieser bei seinen frühen Auftritten, in denen er noch als allzu menschlicher Mann seiner Partei agiert, in der Regel zwar im Zentrum des Bildes, doch als Teil der Menge ihn umstehender Politiker gezeigt, erscheint er bei seinen späteren Auftritten als Hammond/Gabriel gegenüber den Menschen, die ihn umgeben, nun stets in erhöhter oder hervorgehobener Position (Abb. 3). Die Bühne, die seine Zuhörer um ihn bilden, kommt ohne jene Choralität aus, die das Publikum von Ruggles oder Smith auszeichnete:⁵⁷ Hammond spricht nicht mit der Stimme des Volkes, die in den Menschen auf unmittelbare Resonanz stößt und daher zu politischer Beteiligung führt, sondern mit einer autoritären „Master’s Voice“⁵⁸, die zum Zuhören und anschließenden Gehorsam nachgerade zwingt. Seine Worte sind nicht authentischer Ausdruck, sondern das Gesetz selbst, dem unmittelbar Folge geleistet wird und das auf diese Weise sogar noch über dem verschriftlichten Recht der Verfassung steht. Sein Auftritt dient zugleich nicht der Versprachlichung eines geteilten Geistes, sondern ist vielmehr einschränkendes Verbot angemaßter Freiheiten. Die Trennung zwischen ihm und seiner Zuhörerschaft erzeugt auch ästhetisch das, was

⁵⁵ Tweed, Thomas Frederic: *Gabriel Over the White House. A Novel of the Presidency*. New York 1933.

⁵⁶ Früchtel, Josef: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt a. M. 2004.

⁵⁷ Vgl. Pause, Johannes: Der stumme Chor des Volkes. Populistische Repräsentation im *Classical Hollywood*. In: Dembeck, Till/Fohrmann, Jürgen (Hg.): *Die Rhetorik des Populismus und das Populäre. Körperschaftsbildungen in der Gesellschaft*. Göttingen 2022, 247–265.

⁵⁸ Dolar, Mladen: *His Master’s Voice. Eine Theorie der Stimme*. Frankfurt a. M. 2014.

Gustave Le Bon einmal den Nimbus nannte – womit erneut auf eine Inklusion des Religiösen in das Politische verwiesen wird:

Der Nimbus ist in Wahrheit eine Art Zauber, den eine Persönlichkeit, ein Werk oder eine Idee auf uns ausübt. Diese Bezauberung lähmt alle unsre kritischen Fähigkeiten und erfüllt unsre Seelen mit Staunen und Ehrfurcht. Die Gefühle, die so hervorgerufen werden, sind unerklärlich wie alle Gefühle, aber wahrscheinlich von derselben Art wie die Suggestion, der ein Hypnotisierter unterliegt. Der Nimbus ist der mächtige Quell aller Herrschaft. Götter, Könige und Frauen hätten ohne ihn niemals herrschen können.⁵⁹



Abb. 3a+b: Während der alte Hammond und seine Parteifreunde eine geschlossene Gruppe bilden, fungieren die versammelten Staatschefs Europas für den neuen Hammond als Publikum, das die Bühne seines öffentlichkeitswirksamen Auftritts herstellt.

Die Reden Hammonds bringen einerseits zwar die ‚Stimme der Vernunft‘ zu Gehör, suchen sie doch durch Gründe zu überzeugen, zielen andererseits jedoch auf unmittelbare Wirkung – und den unmittelbaren Gehorsam der am Ende in die USA geladenen europäischen Staatschefs selbst, die der Präsident durch Drohungen gleichsam erpresst. „Das oberste Ziel des faschistischen Herrschers“, so schreibt Dolar, „besteht darin, ein Ereignis im Hier und Jetzt zu produzieren. Der Faschismus konzentriert all seine Kräfte auf die Techniken der Faszination und des Spektakels, deren ideales Medium die Stimme bildet, weil sie eine unmittelbare Verbindung zwischen Herrscher und Massen schafft.“⁶⁰ Auch vor dem Spektakel schreckt Hammond nicht zurück, wobei seine Ausführungen zugleich auf eine Imagination der „Zukunft

⁵⁹ Le Bon, Gustave: *Psychologie der Massen*. Norderstedt 2019, 104.

⁶⁰ Dolar: *His Master's Voice*, 161.

als Katastrophe“⁶¹ umschaltet: Der verunsicherten (Welt-)Gesellschaft wird in der nahezu messianischen letzten Rede Hammonds eine apokalyptische Erwartung offenbart und bildgewaltig Ausdruck verliehen. Hammond beschwört im Zuge dessen einen – im Jahr 1933 durchaus nicht völlig aus der Luft gegriffenen – kommenden Krieg als totale Vernichtung:

The next war will be a terrible story of the terrible failure of antiquated machinery and antiquated methods and of the horrifying destructiveness of modern agencies of war. Navies and armies will be destroyed from the air, and as these airplanes destroy navies and armies, they will destroy cities, they will destroy populations. Peace and faith are necessary among men, not merely for the welfare of nations but for the very existence of nations. The next war will depopulate the earth. Invisible poison gases, inconceivably devastating explosives, annihilating death rays will sweep to utter destruction not only the men but the children who would constitute another generation and the mothers who would bear them. Unless man's God-given faculty for utilizing the forces of nature for beneficent purposes shall surpass their vicious genius for destruction, the race of man shall perish from the earth and the world will be left to the less destructive, less cruel and less stupid wild animals.

Auch inmitten der schweren Krise der *Great Depression* bedarf es mithin noch des Verweises auf eine imaginierte katastrophale Zukunft, um den Einsatz der wahrhaft souveränen, ordnungssetzenden Gewalt als einen Akt der Vorbeugung, der vorweggenommenen Schadensregulierung zu rechtfertigen. Eine der Stärken des Films besteht darin, diese imaginäre Dimension des Politischen deutlich zu zeigen: Die Krise vollzieht sich bei La Cava als ein Krieg in einem nahezu platonischen Reich des Imaginären, in dem weniger reale Personen als vielmehr idealisierte Konzepte – der Herrschaft, des Volkes, auch der Gefahr selbst – gegeneinander antreten. Die Tragik, auch die Schuld des Films besteht jedoch darin, das politische Imaginäre mit göttlicher Souveränität ausstatten zu wollen – und darin eben den vielfach beschworenen Mythos Lincolns zu verraten, der, als Erzählung einer niemals vollends gelingenden Vermittlung zwischen Krieg und Frieden, Einheit und Spaltung, Gegenwart und Zukunft, gerade an die Schwierigkeit der Notwendigkeit hätte erinnern können, diese Spannung stets aushalten und realpolitisch vermitteln zu müssen. Der Versuch einer quasi-göttlichen Neugründung der Souveränität sollte im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts dann eben jene zukünftige Katastrophe herbeiführen, die er bei La Cava gerade

⁶¹ Horn, Eva: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a. M. 2014.

zu verhindern angetreten war. Auf eigentümliche Weise imaginiert GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE so die reale zukünftige Katastrophe als deren mögliche Aufhebung.

Auch wenn GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE in gewisser Weise einen Bruch mit dem populistischen Narrativ darstellt, haben insbesondere die politisch-theologischen Formeln, die er entwirft, in der Gegenwart eine neue Aktualität gewonnen. Ein naheliegendes Beispiel liefert hier Donald Trump. Auch der 45. Präsident der USA galt seinen Anhängern und Weggefährten als Inkarnation göttlichen Willens, als „chosen by God“,⁶² und auch seine Reden besaßen oftmals messianische Elemente, etwa wenn er ein mögliches Kabinett Biden als apokalyptisches Endzeit-Szenario schilderte. Ebenso wie Gabriel/Hammond versprach Trump den Krieg auf der Welt zu beenden, und ebenso wie dieser stellte er sich an den Kopf eines Marsches der Frustrierten und Aufgebrachten auf Washington. Genau wie die Arbeitslosen in La Cava's Film fühlten sich die Wähler Trumps in großen Teilen von einer korrupten Politiker- und Lobbyisten-, 'Kaste' betrogen, mit der aufzuräumen ihnen ein Bürgerkrieg zunehmend als probates Mittel erschien. Die Wahl des Jahres 2020/21 kulminierte bei seinen Anhängern schließlich in der Erwartung, Trump würde das Kriegsrecht ausrufen, also über den Ausnahmezustand entscheiden, und die gesetzgebenden, die rechtsetzenden Kräfte selbst entfesseln, die außerhalb der demokratischen Ordnung stehen.⁶³ Wie La Cava's Film bediente Präsident Trump also eine Sehnsucht nach einer Diktatur als göttlicher Intervention. In dem Maße, in dem er sich selbst mit dieser göttlichen Macht identifizierte – nicht zuletzt durch einen selbst für US-amerikanische Verhältnisse exzessiven Gebrauch christlicher Rhetorik in seinen Reden⁶⁴ –, bewegte er sich scharf an jener Grenze, die den Populismus vom Faschismus trennt.

Doch wohin weist uns eine solche historische Parallele? Jenseits moralischer Urteile bestünde eine mögliche Lehre wohl in der Erkenntnis, dass der von Schmitt eingeführte Gegensatz zwischen Entscheidung und Verwaltung in dem seither vergangenen knappen Jahrhundert nichts von seiner

⁶² Vgl. Newsinger, John: *Chosen by God. Donald Trump, the Christian Right and American Capitalism*. London 2020.

⁶³ Vgl. ausführlich Eller, Jack David: *Trump and Political Theology. Unmaking Truth and Democracy*. Denver 2020.

⁶⁴ Vgl. Hughes, Ceri: The God Card. Strategic Employment of Religious Language in U.S. Presidential Discourse. In: *International Journal of Communication* 13/2019, 528–549.

Diskursmacht eingebüßt hat. Die „blutige Entscheidungsschlacht“, die nach Schmitt das Wesen des Politischen zum Ausdruck bringt, erscheint in dieser Wahrnehmung weiterhin als die ‚wahrhaftigere‘ Alternative zu jener parlamentarischen Debatten, die echte Politik „durch eine ewige Diskussion ewig suspendieren“ zu wollen scheinen.⁶⁵ Die Persistenz solcher Topoi ist gefährlich, da sie die Idee der radikalen Intervention prinzipiell aufwertet; sie ist zugleich lehrreich, da durch sie die Kontingenz jeder politischen Ordnung und somit die Notwendigkeit ihrer Verteidigung im Gedächtnis gehalten wird. Denn politische Ordnungen sind auf keine ihnen „gemäße Fundierung zurückzuführen“.⁶⁶ Die Spannung zwischen demokratischer Arena und einer – auch ästhetischen – Politik, die auf diese Grundlosigkeit verweist, indem sie die „Metaphysik gegebener Gründe“⁶⁷ immer neu infragestellt, muss eine demokratische Gesellschaft, die sich dem Geiste Lincolns verpflichtet fühlt, gerade integrieren und aushalten können. Produktiv gelesen, kann ein Film wie GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE somit die Kontingenz des Sozialen ins Bewusstsein rufen *und zugleich* daran erinnern, welche Gefahren vom Versuch einer autoritären Entstörung der Gesellschaft notwendig ausgehen müssen.

⁶⁵ Schmitt: *Politische Theologie*, 67.

⁶⁶ Robnik, Drehli: *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière*. Berlin 2010, 48.

⁶⁷ Ebd.

Im Diesseits: Klassizismus revisited

Medienästhetik des Films bei V.F. Perkins, Andrew Britton und Jacques Tourneur

Störung–Verunsicherung–Destabilisierung – dies ist der negative Begriffshorizont von V.F. Perkins' ebenso klassischer wie klassizistischer Monographie, deren Lektüre heute im Zeitalter von „Post-Cinema“ womöglich anregender wirkt als je zuvor.¹ Perkins geht es in seiner fulminanten Revision der klassischen Filmtheorie von Arnheim bis Balázs, von Eisenstein bis Bazin darum, valide Kriterien zu entwickeln, anhand derer einem Film künstlerischer Wert attestiert werden kann. In anderen Worten: Sein Gegenstand ist ästhetische Theorie. Ihn interessiert das Forschen nach einem bestimmten Typus der *Mise-en-scène*, wie er Film zu Film und Kino zu Kunst macht.

1. Kohärenz und Plausibilität

Als Gradmesser gelungener Inszenierung gilt für V.F. Perkins entgegen der Negativität von Störung–Verunsicherung–Destabilisierung ein positives Verständnis von Kohärenz, das für ihn filmische Systeme aufzuweisen haben. Kohärenz ist keine Frage dramaturgischer Unifizierung, sondern verstanden als Konsistenz filmischer Verfahren, die zur Anwendung gebracht werden. Sie fungiert bei Perkins nicht als horizontale, sondern als vertikale Kategorie, d. h. sie bezieht sich nicht auf die paradigmatische Entfaltung einer Geschichte, sondern determiniert diese Geschichte syntagmatisch mittels Operationen der *Mise-en-scène*. Durch inszenatorische Kohärenz wird Film zur Kunst, indem er eine Fiktion generiert, die konträr zur modernen Alltagserfahrung regulierte Relationen zwischen seinen Elementen schafft. Sie bildet die Basis erfolgreicher Signifikation, wie die *Mise-en-scène* sie idealerweise erreichen kann. „Coherence is the prerequisite for meaning“, konstatiert Perkins. Zum einen ist es der *Metteur-en-scène*, der durch seine Wahl inszenatorischer Verfahren bedeutungstragende Strukturen im Artefakt konstituiert, ganz im Sinne der Einsichten klassischer Ästhetik:

¹ Ausführlich dazu: Ritzer, Ivo: *Medialität der Mise-en-scène*. Wiesbaden 2017.

„[Coherence] is the means by which the filmmaker creates significance.“² Zum anderen nimmt Perkins auch die entgegengesetzte Perspektive ein und lenkt den Fokus auf das rezeptive Moment. So erscheint inszenatorische Kohärenz auch als notwendige Voraussetzung für das Zuschauer*innensubjekt, dem Medium überhaupt erst signifikative Qualitäten attestieren zu können: „The *spectator* employs a continuous coherence-test in order to recognize meaning at all levels. It is the means by which he *makes sense* of the images, the means by which he adjusts both his visual and mental focus.“³ Zwar kann Bedeutung zweifellos auch ohne eine kohärente Relation zwischen Signifikanten entstehen und gewiss ohne deren ‚organische‘ Koexistenz bestehen – die Grundannahme etwa der explizit auf Störung, Verunsicherung und Destabilisierung abzielenden Avantgarden im 20. Jahrhundert –, Perkins jedoch geht es darum natürlich nicht. Unter Kohärenz versteht er weniger eine Prädisposition jeder Form von Bedeutung als vielmehr eine ganz spezifische Art: die des limitierten Signifikats. Für Perkins existiert damit keine potenziell indefinite Anzahl legitimer inszenatorischer Strategien; genauso wenig, wie er Bedeutungen in ihrer Polyvalenz als Patchwork würdigt. Dagegen setzt er das filmische System als Totalität, aus dem sich bestimmte filmische Qualitäten ableiten lassen, die in ihrer Kombination einen Komplex medialer Spezifitäten konstituieren, der erst durch die Interaktion partikulärer Einzelelemente genuine Kontur erhält, sowohl für den Film als Film als auch seine Subdifferenzierungen in Gattungen oder Genres. Es ist damit nicht angenommen, dass Medien rein immanente Bedeutungen bilden, sondern der Blick geöffnet wird für Zuschreibungsprozesse, die in jedem Rezeptionsakt eine zentrale Rolle für signifikative Konstitutionsmomente einnehmen. Bedeutung besteht für Perkins immer auch schon vor der Konfrontation zwischen Subjekt (Publikum) und Objekt (Medium) aufgrund kultureller Praktiken, die im sozialen Gefüge zirkulieren, aber diese Signifikate begreift er nur als Komponenten einer medienspezifischen Signifikation, die kulturelle Bedeutungen aufgreift und in eine signifikative Relation sekundärer Ordnung elaviert. In der Korrelation primärer Signifikate generiert sich die filmische Bedeutung als neuer Ausdruck medialer Kontur. Erst an diesem Scharnier hat für Perkins das filmkritische Schreiben anzusetzen, wobei die Qualität der primären Bedeutung keine Rolle spielen soll,

² Perkins, V.F. (1971): *Film as Film*. London 1993, 116.

³ Ebd.

es also egal ist, ob ein Film sich bei „the philosophy of Hegel or the poetry of Goethe“ bedient oder „nur“ bei „conventions of dress or fashion in motor transport“⁴. Das ‚Triviale‘ und das ‚Naive‘ werden nicht verurteilt von Perkins, solange es sich dabei um Kriterien vorfilmischer Signifikation handelt. Für Perkins ist lediglich die mediale Organisation primärer Bedeutungen relevant, erst nach ihrer inszenatorischen Kombination spricht das Kritiksujet sein Werturteil mit Blick auf die dadurch entstandene neue Ordnung. Qualität wird laut Perkins nicht selten konstituiert durch „the subjection of a frequently banal narrative to an idiosyncratic *mise-en-scène*“⁵. Potenzielle ‚Trivialität‘ existiert damit nicht auf einem primären Niveau sozialer Signifikanten, sie entsteht erst in einer *Mise-en-scène* dieser Bedeutungsträger, ebenso wie die Inszenierung möglicherweise vorfilmische ‚Naivität‘ sublimiert. Je maßvoller eine *Mise-en-scène* signifiziert, desto weniger läuft sie Gefahr, extrafilmisch existierende ‚Vulgaritäten‘ zu reproduzieren. Subtilität gilt Perkins als große Tugend inszenatorischer Verfahren, wobei eine subtile *Mise-en-scène* für ihn Komplexität impliziert, nicht aber weil Komplexität gegenüber Schlichtheit generell zu präferieren ist, wohl aber in dem Sinne, dass die spezifische Medialität des Films mit ihren multiplen Darstellungscodes nach einem komplexen Usus der mobilisierbaren Signifikanten der Inszenierung verlangt, sofern das Potenzial des Mediums nicht in einer unterkomplexen *Mise-en-scène* verschwendet werden soll, die eindimensional auf Störung–Verunsicherung–Destabilisierung abzielt. Anders gesagt, Störung–Verunsicherung–Destabilisierung bilden bei Perkins den negativ dialektischen Horizont komplexer Signifikation, der sich stets als konsekutiver und in sich kohärenter Komplex inszenatorischen Defizits lichtet.

Perkins grenzt den Film als Medium respektive die filmische Inszenierung hier von Sprache respektive verbalen Signifikanten ab, die er als weniger komplex begreift als filmische Systeme, die sich deshalb aber eher dafür anbieten, Botschaften zu vermitteln. Dahinter steckt Perkins’ Antipathie gegenüber Problem- und Thesenfilmen, die Bedeutungen nur behaupten und damit zwar ästhetische Kohärenz, nicht aber ästhetische Dichte erreichen, weil die konnotative Bedeutung den denotativen Signifikanten dominiert.⁶ Dagegen spricht er sich aus für Film als eigenständigen Kommunikations-

⁴ Ebd., 118.

⁵ Perkins, V.F.: Nicholas Ray. In: *Oxford Opinion* 40 (1960), 31–34, hier 31.

⁶ Perkins: *Film as Film*, 104.

modus mit alternativen Praktiken der Bedeutungsgeneration. An Stelle derart oktroyierter Signifikate, mit denen die Mise-en-scène zu verhandelnde Themen nur illustriert, nicht aber autonom organisiert, fordert Perkins inszenatorische Strategien ein, die ihre notwendige Differenz nicht als Selbstzweck nutzen, um im Zusammenspiel eine Union signifizierender Parameter zu erlangen, die wiederum weniger separate Bedeutungen produziert als eine homogene Diegese, deren sekundär-konnotative Signifikate dem Zuschauer*innensubjekt einen Eintrittspunkt in ihre konstitutiven Strukturen offerieren. Perkins zentraler Maßstab der Kohärenz sowohl für Filmproduktion als auch für Filmrezeption ist also kein präexistenter Wert, der durch die Mise-en-scène zu mobilisieren wäre (oder sich in der Alltagsdifferenz bereits durch das narrative Moment konstituiert), vielmehr wird er im Sinne einer absoluten Emergenz bestimmt; d. h. kohärente Relationen schafft jede Inszenierung immer wieder neu, und sie schafft sie neu in jeder neuen Inszenierung. Reüssiert die Mise-en-scène hier in einer Syntheseleistung, so hat sie Perkins' Zuspruch. „Useful criteria“, schreibt er mit Blick auf die kritische Evaluation inszenatorischer Signifikanten, „take account of relatedness by directing us not to single aspects but to the value of their interaction and the extent of their integration. The formal disciplines of balance and coherence embrace the effort to maintain the various elements in productive tension.“⁷ Die hier apostrophierte produktive Spannung bezieht sich auf zwei unversöhnliche Tendenzen, wie sie den Film medial charakterisieren. Perkins sieht das Medium ebenso unorthodox wie antiessenzialistisch als fundamental hybride Struktur, die konstruktiv eine fiktive Wirklichkeit schafft und diese Fiktion zugleich photographisch objektiviert. Die Mise-en-scène zeichnet auf, was sie profilmisch arrangiert, und sie arrangiert durch ihre aufzeichnende Funktion. Das Medium erscheint für Perkins daher unauflöslich situiert zwischen dem Potenzial mechanischer Reproduktion und dem Potenzial inszenatorischer Expression, die er beide als gleichsam legitime Dispositionen akzeptiert, sie jedoch in einem konfligierenden Verhältnis situiert. Dabei leitet Perkins als Resultat reproduzierender Mechanik potenzielle Glaubwürdigkeit der Fiktion („Realismus“) und als Resultat expressiver Inszenierung potenzielle Bedeutung der Fiktion („Illusionismus“) ab.⁸

⁷ Ebd.

⁸ Diese Conclusio ist sicher diskutabel, denn die jeweiligen Konnexe sind arbiträr gesetzt. So lässt sich von der photographischen Wiedergabe des Films nicht auf narrative Plausibilität schließen, kann eine Fiktion doch auch glaubwürdig sein, ohne photomechanisch

Diese Ausführungen besitzen sicherlich höchste Relevanz für Verfahren einer transparenten Inszenierung, wie sie den institutionalisierten Repräsentationsmodus des dominanten US-amerikanischen Kinos kennzeichnet. Dort nämlich ist photographische Mimesis mit fiktiver Diegetisierung verknüpft – nicht jedoch ontologisch, sondern phänomenologisch. In anderen Worten, es geht Perkins nicht um ein Wesen, sondern eine Wirkung. Die von Perkins favorisierte *Mise-en-scène* erreicht ästhetische Kohärenz, indem sie beide Tendenzen (‘Realismus’ vs. ‘Illusionismus’) gegen deren Widerstand respektive Willen zur Hegemonie permanent ausbalanciert, sodass ein Gleichgewicht entsteht, das sowohl repetitive als auch kontradiktorische Relationen zwischen ihnen ausschließt. Plausibilität und Bedeutung sind inszenatorisch zu amalgamieren. Kohärente Praktiken der *Mise-en-scène* zerstören für Perkins weder filmische Glaubwürdigkeit durch einen Illusionsbruch bei Dominanz von inszenatorischer Expression noch desavouieren sie für ihn mediale Signifikanz durch unmanipulierte Aufzeichnung bei Dominanz von mechanischer Reproduktion. Sie erst werden dem Medium in seiner elementaren Hybridität gerecht. Perkins’ Antiessenzialismus ist damit im Kern eher ein Dualismus, der eine neue mediale ‘Essenz’ bildet: „The movie is committed to finding a balance between equally insistent pulls, one towards credibility and the other towards shape and significance.“⁹ So besteht eine doppelte ‘Gefahr’ für das Medium: „[I]t is threatened by collapse on both sides. It may shatter illusion in straining after expression. It may subside into meaningless reproduction presenting a world which is credible but without significance.“¹⁰ Legitime Verfahren der Inszenierung müssen also laut Perkins der medialen Janusköpfigkeit unbedingt Rechnung tragen. Sie versöhnen sich exkludierende ästhetische Signifikate durch eine Synthese inszenatorischer Signifikanten, indem sie eine glaubhafte Diegese konstituieren und zugleich kohärente Relationen stiften. Im Gegensatz dazu wäre eine illegitime *Mise-en-scène* gekennzeichnet durch übermäßige Wirklichkeitseffekte, d. h. ein Übermaß an Plausibilität der diegetischen Wirklichkeit bei simultaner Vernachlässigung expressiver Potenziale auf der einen Seite

zu reproduzieren (etwa Animationsfilme). Ebenso problematisch nimmt sich der Umkehrschluss aus, denn narrative Implausibilität kann ebenfalls einhergehen mit photographischer Abbildung (etwa surrealistische Filme). Perkins’ Theorie der *Mise-en-scène* ist mithin nur bedingt aus medialen Basisfaktoren abzuleiten.

⁹ Perkins: *Film as Film*, 120.

¹⁰ Ebd.

oder durch übermäßige Expression, d. h. ein Übermaß an inszenatorischen Gestaltungselementen bei simultaner Vernachlässigung diegetischer Effekte auf der anderen Seite. Dem inkohärenten Film steht damit eine *Mise-en-scène* gegenüber, die ‚große‘ Artefakte nur mit größter Anstrengung schaffen kann, wenn sie sich in Mäßigung übt und möglichst untendenziös signifiziert. Diese ‚neutrale‘ *Mise-en-scène* erstreckt sich auf die medieninterne Inszenierungsstruktur ebenso wie auf ihren Zeigegestus gegenüber dem Rezipientensubjekt: „The great film approaches an intensity of cohesion such that its elements do not operate solely to maintain or further the reality of the fictional world, nor solely to decorative, affective or rhetorical effect.“¹¹ Glaubwürdigkeit ist für Perkins keine Frage der Referenz inszenatorischer Signifikanten auf die Alltagserfahrung potenzieller Rezeptionssubjekte, gleichwohl ein Abgleich von Empirien stattfindet, nicht aber unter dem Diktat der korrespondierenden Relationen. Sie bezieht sich primär auf die der Diegese inhärenten Konsistenz, d. h. diegetische Effekte haben einer stringenten Logik zu folgen, die keiner extratextuellen Prädisposition bedürfen. Plausibilität ist damit sowohl eine Frage des Dargestellten wie der Darstellung, sie entsteht durch eine Konsistenz der inszenierten Fiktion aber auch durch die Konsistenz der fiktionalen Inszenierung. Wichtig ist nicht, dass die signifizierte Diegese und die diegetische Signifikation für ‚wirklich‘ gehalten werden, wichtig ist, dass ihre ‚Wirklichkeit‘ überzeugt. So können auch phantastische Genres wie Horror- oder Science-Fiction-Film glaubhafte mögliche Welten voller Störung–Verunsicherung–Destabilisierung schaffen, solange die Fiktion nach festen – und zumindest von der Theorie formulierbaren – Regeln strukturiert ist. Zielen inszenatorische Strategien auf eine Immersion des Zuschauer*innensubjekts ab, leisten sie die Voraussetzung für Sinnzuschreibung. Als Mittel zum Zweck formiert Plausibilität für Perkins damit als notwendige Bedingung semantischen Ausdrucks, ist unablässiges Erfordernis zur Generation kohärenter Signifikate: Eine Diegese, in der alles möglich ist, ist eine Diegese, in der nichts von Bedeutung ist.

Im Gegenzug schaffen signifikante Limitationen nicht limitierte, sondern potenzierte Signifikanz. Weil das Filmbild – Perkins schreibt zu einer Zeit, der die digitale Revolution noch bevorsteht, und inszenatorische Praktiken des Animationsfilms sind bei ihm als expendabel negiert – unumgänglich

¹¹ Ebd., 131.

auf profilmische Strukturen verweist, kommt der Frage nach medialer Plausibilität eine physische Dimension zu, die *Mise-en-scène* muss ergo als Rohmaterial auf die gegenständliche Objektwelt rekurrieren. Deshalb auch kann in der *Mise-en-scène* keine Operation der Kamera für Perkins die Glaubwürdigkeit einer inszenierten Diegese destruieren: Immer bleibt durch das medial transmissible Moment profilmischer Situation ein hinreichendes Maß diegetischer Effekte gegeben. Diese mechanisch bedingte Referenz allein garantiert allerdings noch keine Glaubwürdigkeit. Eine gelingende bzw. gelungene Inszenierung hat oft das Unglaubwürdige glaubhaft zu machen, woran nicht selten auch Perkins präferierte *Metteurs-en-scène* scheitern; Hitchcock mit *THE BIRDS* (USA 1963) etwa, wenn die aggressiven Vögel durch ‚schlechte‘ Spezialeffekte, d. h. mangelnde Ähnlichkeit zur repräsentierten Fauna unglaubwürdig wirken, ohne dass diese Diskrepanz auf Ebene der Narration erklärt wird. Perkins liest dieses ‚Defizit‘ anders, lässt es nicht als Illusionsbruch gelten, denn für ihn steht außer Frage, dass es sich bei den Vögeln ja auch um eine bloße Projektion von Tippi Hedrens Protagonistin handeln könnte. Sein Blick fokussiert narrative Funktionalität gegenüber der Symptomatik abstrakter Lektüren – mithin dem semantischen Potenzial von Störung–Verunsicherung–Destabilisierung.

Nicht nur inkonsistente Kommunikation von Informationen zur diegetischen Fiktion sorgt aber für Disruption, es ist auch der inszenatorische Bedeutungsträger selbst. Neben seiner Ablehnung gegenüber Eisensteins intellektueller Montage, die ihr Material jenseits der Diegese findet und die Autonomie intrabildlicher Signifikanten negiert, spricht Perkins sich etwa auch gegen John Huston als Protagonisten von Störung–Verunsicherung–Destabilisierung aus, der in *MOULIN ROUGE* (USA 1952) durch seinen antinaturalistischen, aber in sich konsistenten Rekurs auf impressionistische Malerei zwar eine glaubhafte Diegese inszeniert, zugleich aber eine symbolistische Farbdramaturgie mobilisiert, die den diegetischen Effekt zerstört, wenn etwa – motiviert durch den psychologischen Status seiner Hauptfigur – die *Mise-en-scène* plötzlich ein artifizielles (grünes) Licht (Eifersucht signifizierend) setzt, das unmöglich auf eine Quelle in der diegetischen Welt zurückzuführen ist. In Analogie äußert Perkins sich despektierlich über den Farbsymbolismus von Michelangelo Antonionis *IL DESERTO ROSSO* (I 1964), wo in einer nachgerade ostensiven Emphase von Störung–Verunsicherung–Destabilisierung grelles Rot zur Signalfarbe der Entfremdung wird, die Giuliana in einer desintegrierenden Welt erfährt. Der Film spitzt diese Kälte in

einer Liebenszene zu, die einen Bettpfosten von Einstellung zu Einstellung in immer tieferes Rot taucht. Hier konzidiert Perkins, dass Antonioni einen intellektuellen Effekt erzielt, sich dieser Effekt aber nicht aus der dargestellten Diegese ergibt, sondern nur durch einen ostensiven Eingriff der *Mise-en-scène* zu erklären ist. Der Fokus der Rezeption verschiebt sich so vom Signifikat auf den Signifikanten, der die diegetische Illusion durch Störung–Verunsicherung–Destabilisierung destruiert, indem er alle Aufmerksamkeit absorbiert. Antonioni und Huston schaffen es damit nicht, die von Perkins geforderte produktive Spannung zwischen Plausibilität und Expression aufrechtzuerhalten, stattdessen kollabiert das kohärente mediale System, weil Plausibilität der Expression, emotionale Immersion der kognitiven Signifikanz und mithin Störung–Verunsicherung–Destabilisierung der Diegese geopfert wird.

Plausibilität aber bildet für Perkins die Bedingung gelungenen Ausdrucks. Ihm geht es nicht um eine dynamische Relation zwischen Medium und Zuschauer*innensubjekt, sondern identifikatorische respektive empathisierende Investierung. Dabei weiß er wohl, dass auch die Konstitution von Plausibilität ein Effekt inszenatorischer Verfahren ist, akzeptiert aber nicht die Trennung von Ursache und Wirkung. Vielmehr bildet die Wirkung den Anlass für eine neue Ursache. Erst wenn eine glaubwürdige Diegese inszeniert ist, können expressive Signifikanten zur Geltung kommen, soll Kohärenz und damit Qualität gesichert sein. Dass *Metteurs-en-scène* wie Eisenstein und Antonioni keine Illusionsbildung intendieren, dass sie nicht ihre Zuschauer*innensubjekte in die Diegese einholen, sondern das diegetische Arrangement kritisch reflektiert sehen wollen, spielt für Perkins keine Rolle. Die inszenatorische Konstruktion der Fiktion soll nicht einsichtig werden, und das schließt Kinokonzeptionen aus, die argumentieren statt repräsentieren, mit inszenatorischen Signifikanten nicht abbilden, sondern schreiben, keine Transmission schaffen, sondern Transposition. Perkins' eigene Idiosynkrasie erhebt die Forderung nach Plausibilität zur Prädisposition potenzieller Bedeutung, auch wenn Bedeutung nicht auf diesem Fundament aufbaut, sondern gerade im Illusionsbruch von Störung–Verunsicherung–Destabilisierung sich manifestiert.¹² Für Perkins ist Plausibilität als Inszenierung

¹² Mit seiner Kritik am Kino der Moderne misst Perkins also Filme nicht nur an Zielen, die sie nicht haben, er schreibt zudem vor, wie die Ziele auszusehen haben. Aus der vorgeblichen Theoriebildung impartialer *Couleur* wird so in der Tat schnell eine cinéphile Apologie der *Découpage classique* und ihrer ungeschriebenen Gesetze. Auf die Möglichkeit

von Wirklichkeitseffekten unabdingbare Vorbedingung sinnbildlicher Bedeutungsstrategien. Ihr kommt vor allem funktionale Qualität zu. Damit aber freilich ist nur eine Seite der Medaille expliziert. Jede mediale Transmission profilmischen Geschehens ist ja nie nur Abbild, sie ist immer auch Ausdruck, nie nur ‚Wirklichkeit‘, immer auch Vision der ‚Wirklichkeit‘ – allein schon durch die Kadrierung als elementare Operation kinematographischer *Mise-en-scène*, die durch den gewählten Bildausschnitt sofort selektiert, siebt, signifiziert; nicht zu sprechen vom Schnitt, der diskontinuierlich Raum und Zeit durchbricht, um im Konnex differenter Einstellungen neue Signifikate zu generieren. Solange nun der Ausdruck fixen Schemata entspricht, die konstant validen Gesetzen folgen, an denen das Zuschauer*innensubjekt misst, inwieweit die dargestellte Fiktion in sich kohärent bleibt, kommen Glaubwürdigkeit und Expression in eine produktive Balance. Weder annulliert die Referenzierung physischer Objektwelt inszenatorischen Ausdruck noch annulliert der inszenatorische Ausdruck die Referenzierung physischer Objekte. So wie Spielfilme das Profilmische der Inszenierung einschreiben, so schreiben sie die Inszenierung dem Profilmischen ein. Gemäß der Bazin’schen Polarität wäre Perkins damit ein Expressionist, der an die ‚Realität‘ glaubt. In jedem Fall argumentiert er nicht weniger präskriptiv als Bazin, indem er diese Synthese auf mediale Spezifität gründiert. Perkins will den jeweiligen inszenatorischen Einschreibungsprozess in symmetrischer Relation gegeben sehen, er postuliert eine *Mise-en-scène*, die sowohl minimal signifikative Repräsentation ist als auch maximal signifikative Expression. Je höher nun die expressive Signifikation, desto höher auch die Spannung innerhalb des geforderten Gleichgewichts, das egalisiert werden muss durch Inkorporation möglichst unauffälliger Wirklichkeitseffekte, bis Dargestelltes und Darstellung sich in Einklang befinden.

generischer und kultureller Konventionen, die spezifische inszenatorische Signifikanten glaubhaft machen, auch wenn sie nicht konsistent zur Anwendung kommen, geht Perkins ebenfalls nicht ein. Ferner freilich muss unklar bleiben, welche Rolle extradiegetischer Ton spielt, verweist doch etwa Filmmusik traditionell auf die Instanz der Enunziation, die das Sichtbare emotional und/oder symbolisch akzentuiert, es basal mediatisiert. Filmmusik wäre dann logischerweise nur unter Vorbehalten zulässig, dürfte als potenzielle Agentur von Störung–Verunsicherung–Destabilisierung erst zum Einsatz kommen, wenn die Bilder glaubhaft wirken.

2. Anstrengung der Anstrengungslosigkeit

Für Perkins verfügt die *Mise-en-scène* also auch über eine kontrollierende Funktion, eben diese Kontrolle aber soll nicht als signifizierende Aktivität spürbar werden für das Zuschauer*innensubjekt, wäre dadurch doch im Sinne von Störung–Verunsicherung–Destabilisierung das Plausibilitätspotenzial attackiert. Inszenatorische Verfahren müssen in Perkins' Modell somit zum einen ein profilmisches Geschehen transmissibel abbilden, andererseits aber simultan Bedeutung addieren. Sie machen sichtbar und sie zeigen. Dabei hat für ihn im Idealfall jede Operation der *Mise-en-scène* eine signifikative Funktion inne, d. h. bloße mechanische Reproduktion respektive Glaubwürdigkeit wird nur gefährdet, wenn neue Signifikate zu bedeuten sind. Das Bedeuten jedoch hat einer Maxime der Ökonomie zu gehorchen, inszenatorische Signifikate brauchen nur dann zur Anwendung zu kommen, wenn sie dem Zuschauer*innensubjekt neue Informationen über den Status der diegetischen Welt liefern. Jedes inszenatorische Verfahren, das keinen narrativen Mehrwert an Wissen für das Zuschauer*innensubjekt liefert, lenkt stattdessen die Wahrnehmung auf sich und ist dem zu konstituierenden diegetischen Effekt abträglich. Der Dekor etwa muss zuerst Wirklichkeitseffekte für die dargestellte Fiktion leisten, bevor er sekundäre Aufgaben übernehmen darf. „The primary function of décor is to provide a believable environment for the action“,¹³ heißt es bei Perkins. Und er fährt apodiktisch fort: „Thereafter – and only thereafter – the director is free to work in, and on, the setting so as to develop the implications of its relationship to the action.“¹⁴ Gleichfalls hat die Kamera zuerst einen klaren Blick auf das profilmische Arrangement zu werfen, muss die Aktion vor dem Kinematographen möglichst transparent repräsentieren. Und der Ton wiederum soll ganz im Dienste dieses durchlässigen Bildes stehen, supportiv agieren, um unauffällig seinen signifikativen Akt zu verbergen. „The primary function of the sound-track is to let us hear, to fill out the illusion by recording for our ears just as the image records for our eyes“,¹⁵ schreibt Perkins. Es herrscht also eine klar hierarchisch strukturierte Relation zwischen Sichtbarem und Hörbarem in diesem Modell. Das Bild legitimiert und der Ton dirigiert: „[T]he image encourages us to accept the reality of the sound; the sound alerts our

¹³ Perkins: *Films as Film*, 94.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

perception to particular aspects of the image.“¹⁶ Zentral bleibt stets der diegetische Effekt als primäre Signifikationsebene inszenatorischer Bedeutungsträger, der potenziellen Zeichenüberschuss diszipliniert. Es geht Perkins also darum, Strategien der *Mise-en-scène* mit einem Postulat der Rechtmäßigkeit zu belegen, offen spricht er von „excuse for the device“¹⁷. Offeriert die *Mise-en-scène* keine solche ‚Entschuldigung‘ für ihr Signifizieren, lenkt sie den Fokus der Rezeption nicht auf das inszenierte Signifikat, sondern den inszenierenden Signifikanten selbst. In diesem Fall erkennt das Zuschauer*innensubjekt, wie die *Mise-en-scène* es zu manipulieren trachtet und suspendiert den in die modale Diegese investierten Glauben an die Autonomie der Fiktion: Kurzum, Störung–Verunsicherung–Destabilisierung greifen dann. Die Diegese wird gestört, das Rezeptionssubjekt verunsichert, die Relation zwischen beiden destabilisiert. Erstrebenswert erscheint Perkins dagegen eine Inszenierung, die vermeintlich irrelevante Details plötzlich signifikant macht, ihnen eine Bedeutung zuschreibt, die davor nicht abzusehen bzw. an ihnen abzulesen gewesen scheint, weil sie vermeintlich nicht von der enunziativen Instanz antizipiert werden. Die ‚Schwere‘ an Bedeutung, die durch Aktivität der *Mise-en-scène* dem Medium eingeschrieben wird, soll simultan dadurch entlastet sein, dass die diegetische Fiktion bereits vor dem signifikativen Prozess mit vorgeblicher Asignifikanz versehen, ergo gerade nicht mit Bedeutungspotenzial aufgeladen ist. Analog dazu sind inszenatorische Verfahren weder in independente Relationen noch signifikative Autonomie zu versetzen, stattdessen ist gerade ihre Reziprozität zu apostrophieren mit Blick auf dramatische Effekte, die das Resultat diegetischer Illusion bilden. Was zunächst kontingent erscheint, tritt plötzlich in den Status des inszenatorischen Signifikanten. Das Latente wird plötzlich manifest im Dienste einer Signifikationsleistung, die nicht darstellt, dass sie darstellt.

Dass dargestellt werden muss, das steht für Perkins außer Zweifel. Denn umso weniger Informationen den Rezeptionssubjekten durch die *Mise-en-scène* zukommen, desto stärker ist der Fokus gelenkt auf das mediale Moment: entweder der Reproduktion des Profilmischen einerseits oder der Inszenierung des Signifikativen andererseits, wodurch keine produktive Spannung der divergierenden Tendenzen erlangt werden kann. *Mise-en-scène*

¹⁶ Ebd., 94f.

¹⁷ Ebd., 125.

heißt für Perkins damit immer auch Narration, der allerdings unterschiedliche Apostrophierungen zukommen (etwa determinierende Genauigkeit der Inszenierung bei Alfred Hitchcock, beobachtende Offenheit der Inszenierung bei Otto Preminger). Die Konstituierung einer glaubhaften Diegese bedeutet also keinen Selbstzweck, sondern bildet die Grundlage für eine diegetische Verkörperung ideeller Qualitäten, von Themen und Sujets, die in der und durch die signifizierte Fiktion an Gestalt gewinnen. Der souveräne Metteur-en-scène arbeitet funktional der Diegese zu und schafft in ihr dennoch unmerklich seine Signatur: „What happens on the screen must not emerge as a directorial ‚touch‘ detached from the dramatic situation; otherwise the spectator’s belief in the action will decrease or disappear. The director’s guiding hand is obvious only when it is too heavy.“¹⁸ In jedem Fall setzt Perkins Film als Film in keinem Fall mit gesteigertem Ästhetizismus gleich, ihm geht es gerade nicht um ostensive mediale Selbstreferenz. Perkins ist ein Sympathisant symbolistischer Ausdrucksformen, d. h. von Repräsentationen, die zu Zeichen werden und so mehr bedeuten als das, dessen audiovisuelle Darstellungen sie sind; jedoch bleiben solche Symbolismen gemäß seinem Ideal derart subtil, d. h. ohne inszenatorische Emphase, dass nur aufmerksame, besonders sensible Rezeptionssubjekte ihre Ausdruckskraft notieren, da sie eben keine Interpretation fordern, wohl aber zulassen. Sein Ideal stellt eine forcierende Inszenierung dar, die ihre Forcierung nicht präsentiert; eine Signifikation, die das Signifizieren nicht signifiziert: „[T]he effort of seeming effortless“ nennt Perkins „the most demanding of all“.¹⁹ Die Darstellung soll für ihn nicht darstellen, dass sie darstellt. Sie soll im Dargestellten aufgehen, das Zeigen soll in das Erzählen eingehen. Bei Perkins macht der ‚wahre‘ Metteur-en-scène es sich nicht einfach, indem er die inszenatorischen Signifikanten in ihrer Schwere ausstellt, er macht es sich schwer, indem er die inszenatorischen Signifikanten mit scheinbarer Leichtigkeit operieren lässt. Die Symbolkraft der Mise-en-scène bildet keinen obligatorischen, aber einen potenziellen Fokus der Rezeption. Indem sie Dinge zu Zeichen macht, gibt sie im Besonderen das Allgemeine wieder, ohne die Besonderheit der Objekte zu vernachlässigen.

Neben multiplen Paradigmen aus Filmen seiner favorisierten Metteurs-en-scène, von Alfred Hitchcock bis Howard Hawks, von Max Ophüls bis Elia

¹⁸ Ebd., 77.

¹⁹ Ebd., 113f.

Kazan, von Otto Preminger bis Nicholas Ray, sei an dieser Stelle nur kurz ein Exempel aus Rays Film *JOHNNY GUITAR* (USA 1954) diskutiert, der Perkins neben Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960), neben Hawks' *RIO BRAVO* (USA 1959), neben Ophüls *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* (USA 1948), neben Kazans *WILD RIVER* (USA 1960) und neben Premingers *EXODUS* (USA 1960) als „größtes“ aller „Meisterwerke“ überhaupt gilt, weil die Inszenierung eine optimale Balance zwischen Reproduktion bzw. Glaubwürdigkeit und Expression bzw. Bedeutung findet, indem sie Differenzen zwischen Plausibilität und Signifikanz annulliert. Perkins beschreibt, mit der für ihn typischen Diktion, die der cinéphilen Schwärmerei nicht gänzlich abschwört, aber in ihrer Nüchternheit die subjektive Gratifikation doch zu objektivieren trachtet, jene Sequenz, in der Emma (Mercedes McCambridge) zusammen mit einem Lynchmob den Tod ihres Bruders rächen will. Als sie die Vigilantisten zu Pferde anführt und anstachelt, weht der Wind plötzlich ihren schwarzen Schleier vom Kopf. Die Kamera folgt dem fallenden Objekt und registriert, wie es verdreht im Staub zurückbleibt. Rays *Mise-en-scène* bildet für Perkins hier ein Musterbeispiel stilistischer Sorgfalt, die zugleich denotative wie konnotative Signifikate stiftet:

The „action“ of the hat amplifies our view of the character: grief for the loss of her brother is not the motive guiding Emma's actions, and her sorrow has been forgotten in the exhilaration of the chase. Nothing in the story or dialogue obliged the director to include this action in the sequence. It was invented to convey a particular view of Emma's character and motives. But we can respond to it simply as information; within the film's world it happened because Emma was in such a hurry, not because it was significant.²⁰

JOHNNY GUITAR ist nichts weniger als bildhafter Inbegriff der Perkins'schen Filmtheorie. Die Kamera zeichnet das profilmische Arrangement auf, speichert seine signifikativen Momente und konserviert sein Sinnpotenzial. Während der Projektion wird dann nicht nur Bedeutung abgerufen, sondern noch einmal neu organisiert. Für das finale Signifikat spielt das ihm ursprüngliche zugrundeliegende Drehbuch so kaum mehr eine Rolle. Erst die Interaktion von Filmproduktion und Filmpräsentation, von Sichtbarem mit Hörbarem, das technologisch-apparativ aufgenommen, und Sichtbarem mit Hörbarem, das technologisch-apparativ wiedergegeben wird, ist relevant. Bedingung für alle sich auf der Leinwand materialisierende Bedeutung bleibt eine mediale Praxis des Bedeuten, die weit über den verbalsprachlichen

²⁰ Ebd., 78.

Text des basalen Skripts hinausgeht. Fern davon, mehr oder weniger eindimensional Bedeutung durch Verbalbotschaften oder Stereotypen zu stiften, schreibt die *Mise-en-scène* dem Medium semantisches Potenzial jenseits bloßer Informationsdistribution suggestiv ein. Dadurch wird es Teil des medialen Ausdrucks. JOHNNY GUITAR ist für Perkins hier das zentrale Paradigma einer *Mise-en-scène*, an dem sowohl der subjektive Ausdruck der Inszenierung wie auch das transformative Moment medialer Spezifität expliziert wird.



Abb. 1: JOHNNY GUITAR: Emma und der Lynchmob.

Kohärenz entsteht in diesem Beispiel durch symbolische Signifikation, die glaubwürdig bleibt und sich diesseits von Störung–Verunsicherung–Destabilisierung situiert. Sie offeriert den Rezeptionssubjekten narrative Information, zugleich aber einen sinnbildlichen Mehrwert, dramatischer und/oder thematischer *Couleur*. Ihre Relevanz gewinnt sie durch das Nötige und das Mögliche, die kurzgeschlossen sind. Denn was die *Mise-en-scène* intentional arrangiert, ist einerseits durch ihren expressiven Gestaltungswillen motiviert, findet zugleich aber eine plausible Entsprechung in der dargestellten Diegese. Die Inszenierung arbeitet nach einem Prinzip der Doppelcodierung: Einerseits verliert Emma ihren Hut, weil sie zu schnell reitet (diegetischer Signifikant), andererseits lässt die *Mise-en-scène* sie ihren Hut nur verlieren, um damit ihre Hassgefühle zu bedeuten (inszenatorischer Signifikant). Beide Signifikanten stehen in einer korrelativen Relation, sodass die Inszenierung

die von Perkins geschätzte produktive Spannung zwischen Plausibilität und Bedeutung erreicht. Der Mehrwert inszenatorischer Signifikation bleibt implizit, wird gerade nicht ostensiv behauptet. Deshalb ist die Illusion der diegetischen Autonomie gesichert, das Dargestellte erscheint so verständlich wie glaubwürdig. Gleichzeitig addiert die *Mise-en-scène* eine sekundäre Bedeutungsschicht, die keinen Störfaktor zur szenischen Spielhandlung bildet, sondern aus ihr emergiert. Aus der arrangierten Dingwelt innerhalb der Fiktion entsteht durch die Inszenierung ein Kommentar auf das fiktionale Arrangement. Perkins geht es also nicht darum, eine *Mise-en-scène* zu propagieren, die keine Reibungsflächen kennt, ihm liegt stattdessen daran, diese Reibungsflächen durch minimal obstrusiven Symbolismus in der Waage zu halten. Dadurch kann das Zuschauer*innensubjekt eine sophistische Rezeptionshaltung einnehmen, die sowohl Plausibilität als auch Expressivität der Inszenierung schätzt und gleichsam affektiven wie kognitiven Gratifikationen genügt. Glaubwürdigkeit als tendenziell affektive und Symbolik als tendenziell kognitive Appellation erscheinen dann als Spiegelbilder inszenatorischer Verfahren, die im narrativen Moment unifiziert werden:

At the level of detail we can value most the moments when narrative, concept and emotion are most completely fused. Extended and shaped throughout the whole picture, such moments compose a unity between record, statement and experience. At this level too, sustained harmony and balance ensure that the view contained in the pattern of events may be enriched by the pattern of our involvement.²¹

Dieser Einbezug des Zuschauer*innensubjekts ist mit Blick auf Affekte, aber auch Assoziationen konzipiert. Perkins zieht hier eine direkte Analogie zwischen Film und Gehirn, wobei die Kinematographie im Falle der kohärenten *Mise-en-scène* zerebrale Prozesse nachzuvollziehen versteht: „When such unity is achieved, observation, thought and feeling are integrated: film becomes the projection of a mental universe – a mind recorder.“²² Die Betonung hat hier allerdings auf dem unbestimmten Artikel zu liegen, geht es doch um ein ganz bestimmtes mentales Universum, ebenso wie dessen Voraussetzung eine spezifische Form der *Mise-en-scène* ist. *Mise-en-scène*, das heißt bei Perkins ästhetische Korrelate zu schaffen zwischen Heterogenem, so wie der Film als hybride Kunstform firmiert. Signifikant und Signifikat integrieren sich reziprok, schaffen Kohäsion durch Syntheseleistung:

²¹ Ebd., 133.

²² Ebd.

Synthesis here, where there is no distinction between how and what, content and form, is what interests us if we are interested in film as film. It is that unity to which we respond when film as fiction makes us sensitive to film as film.²³

Das mediale Potenzial wird von Perkins somit verkürzt zur Norm äquivalenter Relationen von Inszenierung und Inszeniertem. Dabei bestehen einerseits kohärente Verbindungen auf der Makroebene, aber auch mikrostrukturell herrschen zwischen einzelnen Ausdrucksmöglichkeiten der Mise-en-scène möglichst enge Äquivalenzrelationen. Je mehr sich ein Signifikant der Inszenierung nicht nur nach dem Diktat ‚organischer‘ Fügung in seinen Kontext integriert, sondern aktiv die medial bedingte Spannung von Reproduktion und Expression produktiv organisiert, desto positiver hat nach Perkins das ästhetische Werturteil des Kritiksubjekts über ihn auszufallen. Ideal ist eine Mise-en-scène, die möglichst viele Elemente zu einem Ganzen integriert, sie einem gemeinsamen Signifikat unterstellt. Nur auf diese Weise kann die Inszenierung für Perkins ‚große‘ Filme schaffen:

The hallmark of a great movie is not that it is without strains but that it absorbs its tensions; they escape notice until we project ourselves into the position of the artist and think through the problems which he confronted in his search for order and meaning [...]; they achieve simultaneous relevance on the planes of action, thought and feeling. Cause and effect become inseparable.²⁴

Ursache und Wirkung der Mise-en-scène sind demnach dann unzertrennlich, wenn der inszenatorische Signifikant sowohl für sich selbst ein Signifikat bedeutet als auch in Korrelation mit differenten Operationen der Inszenierung harmoniert. So entstehen signifikative Verdichtungen, die das mediale Potenzial paritätisch ausschöpfen, indem sie den extratextuellen Phänomenen eine textbasierte Bedeutung verleihen, d. h. den Film als homogenes signifikantes System organisieren.

Neben der genannten Entsprechung von Dekor und figurativem Arrangement in JOHNNY GUITAR, bei der nicht zu differenzieren ist, ob der Dekor dem figurativen Arrangement zuarbeitet oder das figurative Arrangement dem Dekor, weil beide inszenatorische Signifikanten sich gegenseitig bedingen und verstärken, gilt das identische Prinzip auch für andere Strukturrelationen der Mise-en-scène: etwa für die Beziehung zwischen Kamera und

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., 131.

Bewegung, wenn irrelevant wird, ob die Kamera mobil wird, um einer Bewegung zu folgen oder die Bewegung instrumentalisiert wird, um die Mobilität der Kamera zu motivieren (in Hitchcocks *ROPE* (USA 1948), in Premingers *THE CARDINAL* (USA 1963)). Im besten Falle addieren sich differente Elemente der *Mise-en-scène* zu maximaler Kohärenz auf: vom pro-filmischen Ausdruck über dessen mediale Transmission bis hin zu dessen konstitutiver Organisation in der *Découpage* wie bei Premingers *CARMEN JONES* (USA 1954), wo die Protagonistin mit dem Soldat Joe im Jeep fährt und Preminger den Kontrast der kollidierenden Weltansichten akzentuiert, indem er einen ersten geschlossen kadrierten Two-Shot durch die Windschutzscheibe zweiteilt und darauf eine weitere offen kadrierte Einstellung schneidet, die den Geländewagen mit seinen beiden Passagieren im Profil zeigt, sodass plötzlich das mit Carmen Jones assoziierte Gefühl von Freiheit betont ist. Vom figurativen Arrangement über dessen auditive Begleitung bis zur auf diese Weise konstituierten Ironie in Premingers *EXODUS*, wo der langsame Tod des antibritischen Terroristen Akiva Ben Canaan mit der schnellen Jazz-Version eines alten englischen Volkslieds unterlegt wird und so zum einen die Sinnlosigkeit seiner fanatischen Gewalt bedeutet ist, zum anderen jede Pathosformel unterlaufen wird; von der theatralen Aktion über deren Setting bis hin zum dadurch evozierten Affekt wie bei Rays *BIGGER THAN LIFE* (USA 1956), wo der Lehrer Avery eines Abends seine Schule verlässt, um seinen Zweitjob als Taxifahrer anzutreten, und Ray die Bilder der Schule zunächst in herbstliche Braun- und Grautöne taucht, dann aber in eine Totale des Taxi-Parkplatzes überblendet, der durch die vielen Fahrzeuge von grellen Gelbwerten dominiert wird, sodass zum einen die Anspannung versinnbildlicht wird, unter der Avery tagtäglich lebt, und zum anderen die Scham, die er aufgrund seiner Überqualifikation verspürt: Hier kommen Ereignis und Emotion zusammen, koinzidieren Geschehen und Gefühl, produzieren die inszenatorischen Signifikanten starke diegetische Effekte ohne Redundanz, und sie fungieren zugleich auch noch als Agenten symbolischer Bedeutung, die den Film für Perkins endgültig zum ‚meisterhaften‘ Artefakt adelt. Er schätzt inszenatorische Konzepte, die jedem ihrer Einzelemente mehr als nur eine einzelne Funktion zukommen lassen und so eine Synthese produzieren, die keine Separierung der Einzelemente mehr zulässt. Dabei definiert sich Kohärenz nicht als egalisierende Eigenschaft, sondern modulierende Kraft, die das Relevante garantiert und das Affektive erlaubt auf Basis inszenatorischer Zuspitzungen. Die *Mise-en-*

scène gewährleistet dann eine paritätische Relation zwischen ihrer signifizierenden Aktivität und ihrem signifizierten Effekt, sodass das Bezeichnende das Bezeichnete inkludiert und das Bezeichnete das Bezeichnende einschließt.

3. Zum Beispiel Tourneur: Spektra der Klassizität

Was bei Perkins weitgehend implizit bleibt, ist die Modernität der klassischen *Mise-en-scène* selbst: Störung–Verunsicherung–Destabilisierung nicht jenseits, sondern vielmehr diesseits des Klassizistischen. Perkins' widerspenstiger ‚Musterschüler‘ Andrew Britton hat hier unter Rekurs auf Paul Ricoeurs Theorie der Mimesis das Potenzial klassischer Inszenierungen zur dialektischen Signifikation hervorgehoben. Für ihn wird die Diegese zur Verkörperung einer Perspektive, deren Telos nicht primär eine Illusionierung des Rezeptionssubjekts als vielmehr die Formulierung von Standpunkten durch die Instanz der *Mise-en-scène* bildet: „In the great narratives, there is no contradiction between the text's being about the text and the act of reading, and the text's transforming the ways in which we are able to conceive of a social reality external to it, which is why it has proved so easy in recent years to discover so many ‚classical‘ texts with ‚modernist‘ tendencies.“²⁵ Britton adressiert damit eine komplexe Subjektposition, die das Rezeptionssubjekt zugleich innerhalb und außerhalb des diegetischen Raumes, zugleich in Nähe und in Distanz zu den Figuren situiert. Klassische Verfahren der *Mise-en-scène* sind für ihn fähig, metaphorische Weltmodelle zu entwerfen, in denen die *Mise-en-scène* nie ihre Existenz als enunziative Instanz verleugnen kann, da eben jene Modelle nur als Produkt der Inszenierung präsent zu sein vermögen. Wie die moderne *Mise-en-scène* ist die klassische Inszenierung keine bloße Imitation eines profilmischen Geschehens, sie formuliert im Akt ihrer Signifikation den Gegenstand der Darstellung stets neu. Die Klassizität der *Mise-en-scène* entspricht somit keiner statischen Position. Mit einer endlichen Anzahl von Regeln besitzt sie vielmehr eine unendliche Möglichkeit der Variation. Auch ohne eine Destruktion diegetischer Union existieren freilich inszenatorische Optionen, das Publikum zu adressieren: nicht als Voyeur, sondern als kritisches Subjekt, d. h. es zu positionieren, um eine aktive Stellungnahme zur signifizierten Fiktion zu

²⁵ Britton, Andrew: *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton*. Detroit 2009, 104.

provozieren. Britton verschiebt den Fokus der Perspektive hier darauf, dass inszenatorische Praktiken sich notwendigerweise immer selbst eintragen in das, was von ihnen inszeniert wird. Jede inszenatorische Appropriation von Welt schreibt ihrem Produkt demnach eine spezifische Reflexion dieser Appropriation ein. Dabei hat der appropriierende Akt selbst nicht notwendigerweise als Wissensprozess thematisch zu werden, d. h. er muss nicht zwingend explizit zum Gegenstand der Appropriation evolviere. Stattdessen vermögen Medien, und sie tun dies in der Mehrzahl der Fälle, neben explizitem Wissen auch implizites Wissen zu generieren, das epistemisch nichtsdestoweniger unweigerlich in sie eingetragen ist. Anders gesagt, cinéphile Medienästhetik geht von der Annahme aus, dass jede Mise-en-scène in all ihren Operationen zumindest implizit mitreflektiert, was sie an Operationen prozessiert. Diese inszenatorische Autoreflexion steht in Analogie zum Denken in sprachlich gefassten Begriffen, vollzieht sich jedoch im Bereich des Sinnlichen. Anstelle von Hypothesen und Negationen operiert die Mise-en-scène von Audiovisionen mit Relationsstrukturen und stiftet so im Zuge eines Denkkzusammenhangs von Bildern und Tönen eigene Agenturen der Reflexion.

Andrew Brittons cinéphile Präferenz gilt einer Mise-en-scène, die ihre Einstellungen klassisch komponiert, wenn sie das obere und mittlere Drittel des Bildes durch die Köpfe respektive Körper der Figuren besonders betont. Diese Mise-en-scène verkettet die Aufnahmen nach Maßgabe einer raumanalytischen Découpage. So ist das mittlere Bilddrittel als ausbalancierende Achse um die Figuren genutzt, während einstellungsübergreifend visuelle Balancezustände durch eine Dialektik von Antizipation und Realisation hergestellt werden. Die Nahtstellen zwischen den Aufnahmen verschleift ein in Aussicht gestellter Gleichgewichtszustand, den eine neue ins Bild tretende Figur oder ein Einstellungswechsel auf eine zuvor unsichtbare Figur leistet. Jede Einstellung der Découpage classique setzt damit nicht nur die vorangegangene fort, sie bereitet auch die nachfolgende vor. Andererseits sorgt die Auflösung des Raumes nicht nur für eine Kontinuität des Narrativs. Sie wird ebenso dazu genutzt, im diegetischen Geschehen als inszenatorischer Signifikant semantische Schichten zu errichten, die nicht in bloßer Kohärenzstiftung aufgehen. Es geht um klassische Einstellungsfolgen mit inszenatorischer Signifikanz, die eben durch ihre ostentative Zeichenhaftigkeit modern werden. Versehen mit einer narrativen, atmosphärischen oder

symbolischen Bedeutungspraktik, bemächtigt die Mise-en-scène sich ihres Potenzials.

Jacques Tourneur ist ein ‚klassisch moderner‘ Metteur-en-scène, der kaum Groß- oder gar Detailaufnahmen einsetzt. Selbst Dialoge filmt er nicht mit alternierenden Close-ups, stattdessen dominieren Two-Shots. Vor allem aber ist seine Mise-en-scène von Totalen und Halbtotale bestimmt, die dazu tendieren, statt ihren Figuren den sie umgebenden Raum zu betonen. „Tourneur’s mise-en-scene is at the limits of the classical tradition“, schreibt Chris Fujiwara dazu, „everything is staged and photographed with perfect clarity, but we see only fragments of actions, not enough to reconstruct their totality.“²⁶ Im Tourneur’schen Raum wirken Kräfte außerhalb individueller Kontrolle: soziale bis metaphysische Strukturen. Diese entziehen sich stets dem figurativen Zugriff. In NIGHTFALL (USA 1957) bekommt der Einsatz von Übersichtseinstellungen dabei besondere Signifikanz verliehen. Es ist ein Film über die Relation von Kontingenz und Schicksal, deren Ambivalenz von Tourneurs Mise-en-scène betont wird. So inszeniert sie das erste Treffen von Vanning (Aldo Ray) und Fraser (Jocelyn Brando) an einer Straßenecke als scheinbar zufällige Begegnung. Beide sind im Two-Shot zu sehen: Fraser bittet um Feuer, sie unterhalten sich kurz. Die Kamera fährt zurück, ein Bus schiebt sich zwischen Figuren und Apparatur. Fraser steigt ein und fährt ab, die Kamera erfasst nun wieder Vanning auf dem Gehsteig. Tourneurs Mise-en-scène hebt damit den kontingenten Charakter des Geschehens hervor, zeichnet es als alltägliche Situation. Dem Two-Shot von Fraser und Vanning geht aber eine entscheidende Totale voraus: Fraser gegenüber Vanning auf der anderen Straßenseite. In der Tat wird Letzterer von Ersterem bereits seit Wochen verfolgt. Was daher zufällig erscheinen mag, macht Tourneur zur unausweichlichen Begegnung zwischen Verfolger und Verfolgtem. Vanning ist einer jener typischen Tourneur-Protagonisten, die nie Herr über ihr Schicksal sein können. Was geschieht, das liegt außerhalb ihrer Kontrolle. Am weitesten geht schließlich NIGHT OF THE DEMON (GB 1957), mit klassischen Einstellungsfolgen, die nicht mehr klassisch funktionieren. Wenn Dana Andrews’ Holden das Haus des Sektenführers inspiziert, arbeitet Tourneur mit linear aufeinander folgenden Totalen, deren Motive aber keine Kohärenz bilden. So zeigt er im Vordergrund wiederholt eine sich ins Bild schiebende Hand, die in den folgenden Gegenschüssen darauf

²⁶ Fujiwara, Chris: *The Cinema of Nightfall: Jacques Tourneur*. Baltimore 1998, 202.

absent, dann aber wieder plötzlich präsent ist. Weder sie noch ihr Besitzer lässt sich logisch im Raum situieren. Das abrupte Auftauchen und Verschwinden der Hand artikuliert damit jene Kontradiktion von Physik und Metaphysik, die im Zentrum von NIGHT OF THE DEMON steht. Sie generiert eine ‚unmögliche‘ Diegese, deren Widersprüchlichkeit nicht aufzulösen ist.

Mitunter fällt die Mise-en-scène bei Jacques Tourneur weniger selbstreflexiv als selbstdestruktiv aus. Seine Découpage lässt Einstellungen zwar linear aufeinander folgen, entleert sie aber bis zur Auslöschung. Schon Tourneurs CAT PEOPLE (USA 1942), I WALKED WITH A ZOMBIE (USA 1943), THE LEOPARD MAN (USA 1953) oder NIGHT OF THE DEMON sind allesamt Horrorfilme mit extrem reduzierten Narrativen, dafür aber maximal ausgespielten Set-Pieces. Immer wieder verfolgt Tourneur seine Figuren auf ihrem Weg durch den Raum. Lange Kamerafahrten, aber auch schnelle, zwischen differenten Perspektiven wechselnde Einstellungswechsel zeigen sie auf Gehsteigen (CAT PEOPLE), Zuckerrohrfeldern (I WALKED WITH A ZOMBIE), Friedhöfen (THE LEOPARD MAN) oder in Wäldern (NIGHT OF THE DEMON), stets umgeben von den Schatten der Nacht, die ihre eigene Geschichte jenseits des Drehbuchs erzählen. Der Raum mit seinen Figuren wird zu einer autonomen Entität, voller Details ohne dramaturgische Funktion. Auch die Noir-Melodramen EXPERIMENT PERILOUS (USA 1944) und OUT OF THE PAST (USA 1947) sind solche Filme ständiger Einstellungswechsel, die zwar dem Prinzip der Kontinuität folgen, aber dennoch nicht notwendigerweise Kohärenz stiften. Selbst scheinbar banale Aktionen wie das Verstecken eines Kosmetikkoffers (in EXPERIMENT PERILOUS) oder das Verlassen eines Hauses (in OUT OF THE PAST) filmt Tourneur mit vier respektive fünf verschiedenen Kameraeinstellungen. OUT OF THE PAST retardiert auf diese Weise das unausweichliche Ende von Robert Mitchums Bailey, der bereits zum Tode verurteilt ist, wenn der Film beginnt. Die Auflösung des Raumes bewirkt eine Dehnung der Zeit. In EXPERIMENT PERILOUS enthüllen immer neue Aufnahmen zuvor noch nicht gezeigte Aspekte des Raumes. Tourneur schafft damit eine Diegese der Komplexität, wie sie Hedy Lamarrs Allida zum Gefängnis wird. Der für Tourneur so typische Kontrast zwischen alter Welt (Europa) und neuer Welt (USA) artikuliert sich durch die Entfremdung des amerikanischen Landmädchens Allida (Hedy Lamarr – Erfinderin der Funkfernsteuerung für Torpedos) in den distinktierten, europäisch anmutenden Räumen ihres Ehelebens.

Tourneurs Arbeit mit ‚redundanten‘ Einstellungen signifiziert dadurch auch die perfide Strategie von Allidas Gatten, der sie unter dem Vorwand seiner Sorgepflicht radikal unterdrückt. „The suffocation felt by the spectator on seeing the images associates him to the feminine position at the site of the paternal figure“, so dazu Marc Vernet, „constructed in such a way that it assumes at once the idea of creations and that of possession.“²⁷ In *WAY OF A GAUCHO* (USA 1952) erwacht Gene Tierneys Teresa an einem See inmitten der Pampas. Sie blickt um sich, und Tourneur setzt einen Gegenschuss, der zeigt, was Teresa sieht: Rory Calhouns Martin, der auf dem Sattel seines Pferdes steht. Es ist eine klassische Einstellungsfolge, und doch bleibt sie ohne jede dramaturgische Funktion. Stattdessen konstituiert sie eine nachgerade surrealistische Atmosphäre. Bei Tourneur gibt es stets mehr Dinge zwischen Himmel und Erde, als jede Schulweisheit sich erträumen lässt. *APPOINTMENT IN HONDURAS* (USA 1953) schließlich ist nicht nur Tourneurs radikalste Arbeit, sondern auch der bis heute wohl experimentellste Genrefilm überhaupt. Die *Mise-en-scène* zeigt hier nur noch arbiträre Details, Figuren betreten abrupt Einstellungen und verlassen sie ebenso schnell wieder, ein Kreislauf ohne Ende. Vom Bildvordergrund in den Hintergrund, vom Bildhintergrund in den Vordergrund, von rechts nach links, von links nach rechts, diagonal wie lateral, alle Bewegungsrichtungen sind mobilisiert, ohne aber je ein Ziel zu finden. Die Bewegungen im Raum bilden keinen dialektischen Konflikt, sie kollidieren nie, sondern löschen sich vielmehr permanent selbst aus. Tourneur operiert dabei durchaus mit spatialer Kontinuität und Kohärenz nach Vorgabe der *Découpage classique*, seine Einstellungsfolgen aber signifizieren nur noch sich selbst. *APPOINTMENT IN HONDURAS*, so Chris Fujiwara, bietet „a rare example of a Hollywood film that offers a formal experience comparable to contemporary avant-garde art“²⁸. Tourneurs *Mise-en-scène* gibt nichts preis über das, was sie ausmacht, alles aber über das, was sie nicht ausmacht. Die Zeichen behalten ihre Präsenz, der von ihnen signifizierte Raum jedoch ist eine Diegese der Nicht-Signifikation. *APPOINTMENT IN HONDURAS* markiert zugleich Höhe- als auch Endpunkt jeder figurativen *Mise-en-scène*.

²⁷ Marc Vernet zitiert nach: Fujiwara: *The Cinema of Nightfall*, 116.

²⁸ Ebd., 211.



Abb. 2: APPOINTMENT IN HONDURAS: Endpunkt figurativer Mise-en-scène.

Schon V.F. Perkins betont, dass die Anstrengung inszenatorischer Aktivität sich nicht erschöpft im diegetischen Effekt, sondern auf der Basis der eigenen ‚Unsichtbarkeit‘ exzellieren kann. Das Konzept der *Découpage classique* macht dann die Kommunikation diegetischer Kohärenz („the need to inform“) zur Prädisposition sekundärer Bedeutung („the desire to comment“²⁹). Zwischen Konvention und Abweichung lässt sich mithin eine differenzielle Relation feststellen. Bekanntes wird genutzt für Ausdruck – nicht aber als Fessel, sondern als Fixpunkt. Die *Mise-en-scène* kennt Regeln, mit diesen aber liebt sie es zu spielen, d. h. sie transzendiert, erweitert und erneuert: arrangiert das Alte immer wieder neu. Jede neue *Mise-en-scène* wiederholt nicht nur das bereits Sichtbargemachte, sie schafft immer auch eine Differenz zu den existierenden Paradigmen: als singuläre Gabe. So bringt die klassische Einstellungsfolge ebenfalls keineswegs nur Konventionelles zur Erfüllung, sie schafft immer ihre eigene Bestimmung. Der Wille zur Wiederholung ist ein Grundprinzip der *Mise-en-scène*. Ihre *Repetition* wiederholt nicht dasselbe, sie verweist vielmehr stets auf die Unmöglichkeit einer finalen Form. So können Spektra der Klassizität mit finiten Mitteln infinite Möglichkeiten des ästhetischen Ausdrucks finden: d. h. den immer gleichen Signifikanten immer neue Signifikate abgewinnen. Sie liegen diesseits von Störung–Verunsicherung–Destabilisierung.

²⁹ Perkins: *Film as Film*, 102.

Drift/Festhalten

THE NIGHT OF THE HUNTER (1955)

Die folgenden Überlegungen sind weniger der Störung und der Verunsicherung als der Destabilisierung gewidmet. Dem liegt die Auffassung zugrunde, dass es in dem Film *THE NIGHT OF THE HUNTER* (USA 1955, R.: Charles Laughton) um die Frage nach der Festigkeit der institutionellen Ordnung – im Sinne der symbolischen Ordnung – selbst geht. Die institutionelle Ordnung richtet das Leben in der Gesellschaft als solches ein und strukturiert damit zugleich das einzelne Subjekt. Der Rechtshistoriker und Psychoanalytiker Pierre Legendre verweist hierfür auf die römische Formel *vitam instituere*. Als ein wesentliches Kennzeichen der institutionellen Ordnung gilt die *firmitas* – die Festigkeit und die Stärke: „Die Gesellschaft muss nicht nur fest und aufrecht stehen, sie muss auch den Anschein erwecken, dass sie es tut.“¹ Institutionen haben etwas mit Vertrauen und mit Glauben zu tun (bzw. mit der Erzwingung von Vertrauen und Glauben). Destabilisierung entzieht der Möglichkeit, das Leben der Subjekte einzurichten, den Grund. Sie ist Ursache und Folge von *infirmity*, von Kraftlosigkeit, Schwäche, Ohnmacht. Der Film *THE NIGHT OF THE HUNTER* führt das Verhältnis von Destabilisierung und *infirmity* vor Augen und befragt es zugleich. Diese Befragung erfolgt – ohne dass es sich um einen Film über Kinder oder gar um einen Kinderfilm handelt – am Leitfaden zweier Kinder, für welche das Leben erst eingerichtet werden muss.

Märchen

Auch ein Film, in dem es um eine radikale Destabilisierung geht, kann die Zuschauerinnen und Zuschauer, die ihn sehen, allenfalls verunsichern, nicht aber ihrerseits destabilisieren, aus dem Gleichgewicht bringen. Als Symptom einer solchen Verunsicherung könnte die mehrheitliche Ablehnung gelten, auf die *THE NIGHT OF THE HUNTER* 1955 beim Publikum und teilweise auch bei der Kritik stieß. Aber eine solche Verunsicherung ist nicht

¹ Legendre, Pierre: *Über die Gesellschaft als Text. Grundzüge einer dogmatischen Anthropologie*. Berlin 2012, 35.

nachhaltig: Man verlässt den Kinosaal – und bald überdecken andere Bilder jene beunruhigenden Bilder, die einen zunächst ratlos zurückgelassen haben. Charles Laughtons erster und einziger Film ist nach 1955 in Vergessenheit geraten; er wurde erst Jahrzehnte später nach und nach wiederentdeckt.² Während er sich 1955 von der Filmkritik in herabsetzender Weise die Charakterisierung als *arty* gefallen lassen musste,³ wurde er von den Cineasten zunehmend als Kunstwerk anerkannt. Indes trifft der Topos vom Kunstwerk, das seiner Zeit voraus war usw., die Sache allenfalls halb. Auch der Status als Kultfilm, den *THE NIGHT OF THE HUNTER* inzwischen innehat, ist damit noch nicht erklärt. Die *Cahiers du Cinéma* haben diesen Film 2008 auf den zweiten Platz der hundert besten Filme aller Zeiten gehoben,⁴ die ehrwürdige britische Kulturzeitschrift *The Spectator* hat ihn 2009 zum „essenziellsten“ Film überhaupt erklärt. Es gibt eine ganze Reihe von Büchern, es gibt eine Menge Aufsätze, es gibt viele Kommentare von Filmkritikern und Filmschaffenden zu *THE NIGHT OF THE HUNTER*.⁵ Im deutschen Sprachraum erschien 2006 das Buch *93 Minutentexte. The Night of the Hunter*, in dem 93 Autoren aus der Welt des Films, der Filmkritik und der Filmwissenschaft jeweils eine Minute dieses Films kommentieren.⁶

Diese Aufmerksamkeit ist gewiss nicht darauf zurückzuführen, dass er ein vollendetes Kunstwerk ist, sondern darauf, dass ihm etwas innewohnt, das uns – so wir dafür empfänglich sind – in seinen Bann zwingt. 1969 erinnert sich Pauline Kael, die amerikanische Ikone der Filmkritik, in ihrem Buch *Kiss Kiss Bang Bang* daran, wie sie *THE NIGHT OF THE HUNTER* in der ersten Woche nach dem Kinostart in einem fast leeren Filmtheater gesehen hat; dieser Film sei „one of the most frightening movies ever made (and truly frightening movies become classics of a kind)“⁷. Damit ist das Gravitations-

² Vgl. ausführlich Schwenn, Thomas A.: *Bringing Day to Night: The Resurrection of The Night of the Hunter*. In: *Essay online BrightLightFilms* 2015, online unter: <https://bright-lightsfilm.com/bringing-day-to-night-the-resurrection-of-the-night-of-the-hunter/#.YCvDMnKxmUK>.

³ Couchman, Jeffrey: *The Night of the Hunter: A Biography of a Film*. Evanston 2009, 199.

⁴ Vgl. <http://www.filmdetail.com/2008/11/23/cahiers-du-cinemas-100-greatest-films/>.

⁵ Vieles ist bequem nachzulesen im sehr ausführlichen (und als exzellent ausgezeichneten) *Wikipedia*-Artikel zu diesem Film.

⁶ Baute, Michael/Pantenburg, Volker (Hg.): *93 Minutentexte: The Night of the Hunter*. Berlin 2006. Das Buch war auch Grundlage eines 2008 gesendeten Hörspiels mit dem Titel *Minutentexte* (Regie: Oliver Sturm).

⁷ Kael, Pauline: *Kiss Kiss Bang Bang*. New York 1969, 317.

zentrum dieses Films angesprochen, das hier mit der Kategorie der Instabilität noch einmal etwas anders in den Blick genommen werden soll.

Wenn der Film als einer der „most frightening movies ever made“ bezeichnet wird, so scheint damit zunächst einmal die Genrefrage aufgeworfen. Ein Film, der Furcht und Schrecken verbreitet, müsste ein Horrorfilm sein. Diesem Genre wurde er jedoch in der zeitgenössischen Kritik nicht zugeschlagen – ebenso wenig wie einem anderen Genre.⁸ Um sagen zu können, gegen welche Genrekonventionen ein Film verstößt, muss man ihn zunächst einmal einem Genre zuordnen. Das geschah im Falle dieses Films – der ja immerhin innerhalb des Hollywood-Systems entstand – aber offenbar nicht.

Daraus folgt natürlich nicht, dass *THE NIGHT OF THE HUNTER* nicht auf bestehende Genres und filmische Traditionen bezogen werden kann. Im Gegenteil: Stilistische Anleihen an den deutschen Expressionismus und den *film noir* sind ebenso unverkennbar wie an den Western oder an die literarische Tradition des *southern gothic*. Unverkennbar zentral sind Thriller-Elemente, aber auch Motive des Sozialdramas, des Gerichtsfilms und – wenn man will – sogar des Bibelfilms lassen sich ausmachen. Insofern es im Kern um eine Reise oder eine Fahrt von zwei Kindern geht, spielt darüber hinaus das Erzählmuster des Road Movies (das freilich um 1955 noch nicht als ein Genre wahrgenommen wurde) eine wichtige Rolle. In solchen Fällen ist man (neuerdings) leicht geneigt, von Hybridisierung oder Genremischung zu sprechen. Das ist in diesem Fall aber eine Scheinlösung. Denn die heterogenen Elemente gehen in *THE NIGHT OF THE HUNTER* keine ‚organische Verbindung‘ ein. Insofern bleiben sie Versatzstücke. Diese Versatzstückhaftigkeit verhindert nicht nur eine stabile Genrezuordnung, sondern lässt es auch problematisch erscheinen, den Film als ‚einheitliches Kunstwerk‘ aufzufassen.

Es gibt indes eine Gattungsbezeichnung, die immer wieder ins Spiel gebracht wurde, wenn es um die Einordnung dieses Films ging: Der Film sei eine Art Märchen. Dieses Etikett ist durch Äußerungen des Regisseurs gedeckt, dem nach Lektüre der gleichnamigen Romanvorlage von Davis Grubb für seinen Film eine „nightmarish sort of mother goose tale“

⁸ „Indeed, neither of these reviews, nor the *Time* review, attempts to categorize the film. There are no mentions of any genre, or any genre conventions.“ (Schwenn: *Bringing Day to Night*).

vorschwebte. Außerdem hatte Grubb auf die Frage Laughtons (der in der Produktionszeit des Films engen Kontakt mit dem Autor des zwei Jahre zuvor erschienenen Bestsellers hielt) nach seinen literarischen Einflüssen unter anderem den Hinweis auf die Märchen von Hans-Christian Andersen erhalten.⁹ Inzwischen hat sich die Rede von *THE NIGHT OF THE HUNTER* als einem ‚bösen Märchen‘ mehr oder weniger durchgesetzt. So liegt der Hinweis auf das Grimmsche Märchen *Hänsel und Gretel* (KHM 15) schon deshalb nahe, weil sich dort ebenfalls ein Geschwisterpaar gegen feindliche Mächte behaupten muss.

Diese Gattungszuordnung hat sicherlich ihre Berechtigung, und sie drängt sich förmlich auf. Aber sie ist auch in mindestens zweierlei Hinsicht problematisch. Denn erstens sollte uns gerade die Zuordnung, dass *dies* ein Märchen sein soll, vor Augen führen, dass wir gar keinen zureichenden Begriff von der Gattung Märchen haben; und – damit zusammenhängend – ist *Märchen* zweitens eine Gattungsbezeichnung, die zunächst einmal in besonderer Weise dem mündlichen Erzählen verpflichtet ist und daher auf das filmische Erzählen nur mit Vorsicht anzuwenden wäre. Die Verfilmung eines Märchenstoffes kann man gewiss wiederum ein Märchen nennen – in diesem Sinne ist *THE NIGHT OF THE HUNTER* kein Märchen. Das heißt aber nicht, dass der Stoff, der in diesem Film umgesetzt wird, nichts Märchenhaftes hätte, das Märchenhafte also erst durch die Behandlung des Stoffes realisiert würde. Eher bringt die Art der Behandlung des Stoffes das Märchenhafte an ihm zum Vorschein.

Daraus folgt hinsichtlich der Anwendung der Gattungsbezeichnung *Märchen* zunächst einmal, dass es sich *nicht* um eine Genrebezeichnung handelt. *Märchenfilm* hingegen ist eine Genrebezeichnung.¹⁰ In einem Märchenfilm erwartet man etwa bestimmte Figuren (Prinzessinnen, Zauberer, Feen usw.), bestimmte Gegenstände (Zauberspiegel, Siebenmeilenstiefel, Tarnkappen usw.) und bestimmte Handlungsschemata (Befreiung von einem Schädiger, Rettung einer Prinzessin, Heirat einer Prinzessin usw.). All dies enthält *THE NIGHT OF THE HUNTER* nicht (und es wird von diesem Film auch nicht erwartet, dass er es enthält). Wenn gleichwohl diagnostiziert wird, dass es sich bei diesem Film um ein (böses) Märchen handelt, so ist

⁹ Vgl. Callow, Simon: *The Night of the Hunter*. London 2000, 26; Hinkson, Jake: The Little Story of Right-Hand/Left-Hand. Davis Grubb, Charles Laughton, and *The Night of the Hunter*. In: *Noir City*, Sommer 2012 (filmnoirfoundation.org), 87–90.

¹⁰ Vgl. etwa Friedrich, Andreas (Hg.): *Filmgenres: Fantasy- und Märchenfilm*. Stuttgart 2003.

das nicht nur eine nichtselbstverständliche Zuschreibung, sondern auch eine Erkenntnis: Man erkennt, dass es sich ‚eigentlich‘ (und ‚irgendwie‘) um ein Märchen handelt.¹¹ Aber damit hat man noch nicht erkannt, was das bedeutet. Dazu müssten unter anderem auf einer strukturellen Ebene die Regeln möglicher Transformationen erfasst werden, die aus den benannten Figuren, Gegenständen und Handlungsschemata des Märchens ‚etwas anderes‘ machen.

Im Falle der Bezeichnung als *böses Märchen* („nightmarish sort of mother goose tale“) kommt hinzu, dass das Märchen dem Begriff nach als etwas impliziert wird, was von Haus aus ‚gut‘ ist, aber in ‚böse‘ umschlagen kann. Es liegt vielleicht nahe, hier an André Jolles anzuknüpfen, der im Rahmen seiner Überlegungen zum Märchen als ‚einfacher Form‘ auch das Konzept des *Antimärchens* entwickelt. Jolles bestimmt die „Geistesbeschäftigung des Märchens“ als die „Erwartung, wie es eigentlich in der Welt zugehen müßte“.¹² An die Einrichtung der Welt wird gleichsam der Maßstab angelegt, ob sie unseren „Anforderungen der naiven Moral“ am Ende völlig entgegenkommt.¹³ Im Märchen gelte eine „*Ethik des Geschehens*“, die nicht der Sphäre des (moralischen oder unmoralischen) *Handelns* angehört. Infolgedessen könne man von einem „Antimärchen“ dort sprechen, wo die Einrichtung der Welt der märchenhaften Forderung nach Gerechtigkeit, die gleichwohl an sie angelegt wird, *nicht* entspricht. Diese „naiv unmoralische Welt“ – wo etwa, wie in der „Geschichte der beiden *Königskinder*“, die beiden Liebenden nicht zueinanderkommen können, „weil das Wasser viel zu tief war“ – nennt Jolles auch die „Welt des Tragischen“.¹⁴

Wenn ein Antimärchen vorliegt, wenn eine Art naiver Empörung über die Einrichtung der Welt erzeugt wird, in der ‚das Gute nicht siegt‘, dann handelt es sich bei dem ‚bösen‘ Märchen *THE NIGHT OF THE HUNTER* allerdings gerade nicht um ein Antimärchen. Denn dieser Film erzählt ja sehr wohl

¹¹ Hier sind Fragestellungen impliziert, die in den gegenwärtigen Genretheorien (anders als in der Gattungstheorie) anscheinend bislang nicht diskutiert werden (vgl. etwa Scheinpflug, Peter: *Genre-Theorie. Eine Einführung*. Berlin/Münster 2014) und auf die Notwendigkeit einer Unterscheidung von Genre und Textsorte verweisen (vgl. etwa Fricke, Harald: Invarianz und Variabilität von Gattungen. In: Zymner, Rüdiger (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart 2010, 19–21).

¹² Jolles, André: *Einfache Formen*. Tübingen 1999, 240.

¹³ Ebd., 241.

¹⁴ Ebd., 242. Freilich, wie man hinzufügen kann, des ‚Naiv-Tragischen‘ (das *Naive* im Sinne Schillers verstanden).

eine Geschichte, in der das Gute siegt und das Böse bestraft wird. Ein Anti-märchen ist etwas anderes als ein ‚böses Märchen‘. Ein böses Märchen ist ein Märchen, in dem nicht schon deshalb alles gut ist, weil das Gute siegt. In ihm ist die Welt so eingerichtet, dass der Sieg des Guten das Böse nicht vergessen macht. In einem bösen Märchen ist Welt destabilisiert, weil sie nicht den Anschein der *firmitas* zu erwecken vermag, weil man ihr nicht trauen kann. Das „*Wunderbare*“, so Jolles mit vielen anderen, ist im Märchen „*nicht wunderbar, sondern selbstverständlich*“.¹⁵ Wo aber das Wunderbare nicht selbstverständlich ist, da ist die böse Vergangenheit nicht verschwunden, sondern besteht als Trauma fort.

Trauma

Die ‚eigentliche Handlung‘ des Films beginnt, wenn die beiden Kinder erstmals auftreten – der etwa zehnjährige John und seine halb so alte Schwester Pearl. In den etwa sechs Minuten zuvor ist allerdings schon viel geschehen: Wir haben gesehen, wie der von Robert Mitchum gespielte Wanderprediger über Land fährt und ein Zwiegespräch mit seinem Gott hält, von dem er die Befehle empfängt, Frauen umzubringen. Wir haben, noch bevor der falsche Prediger ins Bild gekommen ist, die Beine einer von ihm ermordeten Frau auf einer Kellertreppe gesehen. Und wir haben gesehen, wie der Priester während der Darbietung einer lasziven Revuetänzerin (bei welcher er in zurückgehaltenem Abscheu sein Klappmesser hat aufschnappen lassen) abgeführt und in einer Gerichtsverhandlung wegen Autodiebstahls zu dreißig Tagen Gefängnis verurteilt worden ist. Nicht gesehen haben wir, wie der Vater von John und Pearl bei einem Banküberfall 10.000 Dollar erbeutet, dabei zwei Menschen erschossen hat und selbst verletzt wurde. Jetzt kommt er auf der Flucht nach Hause, wo die Kinder im Gras mit einer Puppe spielen. Er muss seinem Sohn die Beute anvertrauen, bevor die Polizei kommt. Zudem lässt er ihn einen Eid ablegen, niemals zu verraten, wo das Geld versteckt ist, damit es später einmal der Familie, um derentwillen es erbeutet wurde, zugutekommt. Und auch, dass er für seine kleine Schwester sorgen wird, muss er schwören. In der Einstellung, die zeigt, wie der geliebte und verehrte Vater seinen Sohn in aller Eile in Kenntnis setzt und instruiert, sieht man die beiden von der Seite. Der Vater hat sich zu diesem Zweck niederkniet, sodass der Sohn auf ihn hinabschaut (Abb. 1).

¹⁵ Ebd., 243.



Stefanie Schlüter hat den Stellenwert dieser Einstellung hervorgehoben: „Auf Augenhöhe“ mit seinem Sohn gebe der Vater seine Erklärungen ab, und die Kamera setze beide „etwa gleich groß“ ins Bild: „Ben Harper leitet die Initiation des Jungen ein, die auch deshalb an ein Märchen erinnert, weil sie den Helden auf eine Reise ins Ungewisse schickt.“¹⁶ Auf Augenhöhe befinden sich die beiden gerade nicht. Die Stellung der beiden weist vielmehr auf der einen Seite auf die Depotenzierung der Vaterfigur hin: Der Vater ist auf die Hilfe des Sohnes angewiesen, weil er selbst für nichts mehr sorgen kann.¹⁷ Auf der anderen Seite jedoch basiert die Szene auf der Aufrechterhaltung der väterlichen Instanz. Wenn es – die Polizeibeamten nähern sich bereits – zum förmlichen Schwur kommt, wird der Vater aufrecht stehen und auf seinen Sohn hinunterblicken (Abb. 2).

¹⁶ Schlüter, Stefanie: Übertragungsverhältnisse. In: Baute/Pantenburg: *93 Minutentexte*, 31–35, hier 33.

¹⁷ Im Märchen ist die Hilfsbedürftigkeit des Vaters als Spezifizierung der handlungsinitiierten Mangelsituation nicht selten; vgl. etwa *Das Wasser des Lebens* (KHM 97, ATU 551).



Hier wird also eine „Übertragung der Rollen ins Bild gesetzt, an deren Ende John die Position des Vaters einnimmt“¹⁸. Das Amt des Vaters, das dem Sohn mit dem Schwur übertragen wird, kann er aber unmöglich ausfüllen. Er kann es natürlich nicht ausfüllen, weil er in der Welt ein Kind bleibt (und einen neuen falschen Vater bekommt); er kann es aber auch deshalb nicht ausfüllen, weil dieses Amt in der Welt, die der Film zeigt, überhaupt infrage gestellt scheint. Das sind die Voraussetzungen der Destabilisierung.

Die Sequenz mündet daher folgerichtig in die Traumatisierung des Sohnes. Der Vater wird von den herangekommenen Polizeibeamten, nachdem er als letztes die Worte „Just mind that you swore, son!“ ausgerufen hat, überwältigt. Der Sohn registriert, unwillkürlich die Hände vor dem Bauch verkrampfend, das Geschehen fassungslos mit den Worten: „Don’t! ... Don’t! ... Dad!“ Der delegitimierte (und später hingerichtete) Vater wird sein Gesetz durch die perverse Bindung des Sohnes an einen Schwur aufrechterhalten haben, von dem keine Macht dieser Welt mehr entbinden kann. Gewiss darf niemand – und schon gar kein Vater – einen solchen Schwur abverlangen. Gleichwohl übersetzt die Programmierung, die die Unterwerfung unter einen solchen Schwur bewirkt, einen dem Märchen nicht unbekannten Wirkmechanismus. In *Hänsel und Gretel* ist Hänsel, nachdem die beiden zum ersten und zum zweiten Male auf Betreiben der Mutter von ihren Eltern ausgesetzt worden sind, darauf programmiert, seiner weinenden Schwester

¹⁸ Schlüter: Übertragungsverhältnisse, 33.

Trost zu spenden, Hilfe zu schaffen und auf Rettung zu sinnen, als ob er geschworen hätte. Aber Hänsel hat eben nicht geschworen, er muss kein Geheimnis bewahren, und er wird mit seiner Schwester in eine exterritoriale Sphäre ausgesetzt und nicht in eine hiesige Welt, in der falsche Väter, schwache Mütter und verlogene Kupplerinnen ihr Unwesen treiben.

Vor allem aber gibt es keine Szene des Schwurs und keine Traumatisierung. An die Stelle des Traumas tritt im Märchen etwas, das man seit einiger Zeit mit dem Zauberwort *Resilienz* bezeichnet: Widerstandskraft gepaart mit der Fähigkeit, lösungsorientiert nach vorne zu denken und zu handeln. Wenn Hänsel im Wald zu Gretel spricht „Wir werden den Weg schon finden“¹⁹, so kommt darin die Resilienz gewissermaßen mustergültig zum Ausdruck.²⁰ Der Weg, der hier gemeint ist (und den sie nicht finden werden), ist der Weg nach Hause – ein auswegloser Weg also, da er nur zu einer dritten Aussetzung führen würde. Aber das ficht Hänsel und Gretel nicht an. Während Hänsel und Gretel das Zuhause als ein fragloses Ziel einprogrammiert haben (in Bezug auf welches das Hexenhaus nur ein Zwischenstopp ist), müssen John und Pearl in *THE NIGHT OF THE HUNTER* von Zuhause fliehen und sich einer Drift aussetzen, die sie in ein anderes, unbekanntes Haus treibt (das sich als das Gegenteil eines Hexenhauses entpuppt). Während die Reise von Hänsel und Gretel durch Resilienz und Stabilität charakterisiert ist, steht die Reise von John und Pearl unter dem Zeichen von Traumatisierung und Destabilisierung.

Aber das können wir übersehen. Denn *zugleich* ist John der Protagonist eines Märchens und als solcher handelt auch er jederzeit problemlösungsorientiert. Der falsche Prediger kommt ins Haus, auf der Jagd nach den 10.000 Dollar; er erwirbt mit salbungsvollen Reden das Vertrauen von Willa (Shelley Winters), der Mutter von John und Pearl; er heiratet sie und setzt als neuer Vater John und Pearl unter Druck, um das Versteck des Geldes zu erfahren; aber John gelingt es immer wieder, sich zu entziehen. Nachdem er

¹⁹ Grimm, Brüder: *Kinder- und Hausmärchen*. Ausgabe letzter Hand. Stuttgart 2003, 104.

²⁰ Resilienz wird in der psychologischen Resilienzforschung als eine Eigenschaft gedacht, die vor allem im Kindesalter ausgebildet wird. Der Befund, dass sich die Protagonisten von Märchen durch eine besondere Resilienz auszeichnen, hat immer wieder dazu geführt, die Bedeutung von Märchen für die Ausbildung kindlicher Resilienz zu betonen. Vgl. etwa für *Hänsel und Gretel* (das als klassisches Beispiel kindlicher Resilienz gilt): Bertold, Verena/Eichmann, Sarah: *Hänsel und Gretel von den Gebrüder Grimm (1819)*. In: Frey, Dieter (Hg.): *Psychologie der Märchen. 41 Märchen wissenschaftlich analysiert – und was wir heute aus ihnen lernen können*. Berlin 2017, 101–107.

Willa die Kehle durchgeschnitten und sie samt Auto im Fluss versenkt hat, erfährt er schließlich von Pearl, dass das Geld in der Puppe versteckt ist, die sie stets bei sich hat. Aber die beiden können unter Johns Führung mit knapper Not entkommen und sich auf dem alten Ruderboot des Vaters den Fluss hinuntertreiben lassen, bis die rüstige Witwe Rachel Cooper (Lillian Gish) sie aufliest und ihnen – zusammen mit den drei anderen Kindern, die sie bereits aufzieht – ein neues Zuhause gibt.²¹

Doch nachdem der falsche Priester das neue Zuhause der beiden aufgespürt hat, es – nach seinem vereitelten Versuch, sich der beiden Kinder als Vater zu bemächtigen – zunächst belagert und dann beim nächtlichen Eindringen in dasselbe von Rachel Cooper angeschossen wird, kommt es bei seiner Verhaftung am Morgen zu einem Reenactment, zu einer Wiederholung der traumatisierenden Szene. Wieder kommen Polizisten auf einen Hof gefahren, entwinden einem sich nicht mehr wehrenden Mann unter Mitteilung des Verhaftungsgrundes die Waffe und werfen ihn zu Boden. Das eine Mal ist es der richtige Vater, das andere Mal der falsche Vater; das eine Mal ist der Tatvorwurf ein tödlicher Banküberfall, das andere Mal der Mord an Willa Harper; das eine Mal ist die Waffe ein Revolver, das andere Mal ein Messer. Doch all das tut nichts zur Sache. Wir sehen, wie John angesichts des sich wiederholenden Tableaus – wiederum unwillkürlich die Hände vor dem Bauch verkrampfend – die Worte ausstößt²²: „Don’t! ... Don’t! ... Dad!“ Er ergreift Pearls Puppe mit dem Geld darin, rennt zu dem bäuchlings auf dem Boden liegenden falschen Vater, schlägt mit der Puppe, sodass die Geldscheine herausflattern, auf ihn ein und schreit: „Here! Here! Take it back! I can’t stand it, Dad! It’s too much, Dad! I don’t want it! Here! Here!“

²¹ Märchen verfahren strukturalistisch: In *Hänsel und Gretel* geht es aus einem Haus, wo man nichts zu beißen hat, zu einem anderen Haus, an dem man knabbern kann; dieses wird aber zu einem Haus, in dem man gegessen werden soll, sodass es am Schluss eingetauscht wird gegen das erste Haus, wo man aber nun etwas zu essen hat (das ist die Affirmation der *firmitas*). In *THE NIGHT OF THE HUNTER* geht es aus einem entsetzenden Haus, in dem die Väter die Familie zerstören, zu einem beschützenden Haus, in dem eine Mutter eine Nicht-Familie aufrechterhält; und in dieser Drift gibt es kein Zurück (inwiefern daraus eine *firmitas* resultiert, ist die Frage).

²² Das Drehbuch vermerkt explizit: „The Tableau is the same as in BEN’s arrest.“ Sowie: „The same sickly look, as at BEN’s arrest.“ Vgl. Agee, James: *The Night of the Hunter*. In: Scripts, 104, online unter: <https://www.scripts.com>.

Kurz zuvor hatte Mrs. Cooper den anstelligen John noch über die Resilienz der Kinder belehrt: „When you're little you have more endurance than God is ever to grant you again. Children are Man at his strongest. They abide.“ Nun eilt sie herbei und trägt den nach der Attacke ohnmächtig gewordenen John in ihren Armen zurück ins Haus. Die eigentliche Handlung des Films ist damit – etwa sechs Minuten vor dem Ende des Films – abgeschlossen, obwohl noch viel geschieht, bevor Mrs. Cooper – die Kinder meinend – die letzten Worte sprechen darf: „They abide and they endure.“ Eckhard Schumacher hat davon gesprochen, dass die „traumatische Szene“ zu Anfang „in gleichsam umgekehrter Nachträglichkeit ihre notwendige Wiederholung bereits vorwegnimmt“ und dass das doppelte „don't“ der ersten Szene gewissermaßen als „unendlich gedehnte, unausweichliche Wiederholung“ über den gesamten Zwischenraum die beiden „don't“ der zweiten Szene antizipiert.²³ Jedenfalls steht die gesamte Handlung – die Drift – zwischen der traumatischen Szene und ihrer Wiederholung unter dem Verdikt dieser ohnmächtigen Verneinung, da sie die Kinder und insbesondere John auf ein Festhalten verpflichtet hat, das nicht tragbar ist – „I can't stand it, Dad! It's too much, Dad!“

John muss den Vater zum Leben erwecken, um ihn ansprechen zu können als denjenigen, der vom Schwur zu entbinden vermag – bzw. als denjenigen, der mit der Unhaltbarkeit dieses Schwurs konfrontiert werden kann. Dies geschieht aber genau im Moment des Spannungsabfalls, in dem derjenige unschädlich gemacht wird, vor dem er das Geld zu bewahren und die Schwester zu beschützen hatte. Das Reenactment vollzieht sich, wo (in einer anderen Art Film, in einem anderen Genre) der Triumph zu erwarten wäre (so wie umgekehrt das obsessiv verfolgte Geld über dem Prediger in dem Moment ausgeschüttet wird, in dem seine Hände sich nicht mehr danach ausstrecken können). Daher wird uns in dieser Szene zugemutet, den verehrten Vater, der dem Sohn den Schwur abverlangt, und den verhassten Vater, der den Schwur zunichtemachen will, als zwei Seiten derselben Instanz aufzufassen. Erst in der Überblendung der in zwei Images gespaltenen Vaterfigur tritt die eigentliche Destabilisierung der symbolischen Ordnung zu-tage (Abb. 3a+b).

²³ Schumacher, Eckard: „Don't ... Don't ... Dad!“. In: Baute/Pantenburg: *93 Minutentexte*, 35–37, hier 35.



Man muss sich klarmachen, dass das Verhalten von John aus der Perspektive einer bloß psychologischen Kausalität unplausibel ist. Es reiht sich damit ein in eine Kette psychologischer Unwahrscheinlichkeiten in *THE NIGHT OF THE HUNTER*, die letztlich die Einzigartigkeit und die Grundlage dieses Films ausmachen.²⁴ Das Reenactment erfolgt nicht nach den Konzepten der Psychologie, sondern nach der Logik der Psychoanalyse und des Films: Was

²⁴ Drehli Robnik spricht in diesem Sinne von dem Netz „aus Korrespondenzen, Übertragungen und akausalen Beziehungen, aus dem die Märchenwelt dieses Films besteht.“ Robnik, Drehli: *Words Said Head-down and Rising from Graves*. In: Baute/Pantenberg: *93 Minutentexte*, 36–39, hier 37.

geschieht, ist schlagend (und erschütternd) nur auf der Ebene des filmischen Bildes und eines Modells psychischer Instanzen bzw. Plätze.²⁵

Es ist nicht so, dass der Film sich nicht darum bemüht, eine realistische (kausal-psychologische) „Motivation von vorne“ für die in ihm erzählte Handlungsfolge zu generieren; und erst recht ist es nicht so, dass eine fehlende Motivation von vorne durch eine (teleologische) „Motivation von hinten“ ersetzt würde.²⁶ Im Grunde haben alle Bilder, alle Einstellungen des Films eine klar definierte narrative Funktion. Insofern zeigen sie nicht nur, was geschieht, sondern erklären auch, warum es geschieht. Auf dieser Ebene führen sie uns eine stabile diegetische Wirklichkeit vor Augen. Aber zugleich ist die Motivation der Bilder und durch die Bilder auf der narrativen Ebene sowohl überdeutlich wie unzureichend. Eine Bildrhetorik, die man als aufdringlich empfinden kann, liegt etwa vor, wenn der falsche Prophet zu Beginn während der Autofahrt zu Gott über seine ihm befohlenen Morde spricht und bei der Feststellung, die Bibel sei auch „full of killings“, an einem Friedhof vorbeikommt.²⁷ Unzureichend motiviert hingegen ist beispielsweise die Reaktion von Uncle Birdie, der sich nach dem Fund von Willas Leiche auf dem Grund des Flusses sinnlos betrinkt, weil man ihm deren Tod in die Schuhe schieben werde. Insgesamt entsteht dadurch der Eindruck, dass nicht nur die Filmbilder, sondern auch die Handlungsketten, die sie zeigen, *montiert* sind. Weder stilistisch noch narrativ ist eine organische

²⁵ John wird durch dieses Reenactment nicht geheilt (obwohl es als Voraussetzung einer Heilung inszeniert wird). Im Gerichtssaal im Zeugenstand weigert sich John, den falschen Vater auf der Anklagebank auch nur anzuschauen. Im Roman wird das Fortbestehen der Traumatisierung noch viel deutlicher: John kann das, was der Roman erzählt hat, nicht als wirklich erinnern. Im Modus des inneren Monologs formuliert: „In einem fort verlangen sie von mir, daß ich mich an alles mögliche erinnere. Sie wissen nämlich nicht, daß es ein Traum war, und wenn man einen Traum erzählt, ist es nicht so da, wie sie es haben wollen.“ Grubb, Davis: *Die Nacht des Jägers* [1953]. Übersetzt von Helmut Grass. Frankfurt a. M./Berlin 1989, 205.

²⁶ Vgl. zu den Begriffen Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman*. Frankfurt a. M. 1976, 13f.; zur weiteren Diskussion etwa Detering, Heinrich: Zum Verhältnis von „Mythos“, „mythischem Analogon“ und „Providenz“ bei Clemens Lugowski. In: Martínez, Matias (Hg.): *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*. Paderborn 1996, 63–79.

²⁷ Vgl. Bitomsky, Hartmut: Ein neuer Typ von Horror Story. In: Baute/Pantenburg: *93 Minutentexte*, 22–25, hier 25: „In Szenen wie diesen gerät die Kinematographie dem Film zum illustrativen Element. Ausgehend vom Drehbuch gibt das Schauspielen – und hier ist es kaum mehr als ein Aufsagen des Dialogs – nicht mehr als die Wiederbelebung eines in Schrift gefassten Ereignisses ab.“ In diese Rubrik gehört auch das verschiedentlich festgestellte Overacting Robert Mitchums an einigen Stellen.

Verbindung der Filmbilder intendiert (gleichsam als wäre der Film selbst traumatisiert).

Gesang

Es ist aber vor allem die Kombination von Zuviel und Zuwenig, durch welche der Film die Kompaktheit und die Stabilität der Diegese bzw. die Stringenz der Handlung ins Wanken bringt. Ein markantes Beispiel hierfür ist eine Sequenz gegen Ende des Films, in der Harry Powell des Nachts das Haus der Rachel Cooper belagert (nachdem er in der Einstellung zuvor, mit dem Gewehr von ihr vertrieben, seine Rückkehr im Dunkeln angekündigt hat). Die Frau verbringt die Nacht mit einem Gewehr auf dem Schoß im Schaukelstuhl, um den falschen Prediger, der im Vorgarten auf einem Baumstumpf sitzt, durch das Fenster im Auge zu behalten. Dieser wird (teils von außen, teils von innen) gezeigt, wie er einmal mehr mit seiner warmen und sanften Stimme die mit ihm assoziierte Hymne *Leaning on the Everlasting Arms* intoniert.²⁸ Zunächst hören wir den Refrain: „Leaning, leaning, safe and secure from all alarms / Leaning, leaning, leaning on the everlasting arms.“ Dass der falsche Prediger ein Lied im Munde führt, das in besonderer Weise *firmitas* vermitteln soll, während er in Wahrheit die Destabilisierung repräsentiert, ist an sich bereits eine Perversion. Dass er es hier in einer lauen, friedlichen Nacht singt, während er sich anschickt, in ein Haus einzubrechen, um sich zweier Kinder zu bemächtigen, und drinnen eine alarmierte Frau sitzt, die das verhindern möchte, ist nicht nur eine Steigerung dieser Perversion, es ist auch sehr unwahrscheinlich. Es verwandelt das Szenario der Bedrohung zugleich in sein Gegenteil. Ganz und gar wundersam ist es aber, dass Rachel Cooper – infolgedessen – in ihrem Schaukelstuhl, nachdem sie auch der ersten Strophe des Liedes gelauscht hat, in die alternative Version des Refrains einstimmt: „Leaning on Jesus, leaning on Jesus, safe and secure from all alarms; Leaning on Jesus, leaning on Jesus, leaning on the everlasting arms.“

Die Wirkung dieser Sequenz (von der hier nur ein Teilaspekt referiert wurde) ist zweifellos verstörend. Auf der einen Seite kann man es für durchaus

²⁸ Die Hymne hat einen eigenen *Wikipedia*-Eintrag, demzufolge sie erstmals 1887 veröffentlicht wurde und von Anthony J. Showalter and Elisha Hoffman stammt. Ihre Verwendung in *THE NIGHT OF THE HUNTER* wird dort ebenso erwähnt wie ihre extensive Nutzung in *TRUE GRIT* (USA 2010) von den Coen-Brüdern, als Verweis auf Laughtons Film.

folgerichtig halten, dass eine ältere Frau, die sich in ihren Reden immer wieder auf biblische Geschichten bezieht, in eine bekannte christliche Hymne einstimmt, die von einer sonoren Stimme vorgetragen wird. Auf der anderen Seite aber wird damit anscheinend unterstellt, dass diese Frau, indem sie das Lied mitsingt, von der agonal zugespitzten Situation gewissermaßen absieht. „Wo ich ein Duell erhoffe, erklingt ein Duett“, bemerkt Rainer Kneppergeres etwas salopp, um das Unerwartete des Geschehens auf den Punkt zu bringen;²⁹ Rike Felka kommentiert, Rachel Coopers Mitsingen geschehe nur „scheinbar aus alter Gewohnheit und wie in Trance versetzt und als würde sie für einen Moment vergessen, wer es singt und warum“.³⁰ Darin spricht sich bereits eine Reserve gegen die psychologische Motivierung aus.

Instruktiv ist es, die entsprechende Stelle in der Romanvorlage zu konsultieren. Auch im Roman fällt Rachel Cooper in den Gesang ein, aber dies geschieht im Rahmen ihrer Bemühungen, sich nicht vom Schlaf übermannen zu lassen: „Einmal sank ihr Kopf vornüber, und ihre Augenlider schlossen sich für einen kurzen Augenblick.“ In einem solchen Zustand traut sie „einen Augenblick ihren Sinnen nicht“, als sie die Stimme des Feindes das bekannte Lied intonieren hört, und es heißt: „Ihr Mund begann die altbekannten Worte mitzusprechen“.³¹ Während es sich in der Vorlage also eher um ein halbautomatisches Mitsprechen der Worte im Halbschlaf handelt, ist Rachel Cooper im Film ganz wach und aufmerksam (die Einstellungen signalisieren keinerlei Müdigkeit). Man muss sagen, dass die psychologische Motivierung im Roman nicht sonderlich gut funktioniert, was durch die nachgeschobene Erklärung der Erzählinstanz eigentlich noch deutlicher wird: Sie tut dies „zum einen, weil sie Kraft von Gott brauchte, und zum anderen, weil es sie daran hinderte, diese Stimme hören zu müssen“.³² Diese Motivzuschreibung passt nicht so recht zu einer Halbschlafsituation, weil darin ein wacher Entschluss impliziert ist und weil im summarischen Charakter der Erklärung unterschlagen wird, dass das Mitsingen Rachel Coopers

²⁹ Kneppergeres, Rainer: Die Verdopplung des Heiligen Antonius. In: Baute/Pantenburg: 93 *Minutentexte*, 244–247, hier 247.

³⁰ Felka, Rike: Dark Side of the Moon. In: Baute/Pantenburg: 93 *Minutentexte*, 248–251, hier 249.

³¹ Grubb: *Die Nacht des Jägers*, 197 (im Original: „her mouth began to shape the old words, too“).

³² Ebd. (im Original: „partly because she needed strength from God and partly because it would keep her from hearing the voice“).

als Vorgang in der Zeit eine Rückwirkung auf ihren mentalen Zustand haben muss. Die wenig überzeugende Erklärung im Roman ist aber nur ein Symptom dafür, dass es psychologisch-kausal keine zureichende Erklärung gibt: Man kann sich nicht gut vorstellen, dass das so abgelaufen ist.³³ Der Film hingegen gibt uns eine Vorstellung, zeigt also einen Ablauf und macht die im Roman nebenbei erzählte Begebenheit zu einem Motiv herausgehobener Verdichtung – aber er gibt eben keine Erklärung.

Stattdessen können (oder müssen) diejenigen nach einer Erklärung suchen, die den Film sehen. Marguerite Duras hat das in ihrem Essay über *THE NIGHT OF THE HUNTER* aus dem Jahr 1980, in dessen Mittelpunkt diese Sequenz steht, ausführlich getan. Ihr Einsatzpunkt ist, dass hier etwas „Unerwartetes“ geschieht. Rachel Cooper errichte eine „Barriere des Gesangs“.³⁴ Eher handelt es sich aber um eine Art Gegenzauber. In ihm werde, so Felka kommentierend, „die Opposition von Gut und Böse durchkreuzt, und in dieser Handlung, in der eine Gegencodierung wirksam wird, scheint ein Moment auf, das den Zwang, den Horror, die Heimsuchung auflöst“.³⁵ Eine solche Erklärung argumentiert nicht mehr mit einer psychologisch nachvollziehbaren Handlungskausalität. Darüber hinaus ist das „apotropäische[] Mittel“³⁶ aber gerade kein *Gegengesang*, sondern ein *Mitsingen*. Möglich ist das nur, weil sich beide, indem sie dasselbe Lied singen, auch auf dieselbe Referenz beziehen: auf Gott.

Vor diesem Hintergrund hat diese Auflösung der „Heimsuchung“ auf der anderen Seite auch etwas Scheinbares. Die eigentliche Heimsuchung – die eigentliche Destabilisierung – besteht gerade in diesem Zusammenfließen der Stimmen, nämlich darin, dass die Opposition von Gut und Böse nicht durchkreuzt wird, sondern dass das Böse unvermerkt in das Gute eindringen kann – oder immer schon unvermerkt in das Gute eingedrungen ist. Der Film hebt ja im Vorspann an mit der Stimme von Rachel Cooper (deren

³³ Man muss aber auch umgekehrt sagen: Die Stärke des Romans besteht darin, Vorstellungsbilder zu evozieren (oder zuzulassen), die sich der narrativen Plausibilisierung entziehen.

³⁴ Duras, Marguerite: *Die Nacht des Jägers*. In: Dies.: *Die grünen Augen. Texte zum Kino*. Aus dem Französischen von Sigrid Vagt. München/Wien 1987, 89–95, hier 92. Duras' Erklärungen zu dieser Sequenz beruhen allerdings auf einer falschen Erinnerung: Sie behauptet, dass es zunächst die „alte Dame“ (ebd.) ist, die zu singen beginnt, und dass es der Prediger ist, der in den Gesang einfällt.

³⁵ Felka: *Dark Side of the Moon*, 249.

³⁶ Ebd.

Kopf zusammen mit fünf Kindern im Sternenhimmel thront), die im Übergang zur Präsentation der diegetischen Welt den sehr einfachen Sachverhalt mit den Worten aus dem Matthäusevangelium formuliert: „And he opened His Mouth and taught them, saying ... Beware of false Prophets ... which come to you in a sheeps clothing ... but inwardly they are ravening wolves.“³⁷ Die falschen Propheten kommen und schläfern uns mit ihrer einschmeichelnden Stimme ein, sodass wir nicht mehr erkennen, was sie in Wahrheit im Schilde führen – so, wie im Märchen der böse Wolf, wenn er Kreide gefressen hat.³⁸

Aber diese Kinderweisheit (oder diese Erwachsenenweisheit für Kinder) ist eben nicht so schlicht, wie es den Anschein hat. Wer uns mit seiner falschen Stimme in seinen Bann zieht, muss schon wissen, was wir hören wollen, und wer meint, dass das schlicht ist, wird sich umso leichter in den Bann ziehen lassen. Schlicht ist es noch nicht einmal dann, wenn der falsche Prophet auf seiner nächtlichen Jagd mit einem Lied auf offene Ohren stößt, das den Frieden in Gottes Armen verheißt. Was sich in diesem gesanglichen ‚Zusammenfließen‘ auf abgründige Weise vollzieht, ist nicht die Durchkreuzung der „Opposition von Gut und Böse“, sondern die (vorübergehende) Auflösung der Position, von der aus diese Differenz beobachtet werden könnte. Und das ist verstörend.³⁹

Damit entfaltet auch die Stelle, an der das geschieht, eine Eigenlogik und löst sich aus dem narrativen Zusammenhang. Es geht überhaupt nicht mehr um ein (psychologisch nachvollziehbares) Handeln von Rachel Cooper und Harry Powell. In der Terminologie von Gilles Deleuze lässt sich sagen, dass das sensomotorische Schema des „Aktionsbildes“ bis zu einem gewissen Grad aufgehoben wird.⁴⁰ Diese Sequenz wird dadurch zu einem prototypischen Beispiel für den Eindruck des Traumartigen oder Traumhaften, das

³⁷ Matthäus 7, 15: „Seht euch vor vor den falschen Propheten, die in Schafskleidern zu euch kommen, inwendig aber sind sie reißende Wölfe.“

³⁸ *Der Wolf und die sieben Geißlein* (KHM 5). Vgl. zum Bezug auf dieses Märchen auch Volkening, Heike: Falsche Väter und Mütter. In: Baute/Pantenburg: *93 Minutentexte*, 240–243.

³⁹ Rainer Knipperges leitet seinen Kommentar zu dieser Minute mit den Worten ein: „Eine herrliche Angst ist das, wenn ich spüre, dass nun plötzlich nicht mehr die Bedrohung innerhalb des Films mich verängstigt, sondern der Film selber.“ Knipperges: *Die Verdopplung des Heiligen Antonius*, 245.

⁴⁰ Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Aus dem Französischen von Ulrich Christians und Ulrike Brokelmann. Frankfurt a. M. 1989, 193–240.

in Bezug auf THE NIGHT OF THE HUNTER ebenso oft ins Spiel gebracht wird wie die Attribuierung als Märchen. Das wundert nicht. Schließlich intonieren Kinderstimmen im Vorspann des Films, noch bevor Rachel Coopers Stimme anhebt, ein fragwürdiges Wiegenlied: „Dream, little one dream / Dream my little one, dream / Though the hunter of the night / Fills your childish heart with fright / Fear is only a dream / So dream, little one, dream.“

Traum

Der Traum ist an sich gewiss der ‚grundlegendste‘ Zustand der Destabilisierung, insofern er eine Welt vor Augen stellt, in der (sich) der Träumende nicht mehr als kontrolliert handelndes und situationsveränderndes Subjekt vorkommt, in der er sich auf nichts verlassen kann. Nun verlangt aber das Traumartige oder das Traumhafte in diesem Film (und im Film überhaupt) nach einer anderen Bestimmung, denn hier geht es gerade nicht um einen Traum, den ein Träumender träumt. Deleuze hat in *Das Zeit-Bild* ausgeführt, dass das Traumbild (ebenso wie das Erinnerungsbild in Form einer Rückblende) nur begrenzt dazu fähig sei, das sensomotorische Schema einer kontinuierlichen narrativen Verknüpfung zu durchbrechen: „Das Traumbild ist an die Bedingung geknüpft, den Traum einem Träumer und das Bewußtsein vom Traum (das Reale) dem Zuschauer zuzuordnen.“⁴¹ Deleuze übernimmt von Michel Devillers den Begriff des *impliziten Traums*, um Filmbilder zu erfassen, die sich von der Begrenzung des *expliziten Traums* befreien: Das „optische und akustische Bild“ werde dann „von seiner motorischen Fortsetzung getrennt“, lockere also seine Verbindung zur Narration, ohne zum Ausgleich den Status eines ausdrücklichen Traumbilds zu erhalten;⁴² dies geschehe, indem es sich „in eine *Bewegung der Welt*“ fortsetze – „nicht mehr die Figuren reagieren auf die optisch-akustischen Situationen, sondern die Bewegung der Welt tritt an die Stelle der zurücktretenden Bewegung der Figur“.⁴³ Deleuze spricht von einer „Art Verweltlichung“ oder „Verweltung“, die zu einer „Depersonalisierung oder Pronominalisierung der verlorenen

⁴¹ Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Aus dem Französischen von Klaus Englert. Frankfurt a. M. 1991, 83.

⁴² Ein Zeichen dafür, dass THE NIGHT OF THE HUNTER unter den Begriff des impliziten Traums gefasst werden kann, ist auch, dass keine *expliziten* Traumbilder in diesem Film vorkommen.

⁴³ Deleuze: *Das Zeit-Bild*, 83.

oder verhinderten Bewegung der Figur“ führe. Bildlich gesprochen: „Die Figuren bewegen sich nicht, doch wie in einem Trickfilm bringt die Kamera den Weg in Bewegung, auf dem sie ‚regungslos mit Riesenschritten‘ voranschreiten.“⁴⁴ Man könnte auch sagen, dass die Ebene der erzählten *Geschichte* mit ihren Handlungsträgern zugunsten der Ebene des *Geschehens* geschwächt wird, welche eine Zurechnung als Handlung nur noch begrenzt erlaubt.

In diesem Sinne ist es letztlich auch das Lied selbst, das auf ein Gesungenwerden durch Harry Powell und ein Mitsingen durch Rachel Cooper gewissermaßen zudriftet. Die „virtuelle Bewegung“ der Welt „aktualisiert“ sich Deleuze zufolge, „indem sich der Raum insgesamt ausdehnt und die Zeit sich streckt“.⁴⁵ Das filmtechnische Verfahren hierfür ist die Verwendung der Zeitlupe, weil damit auf prototypische Weise Geschichte in Geschehen und Handeln in Driften verwandelt wird. Deleuze illustriert das anhand des Stummfilms *LA CHUTE DE LA MAISON USHER* (F 1928, R.: Jean Epstein), in dem die „Zeitlupe [...] die Bewegung von ihrer Antriebskraft“ befreit, „um daraus ein Gleiten der Welt, ein Gleiten des Bodens zu machen“.⁴⁶ Die Stabilität der Welt geht im impliziten Traum verloren.

Der Eindruck der Destabilisierung, der durch diese Traumartigkeit oder Traumhaftigkeit erzeugt wird, bekommt einen anderen Status, sobald er die Diegese selbst erfasst und nicht mehr als Resultat eines technischen Darstellungsmittels wahrgenommen wird. Traumartig ist dann nicht mehr nur die Form der Darstellung, sondern auch das Geschehen selbst. Eines der Beispiele, das Deleuze hier anführt, ist die zentrale „große Verfolgung der Kinder durch den Prediger“ in *THE NIGHT OF THE HUNTER*, nachdem es diesen gelungen ist, sich in letzter Sekunde dem Zugriff ihres Verfolgers zu entziehen. Der falsche Prediger aber

verliert seine eigene Bewegung als Verfolgender an seine Silhouette, gleicht einem chinesischen Schattenspiel, während die ganze Natur die Fluchtbewegung der Kinder übernimmt und das Boot, das sie erreichen, als bewegungslose Zuflucht auf einer dahingleitenden Insel oder einem Fließband erscheint.⁴⁷

Sowohl die Flucht von John und Pearl wie auch die Verfolgung durch Harry Powell ist, nachdem sie den Fluss erreicht haben, von einer besonderen

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., 83f.

⁴⁶ Ebd., 84.

⁴⁷ Ebd.

Langsamkeit durchtränkt. Es beginnt damit, dass in Parallelmontage gezeigt wird, wie der Prediger, der „sich rasend durch die Büsche schlägt“, kaum vorwärtskommt (die Kinder hingegen waren gerade noch auf einem bequemen Weg zum Anlegeplatz geeilt), während „die Kinder sich wie in Zeitlupe zu bewegen“ scheinen, „als John seine kleine Schwester in das Boot hebt“.⁴⁸ In der Folge erschwert der sumpfige Untergrund am Ufer sein Vorwärtskommen dann genau in dem Maße, in dem sich das Losmachen des Bootes verzögert.⁴⁹ Der Fluss ist das Medium der Flucht, aber auch das Medium des Traumhaften und der Langsamkeit.⁵⁰ Mit den Worten „There’s still the river“ hat John seine Schwester zum Fluss gebracht, nachdem alle festen Einrichtungen (erst das Zuhause, dann der volltrunkene Onkel Birdie) sich als haltlos erwiesen haben: „Denn der Fluss bewegt noch die, die schon schlafen. Wo der Alptraum Einzug nahm in den stabilen Raum, in das Zuhause, das da war, in das man gewohnt war zurückzukehren, wird der bewegte Raum, der nicht zurückkehrt, zur Rettung.“⁵¹ Die Kinder werden also, nachdem die Institutionen zum Alptraum geworden sind, aufgenommen von einem Raum des Fließens jenseits der Institutionen. Aber das ist keineswegs ein Erwachen aus einem Alptraum, sondern ein Übergang zu gesteigerter Traumhaftigkeit.

Dieser Übergang mit seinem daraus resultierenden Spannungsabfall ist zweifellos das „unverzichtbare Herz“ dieses Films. Preston Neal Jones bezeichnet die Szene des Entrinnens (sein eigenes Buch über diesen Film zitierend) „in rein emotionaler Hinsicht“ als einen „filmische[n] Orgasmus“.⁵² Aus

⁴⁸ Jones, Preston Neal: *Fear is only a Dream*. In: Baute/Pantenberg: *93 Minutentexte*, 180–185, hier 183.

⁴⁹ Mit diesem Mittel der Erzeugung von *Suspense* wird ein sehr geläufiges Verfahren des Aktionsbildes ins Traumhafte gesteigert.

⁵⁰ Diese Langsamkeit charakterisiert die Verfolgung in der Folge ebenso wie die Flucht. Der Prediger bewegt sich nicht mit einem Auto fort, sondern stiehlt (als ob er in eine andere Zeit und in ein anderes Genre gefallen sei) ein Pferd, mit dem er sich ohne alle Hast auf den Weg macht (weil er, wie im Märchen, völlig unabhängig von seiner Geschwindigkeit an sein Ziel kommt). Seine Verfolgung beruht vielmehr darauf, dass er *immer noch* ist. In der Sequenz, in der sich die Flucht- und die Verfolgungsebene berühren (die Kinder übernachten in einer Scheune, der Prediger reitet im Scherenschnitt, in aller Ruhe sein „Leaning, leaning ...“ singend, in der Ferne vorbei), fragt sich John, ob der Prediger jemals schlafe.

⁵¹ Rinck, Monika: *Bewegte Grenzen: There’s still the River*. In: Baute/Pantenberg: *93 Minutentexte*, 178–181, hier 181.

⁵² Jones: *Fear is only a Dream*, 183. Vgl. Jones, Preston Neal: *Heaven and Hell to Play With – The Filming of The Night of the Hunter*. New York 2002.

dem Prediger, der, mit erhobenem Messer bis zum Hals im Wasser stehend, das Boot um Haaresbreite verfehlt hat, steigt allmählich ein – sich zunächst in einem merkwürdigen Summen ankündigender – Schrei auf,⁵³ der aber durch eine technische Manipulation der Tonspur in ein metallisch klingendes „verlängertes Echo“ übergeht, sich zugleich mit einem gehaltenen Akkord der extradiegetischen Filmmusik mischt, dann von ihr abgelöst wird und verebbt, sodass „aus dem Alptraum plötzlich, ganz unerwartet, ein Nocturne“ geworden ist.⁵⁴

Die Einzigartigkeit der folgenden Filmminuten von *THE NIGHT OF THE HUNTER* ist immer wieder hervorgehoben worden und letztlich verantwortlich für den besonderen Status dieses Films. Sie ist nur vor dem Hintergrund dieses Spannungsabfalls zu begreifen. Die Videokünstlerin Constanze Ruhm (der die erste dieser Minuten in den *Minutentexten* zugefallen war) hat in eindrücklichen Worten den Befund umkreist, dass es sich um „eine Sequenz aus dem Unbewussten des Films“ handelt: „als wäre sie ein Traum, den das Kino selbst träumte“.⁵⁵

Das Boot gleitet langsam durch die sternenklare Nacht. John hat, noch bevor der Nachhall des Schreis ganz verklungen ist, das Ruder weggelegt und sich ohne ein Wort zum Schlafen zusammengekauert. Pearl sitzt allein im Heck des Bootes mit ihrer Puppe und beginnt nach einer kurzen Phase der Stille ein Kinderlied zu singen, dessen Melodie dann von der Filmmusik übernommen wird. Auf der kausal-psychologischen Ebene des Verhaltens der Figuren ist hier ein Maximum narrativer Inkohärenz erreicht.⁵⁶ Und dann sieht keines von den beiden Kindern, was wir sehen: unter anderem

⁵³ Das Skript beschreibt ihn als „steady, rhythmical, animal scream“. Agee: *The Night of the Hunter*, 73.

⁵⁴ Jones: *Fear is only a Dream*, 183. Vgl. zur Herstellung dieses Effektes genauer ebd., 185.

⁵⁵ Ruhm, Constanze: (My/Theme) in Parenthesen. In: Baute/Pantenberg: *93 Minutentexte*, 184–191, hier 185.

⁵⁶ An dieser Stelle wird besonders deutlich, dass die Zurückstellung der narrativen Kohärenz zugunsten einer filmischen Logik, die auch kennzeichnend für die Regiearbeit von Alfred Hitchcock ist, in *THE NIGHT OF THE HUNTER* einen ganz anderen Effekt hat: Bei Hitchcock wird sie insbesondere verwendet, um das *Suspense*-Potenzial einer Situation freizusetzen; hier hingegen hat sie die Wirkung, die Diegese zu destabilisieren. Genau dies ist es, was Klaus Theweleit *THE NIGHT OF THE HUNTER* vorwirft, wenn er etwa konstatiert, bei Laughton vollziehe sich alles ohne „Hitchcocksche Doppelbödigkeit“; aus der Verbergung des Verstecks für das Geld „hätte sich einiges an Spannung gewinnen lassen“: „Aber auf den Thriller war Laughton offenbar nicht aus.“ Theweleit, Klaus: *No Shadow of a Doubt*. In: Baute/Pantenberg: *93 Minutentexte*, 50–57, hier 55.

eine Spinnwebe in Nahaufnahme, hinter der das Boot hervorgeleitet, ein Frosch in Großaufnahme, der auf einem Stein am Fluss sitzt und die Fahrt der Kinder betrachtet (Abb. 4).



Auf der einen Seite stellt dieser implizite Traum den Fluss als Sphäre der Natur vor Augen, die sich gleichsam verschworen hat, die Kinder auf eine märchenhafte Weise sicher zu behüten und zu befördern. Der Fluss repräsentiert die Rettung, er setzt ein „healing by nature“ ins Werk.⁵⁷ Der gesamte Film ist auf diesen Fluss ausgerichtet. Hier tritt er, als „Bewegung der Welt“ im Sinne von Deleuze, an die Stelle der handelnden Subjekte.⁵⁸ Aber dieser Fluss ist, weil es sich um einen impliziten Traum handelt, zugleich *unheimlich*, alles andere als ein Idyll. Seltsame Gebilde ragen aus dem leicht gekräuselten Wasser, dessen schwarze, nur von rätselhaften Lichtreflexen durchbrochene Oberfläche unbekannte Tiefen birgt. Und wir haben schon in einer früheren Szene im hellen Sonnenlicht gesehen, dass auch die Leiche von Willa Harper, der Mutter, mit durchschnittener Kehle in einem Ford Model T sitzend, auf dem Grunde dieses Flusses ruht (Abb. 5).

⁵⁷ Callow, Simon: *The Night of the Hunter*. London 2000, 72.

⁵⁸ Grubb erklärte diesbezüglich zu Laughtons Verfilmung: „Laughton matched the movie I'd had in my head in this one way: He seized upon the real hero of the story, which is the river itself.“ Jones: *Heaven and Hell to Play with*, 259; vgl. auch Couchman: *The Night of the Hunter*, 123.



Nur für uns wird in verschiedenen Einstellungen gezeigt, wie die Haare der jungen Frau zusammen mit einigen Wasserpflanzen von der Strömung des Flusses sanft und wie in Zeitlupe – „friedlich und träumerisch“⁵⁹ – bewegt werden, bevor die Angel von Uncle Birdie sich am Metallgestell verhakt und er die Leiche entdeckt – „eines der schönsten Bilder aus dem Bilderbuch der Filmgeschichte“, wie Harun Farocki in einem Essay zu *THE NIGHT OF THE HUNTER* bemerkt hat.⁶⁰

In der gesteigerten Traumhaftigkeit bewirkt der Fluss eine vollkommene Suspension, ein Aussetzen – „eine Unterbrechung, eine Leerstelle“ – und das Boot wirkt, so Constanze Ruhm, wie „ein Rest, hervorgegangen aus einer Störung, unentzifferbares Zeichen einer Welt, die aus Brüchen und Lücken“ besteht. Zwischen den Ufern verlaufe der Fluss wie „zwischen den Führungen des Projektors die Bilder“; aber innerhalb habe sich „eine plötzliche Öffnung“ aufgetan, und diese Öffnung sei „als Leerstelle die Psyche des Films: Sie tut dies, indem sie die Psyche des Menschen aus dem Gleichgewicht bringt“.⁶¹

⁵⁹ Beringer, Johannes: Die Tote träumt. In: Baute/Pantenberg: *93 Minutentexte*, 152–155, hier 155.

⁶⁰ Farocki, Harun: Charles Laughton: *The Night of the Hunter*. In: *Filmkritik* 308, 8/1982, 353–357, hier 355. Am Ende dieser Sequenz hören wir – während wir noch Willa Harper *aquis submersus* sehen – schon die Stimme des Predigers aus der nächsten Einstellung, der, an einen Baum gelehnt, sein „Leaning, leaning ...“ singt, bevor er das Haus betritt, in dem sich die ihm nunmehr ausgelieferten Kinder aufhalten.

⁶¹ Ruhm: (My/Theme) in Parenthesen, 187.

Wie ist das zu verstehen? Von welcher Art Gleichgewicht ist hier die Rede? Es ist unmittelbar einsichtig, dass diese Flussfahrt einen Übergang darstellt, nicht aber einen Dauerzustand, in dem man sich einrichten könnte. In dem, was traumhaft ist, kann man sich nicht einrichten. Die Kinder fliehen aus einer ins Kippen geratenen, destabilisierten Welt in eine Welt, in der diese Destabilisierung nicht rückgängig gemacht, sondern umgekehrt in ein schwebendes Gleichgewicht gebracht scheint, auf welches die Opposition Stabilität/Instabilität nicht mehr anwendbar ist. Es ist eine (nächtliche) Welt, die es in dieser Welt nicht gibt, und es ist ein unmögliches Gleichgewicht (eine unmögliche *firmitas*). Die gesteigerte Traumhaftigkeit ist die im Grunde unmögliche Dehnung eines Augenblicks. Man kann sich das wiederum am Modell des Märchens verdeutlichen: „Die Kinder im Boot passieren eine Schwelle. In einem Märchen wäre hier eine magische Pforte, die bloß für die Wissenden von den Resten versunkener Bäume in der Mitte des Flusses markiert wird.“⁶² Die Kinder sind nicht diese Wissenden. Sie passieren die Schwelle ohne „Passwort“ und ohne „Beschwörung“, vor allem aber „ohne es zu bemerken“.⁶³ John ist in Bewusstlosigkeit gesunken, Pearl singt ihrer Puppe selbstvergessen ein Kinderlied vor, ohne ihre Umgebung aufzunehmen. Weil die Schwelle für die Kinder nicht existiert, kann sie sich für uns, die Zuschauenden, dehnen und zur Andeutung eines Reichs werden, das nicht von dieser Welt ist (und nicht in Besitz genommen werden kann).

Was hier geschieht, was hier *mit uns* geschieht, verstehen wir nur, wenn wir uns klarmachen, dass wir in diesem Film – in dieser Passage – vielleicht dazu gebracht werden, eine Welt mit den Kinderaugen zu sehen, dass wir sie aber *nicht* mit den Augen der Kinder sehen, die wir in diesem Film – in dieser Passage – sehen. Daher ist die Suspension, die wir gezeigt bekommen, ein schwebendes Gleichgewicht, das uns aus dem Gleichgewicht bringt. Aber auch das Gleichgewicht, aus dem wir gebracht worden sein mögen, und das Ungleichgewicht, dem wir uns überlassen, ist jenseits der Opposition Stabilität/Instabilität. Darin liegt das Geheimnis des Kinos. In der Sequenz dieser Passage, so noch einmal Constanze Ruhm, komme eine Welt „beinahe zum Stillstand“. Dennoch – oder vielmehr gerade deshalb – reiche der „Impuls der Bewegung der Bilder“ aus, sich „im Gedächtnis der Zuseher“ abzulagern: „Diese Welt kurz vor dem Stillstand ist lichtlos. Es ist die Nacht des

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd.

Kinos, die über sie gekommen ist.“⁶⁴ Möglich ist dies aber nur, weil diese Bilder nicht stumm sind, weil sie sich an uns richten in Gestalt des Liedes: „Wenn diese Sequenz ein Traum ist, den das Kino selber träumt, und der Fluss die Bewegung einer Erzählung, dann ist die Stimme des Mädchens vielleicht die Stimme des Films.“⁶⁵

Nachtrag: Destabilisierte Verhältnisse

Die Figuren in *THE NIGHT OF THE HUNTER* halten an etwas fest, bis sie nicht mehr können. Sie werden getragen von einem Begehren, das über sie hinausgeht und das sie aus der Bahn wirft. Das gilt natürlich offensichtlich für den falschen Prediger, der nichts anderes im Sinn zu haben scheint als die zehntausend Dollar. Aber was will er mit diesem Geld tun? Er will, sagt er, ein Gotteshaus errichten, und es gibt keinen Grund, ihm das nicht zu glauben. Denn der Prediger will gewiss nicht genießen, sondern er handelt auf Gottes Befehl, wie wir bereits in den ersten Minuten des Films erfahren. Ob die Abscheu vor Frau und Sexualität sein hauptsächliches Antriebsmoment ist oder das Diktat des Vaters im Himmel, spielt keine Rolle. Dieser Film ist nicht gemacht, um den Bösen psychologisch zu erklären. Es genügt, dass er von etwas getrieben ist, das über ihn hinausgeht und ihn dazu führt, hinter dem Geld her zu sein, bis er – angeschossen von Rachel Cooper – als ein nicht mehr funktionstüchtiger Automat überwältigt wird.

Sein Gegenstück ist John, der Protagonist des Films. Auch sein Handeln ist von etwas Übermächtigem diktiert: von dem Schwur, den ihm sein Vater abverlangt hat. Aber dieser Schwur zwingt ihn nicht auf eine abschüssige Bahn, da er ihn nicht darauf verpflichtet, etwas nachzujagen, sondern an etwas festzuhalten. Es sind die anderen, die ihm dieses Festhalten unmöglich machen. Infolgedessen ist er derjenige, der sich von der Verpflichtung befreien kann. Das heißt aber nicht, dass er von dem, was ihn beherrscht, nicht in Mitleidenschaft gezogen würde. Anlässlich einer Szene, in der John gegenüber seinem Widersacher einen kurzfristigen Sieg davongetragen hat, befindet Stephan Geene, dass auch Pearl und John „nicht einfach unschuldige Opfer einer von außen kommenden Intrige des Bösen“ seien: „Von Powell

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd. Was gesungen wird, hat wiederum die Form eines Märchens: „Once upon the time there was a pretty fly, / And he had a wife, this pretty fly / And then one day she flew away / and then one night his two pretty fly children / Flew away too, into the sky, into the moon.“

wieder nach dem Geld befragt, lacht der kleine John. Er lacht ausgesprochen *dirty* und hat die Chuzpe, das Objekt der Begierde, das in der Puppe versteckte Geld, lässig im verschränkten Arm zu halten.⁶⁶ Es kommt nicht darauf an, ob das stimmt oder üble Nachrede ist: John kann das nachgesagt werden, weil er durch eine Position definiert ist, in der er seine Befriedigung nur daraus ziehen kann, dem falschen Vater Paroli geboten zu haben. Schon deshalb trifft die Diagnose zu, dass diese Welt „verloren“ ist und es nichts gibt, „was den gekippten Werten etwas entgegensetzen könnte“.⁶⁷

Aber ist nicht wenigstens Pearl der Prototyp eines unschuldigen Mädchens? Gerade an der Figur der kleinen Schwester wird deutlich, dass Unschuld keine sinnvolle Kategorie in der destabilisierten Welt dieses Films ist. Über die Rätselhaftigkeit (bzw. Inkonsistenz) dieser Figur wird in den vielen Kommentaren zu *THE NIGHT OF THE HUNTER* erstaunlich wenig gesprochen. Pearl befindet sich ja in der Position derjenigen, die nicht weiß, was vorgeht und es nicht bis zum Status eines Akteurs bzw. einer Akteurin bringt, weil sie vom Handeln stets *abgehalten* werden muss. Der Vater verlangt auch ihr einen Schwur ab, aber sie weiß nicht, was ein Schwur ist. Der große Bruder muss sie immer wieder daran erinnern. Und vor allem muss er sie immer mitschleifen, als sei auch sie eine Puppe wie die, die sie beständig mit sich trägt. Die gemeinsame Flucht der beiden Kinder vor dem falschen Vater ist gar nicht ihre Sache. Denn sie hat den falschen Prediger sehr wohl als ihren Vater anerkannt und hält gegen jede Evidenz und Plausibilität an ihm fest. Wenn dieser ihr droht (damit sie das Versteck verrät) und sie beschimpft (als sie das mit dem Hinweis auf den Schwur verweigert), bricht sie zwar in Tränen aus, beharrt aber auf ihm als Vater. Ihr Begehren ist – so muss man wohl sagen – das nach einem Vater, und da ist ihr jeder Vater recht. Im Roman ist die Merkwürdigkeit der sich daraus ergebenden Konstellation noch deutlicher: Als der Prediger bei der Flucht zum Boot nach den Kindern ruft, bleibt sie zunächst stehen und sagt: „Papa ruft uns!“ Und nachdem John seine Schwester „brutal über den Bootsrand“ gestoßen und das Boot endlich freigemacht hat, kommentiert diese: „Wir haben vergessen,

⁶⁶ Geene, Stephan: Missing Kopf. In: Baute/Pantenberg: *93 Minutentexte*, 118–121, hier 119. Die Vorstellung kindlicher Unschuld im Allgemeinen wird eigentlich schon am Anfang des Films *ad acta* gelegt, nämlich in der Szene, in der John und Pearl von anderen Schulkindern verhöhnt werden, indem sie mit dem Lied „Hing, hang, hung, see what the hang-man done“ auf die Hinrichtung ihres Vaters verweisen.

⁶⁷ Ebd.

Papa mitzunehmen.“⁶⁸ Im Film sind diese Sprechakte weggelassen worden, weil sie situativ eine Störung des Aktionsbildes bedeutet hätten. Gleichwohl insistiert auch der Film auf dieser Subjektposition. Als der Prediger den Unterschluß der Kinder bei Rachel Cooper schließlich aufgespürt hat und sich mit gewandten Worten als Vater der Kinder ausgibt, läuft sie ihm mit freudig ausgestreckten Armen entgegen – „wie eine Schlafwandlerin“ – und erkennt ihn erneut als Vater an.⁶⁹

Dies ist zugleich das desolate Muster, dem die weiblichen Figuren in diesem Film unterstellt werden. Sie lassen sich vom falschen Prediger, von seinen Reden und seinem Gesang einwickeln, obwohl er die Frauen doch verabscheut. Am deutlichsten wird das bei Ruby herausgearbeitet, mit dreizehn Jahren das älteste der Kinder, die bei Rachel Cooper untergekommen sind. Ruby geht schon heimlich mit den jungen Männern, aber sie verfällt sogleich dem falschen Prediger, weil er ihr in der nahegelegenen Kleinstadt ein Filmmagazin und ein Eis spendiert, um etwas über Pearl und John zu erfahren. Die Sequenz, in der Rachel Cooper dem Gesang des Predigers erliegt, indem sie in ihn einstimmt, hat noch eine Nebenhandlung: Ruby wird durch das „Leaning, leaning ...“ auf die erneute Anwesenheit des mit Waffengewalt verjagten Predigers aufmerksam, erhebt sich aus ihrem Bett und schleicht sich nach unten – ‚wie eine Schlafwandlerin‘ –, um den Mann zu sehen, von dem sie sagt, dass er sie liebt und heiraten wird. Durch keine Evidenz lässt sie sich davon abbringen. Noch nach der Aburteilung steht sie vor dem Gefängnis und will mit ihm fliehen. An keiner anderen Figur des Films wird die Verschränkung von Festhalten und Destabilisierung so deutlich – und unter Hintanstellung aller psychologischen Plausibilität – demonstriert.

Auf andere Weise wird Willa Harper vom Prediger umprogrammiert. Nachdem sie mit ihm die Ehe eingegangen ist und sich in der Hochzeitsnacht als begehrten Frau präsentieren möchte, belehrt ihr Mann sie stattdessen über die tiefe Sündhaftigkeit ihrer Wünsche. Anscheinend widerstandslos kann er ein perveres Begehren nach Bekenntnis und Buße in sie einpflanzen, das sie in einer beinahe surrealen Szene unter der Oberaufsicht ihres Gatten vor einer enthusiastischen christlichen Gemeinde als „hysterisches

⁶⁸ Grubb: *Die Nacht des Jägers*, 154–156.

⁶⁹ Vgl. Volkening, Heide: Falsche Väter und Mütter. In: Baute/Pantenberg: *93 Minutentexte*, 240–243, hier 241.

Solo“ performiert.⁷⁰ Ins Monströse eines nunmehr eindeutigen Todestribs gesteigert wird ihr Festhalten an dieser neuen Selbstdefinition, wenn sie sich, nachdem sie die Drohungen des Predigers gegenüber ihrer Tochter zufällig belauscht und dadurch den tatsächlichen Handlungszusammenhang erkannt hat, dennoch mit der „Energie“ des „Opfers“ auflädt und, „wie aufgebahrt“ daliegend, der Vernichtung ihres sündigen Körpers zustimmt.⁷¹

Die letzte weibliche Figur, die in diese Reihe gehört, ist die noch einmal eine Generation ältere Icey Spoon, die mit ihrem Ehemann Walt den Eissalon im Ort führt und in mütterlichem Gestus als gute Seele Willas Heirat mit dem von ihr angebeteten Prediger forciert. Die Feststellung von Marguerite Duras, alle Figuren in diesem Film seien „perfekte Prototypen aus dem Bestiarium der amerikanischen Kinematographie“⁷², trifft auf sie in besonderer Weise zu. Sie firmiert als der Inbegriff lustfeindlicher Bigotterie und selbstgerechter Geschwätzigkeit: So prahlt sie (in Gegenwart ihres Mannes) damit, beim Sex nie an etwas anderes gedacht zu haben als an Haushaltsdinge. Nicht nur in dieser Hinsicht ist sie das Gegenstück zu Harry Powell, an dessen Lippen sie hängt und dem sie jede noch so triefende Heuchelei abnimmt. Die Sequenz, in der Willa zunächst ihren Mann *volens nolens* gleichsam überführt, um sich ihm danach als Opfer darzubieten, wird unterbrochen durch eine „fast wie ein Kasperletheater“⁷³ wirkende Einstellung, die das Ehepaar Spoon beim gemeinsamen Abwasch und im Gespräch zeigt. Icey verbittet sich jeden Zweifel am ehrbaren Charakter des Predigers, während dieser gerade sein Messer zückt. Die Parallelführung von „abgrundtiefer Menschenverachtung“ auf der einen und „banaler Normalität“ auf der anderen Seite soll nicht nur zu verstehen geben, dass das eine die Kehrseite des anderen ist.⁷⁴ Vielmehr wird gezeigt, dass dieser Prototyp nicht stabil ist.

Nachdem John infolge des Reenactments das Bewusstsein verloren und von Rachel Cooper vom Schauplatz des Geschehens weggetragen worden ist, leistet sich der Film einen gewagten Schnitt, eine mächtige Ellipse: Wir sehen übergangslos das verzerrte Gesicht von Icey Spoon in Großaufnahme, die

⁷⁰ Hermsdorf, Daniel: Waidmanns Unheil. In: Baute/Pantenberg: *93 Minutentexte*, 108–111, hier 111.

⁷¹ Klix, Bettina: Die Lizenz. In: Baute/Pantenberg: *93 Minutentexte*, 142–145, hier 145.

⁷² Duras: Die Nacht des Jägers, 90.

⁷³ Böhler, Bettine: Zehn Schnitte in einer Minute. In: Baute/Pantenberg: *93 Minutentexte*, 136–141, hier 141.

⁷⁴ Ebd.

im Gerichtssaal in den Schrei „Lynch him!“ ausbricht. Später führt sie tatsächlich den entfesselten Lynchmob auf der Straße an, der des falschen Predigers habhaft zu werden versucht.⁷⁵ Damit soll nicht nur demonstriert werden, dass die entfesselte Wut der Bürger die Kehrseite ihrer sich als menschenfreundlich gebenden Bigotterie ist, sondern dass sich beides – ohne dass sie es wissen – aus derselben trüben Quelle speist.

Und sie wissen auch nicht, dass ihre Stabilität nur ein Anschein ist, dass die *firmitas* einer Destabilisierung korrespondiert. In diesem Schlussmotiv wird deutlich, dass der ganze Film auch als ein Kommentar zu einer Sozialstruktur zu verstehen ist, die sich, in der großen Depression zu Beginn der 1930er Jahre unter Druck geraten, als destabilisiert erweist. Hinweise auf die wirtschaftliche Krisensituation sind über den Film verstreut, aber zu sehen ist davon nicht sehr viel. Dass Ben Harper eine Bank überfallen hat, weil er es nicht ertragen konnte hungrige Kinder durch den Wald streifen zu sehen, bleibt eine bloße Behauptung seinerseits. Zu sehen ist später, wie eine Frau in der Nähe des Flusses bettelnden Kindern – unter ihnen John und Pearl – Kartoffeln zu essen gibt. Dass aber seinen eigenen Kindern Derartiges bevorstehen könnte, stellt sich eher als ein aus Abstiegsangst gespeistes Phantasma dar, das Märchenform angenommen hat. Denn dort kommt es vor, dass Eltern ihre Kinder aussetzen. Die Depression wird in diesem Film primär nicht als eine bedrückende Wirtschaftskrise, sondern als eine Destabilisierung der symbolischen Ordnung im Allgemeinen und der Familienordnung im Besonderen aufgefasst. Dazu gehört auch die Fetischisierung dieser Zehntausend Dollar, deren rätselhafter Verbleib die Kleinbürger im Ort völlig unabhängig von ihrer wirtschaftlichen Situation umtreibt. Der Filmemacher Stefan Hayn hat argumentiert, die „sogenannte ‚depression‘, die erste große Krise des Profitmachens“, diene in diesem Film lediglich „als Zeitkolorit gebende Folie, um kulturpessimistisch anthropologische Konstanten zu wiederholen“.⁷⁶ Wenn man das so auffasst, übersieht man jedoch die Form – bzw. den Gattungsbezug – des Films und verwechselt ihn mit

⁷⁵ Die historische Figur aus der Region, an die der Harry Powell des Romans bzw. des Films angelehnt ist, Harry Powers, musste tatsächlich 1931 in Moundville vor einem Lynchmob beschützt werden, bevor er 1932 als mehrfacher Frauenmörder verurteilt und gehängt wurde. Die Verhandlung gegen Powers (der kein Prediger, sondern Handlungsreisender war) hatte aufgrund des großen Andrangs im dortigen Opernhaus stattgefunden (wie auf der ihm gewidmeten englischen *Wikipedia*-Seite nachzulesen ist).

⁷⁶ Hayn, Stefan: Nacht/Innen. In: Baute/Pantenberg: *93 Minutetexte*, 140–143, hier 143.

einer sozialpsychologischen Diagnose. „Alle Erwachsenen sind Kinder, unmündig, ungeliebt, gut oder böse je nach Abstammung“, diagnostiziert Hayn.⁷⁷ Nicht zu Unrecht. Aber so ist das eben, wenn man märchenhaft und traumartig am Leitfaden der Kinder erzählt, für welche das Leben erst eingerichtet werden muss.

⁷⁷ Ebd.

Disguised in drag!? **TOOTSIE (1982) als queeres Melodrama**

„Es geht nicht um die Frage, ob sie es objektiv auch sind oder nicht, sondern um die Arten des Betrachtens. Wir sehen einen Mann mit einer Federboa, und wir sehen darin einen ‚Transvestiten‘, zwei Frauen, die Hand in Hand laufen, nehmen wir als ‚Lesbenpaar‘ wahr, all dies scheint eindeutig. Nun lässt sich fragen, was geschieht, wenn sich die Aspekte des Sehens wandeln, wenn wir in den Figuren, die wir sehen, nach anderen Figuren suchen.“

Carolin Emcke¹

Eine Trope und ihr Witz

Männer in Kleidern, Frauen in Anzügen – mit den Begriffen „Transvestitismus“, „Crossdressing“ und „drag“ sind Spielarten eines Kulturphänomens benannt, das auf eine lange (künstlerische) Tradition zurückblicken kann, welche sich im Hollywood-Film fortführt. Wie schon das Theater, so führt das Medium Film den modischen Geschlechtertausch immer wieder und auf vielfältige Weise auf, denke man etwa an *SOME LIKE IT HOT* (USA 1959, R.: Billy Wilder), *BIG MOMMA'S HOUSE* (USA 2000, R.: Raya Gosnell), *MRS. DOUBTFIRE* (USA 1993, R.: Chris Columbus) oder sogar den Disneyfilm *MULAN* (USA 1998, R.: Tony Bancroft). Meistens handelt es sich dabei um ein *Crossdressing* unter narrativ explizitem Vorwand. Auf popkulturell interessierten Internetseiten stößt man auf dieses Motiv, das zu den Tropen gezählt werden kann, unter dem Ausdruck „Disguised in drag“². Diese Filme sind formal und inhaltlich abzugrenzen von Filmen mit Transgender-Motiv (zumeist den Genres Drama oder Coming-of-Age zuzurechnen), selbst wenn in ihnen immer implizit auch ein Kommentar auf Transidentität

¹ Emcke, Carolin: *Wie Wir Begehren*. Frankfurt a. M. 2013, 240.

² „Drag: to dress in clothing of the opposite sex for the sake of entertainment.“ (<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=drag>, Stand 10.08.21)

mitschwingt, und Filmen, die *drag* und *Crossdressing* als kulturelles Phänomen besprechen (wie etwa in Dokumentationen, beispielsweise PARIS IS BURNING (USA 1990, R.: Jennie Livingston)).³

Aus gendertheoretischer Perspektive ist die Bekanntheit und Beliebtheit dieser Filme ein interessanter Umstand, müsste man doch meinen, dass diese Trope implizit ein Modell der Performativität von Geschlecht, wie Butler es beispielsweise so prominent formuliert, und damit auch dekonstruktive Elemente in Bezug auf die binäre Geschlechterordnung anbietet. Man könnte also annehmen, dass sie das Potenzial bergen, essentialistische Annahmen von Geschlecht zu stören, zumindest aber über alternative Lebensweisen zu informieren und sie dadurch aus der Unsichtbarkeit, der Tabuisierung zu heben. Das eine ist dabei nicht so leicht vom anderen zu trennen. Gerade durch die Identifikation mit einer Protagonist:innenpersona, die Identität auf die eine oder andere Weise verqueert, bergen Filme das Potenzial, Repräsentationsformen zu offerieren, die Sympathie und Empathie für marginalisierte Lebensrealitäten zu produzieren und damit politische Veränderungen mitzutragen.⁴ Identifikation ist dabei allgemein ein wichtiges Vehikel für Filme, sowohl narrativ als auch marketingtechnisch, und steht im ständigen Spannungsverhältnis zwischen Ähnlichkeit und Differenz zum Publikum.⁵ Die Produktionslogik, zumindest der hier genannten Hollywood-Filme, verlangt allerdings, um Erfolg an den Kinokassen zu generieren, ein möglichst großes Publikum anzusprechen und von diesem in Bezug auf ihr Weltbild weniger als störend oder irritierend denn als unterhaltend und interessant rezipiert zu werden. Nicht zuletzt unterlagen gerade Hollywood-Filme

³ Im Folgenden werde ich den Begriff des *Crossdressings* verwenden, um – in Anlehnung an Majorie Garber – zu berücksichtigen, dass der Begriff „Transvestitismus“ in der Vergangenheit häufig eine negative Konnotation erfuhr. (Vgl. Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestitismus und kulturelle Angst*. Frankfurt a. M. 1993, 13). Die Begriffe *drag* und *Crossdressing* werden in dieser Arbeit, auch in Anlehnung an die Bekanntheit der Trope, simultan verwendet. Die soziokulturell wichtige Unterscheidung zwischen *drag* als mit Aufführung und Theater assoziierter Kulturpraktik und *Crossdressing* als alltäglicher Lebensstil soll dadurch nicht ignoriert werden. Vielmehr soll dem Zusammenfallen der Wichtigkeit des *passings* in *drag* und des Lebensentwurfs beim *Crossdressing* auf der einen Seite und der Untrennbarkeit mit dem Aufführungscharakter des Films auf der anderen Seite Rechnung getragen werden.

⁴ Vgl. Raczuhn, Annette: *Trans*Gender im Film. Zur Entstehung von Alltagswissen über Transsex* in der filmisch-narrativen Inszenierung*. Bielefeld 2018, 181ff.

⁵ Vgl. Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef: *Texte zur Theorie des Films*, Bd. 4. Stuttgart 2001, 394.

durch den *Hays Code* bzw. den *Motion Picture Production Code* lange Zeit der Zensur (genauer gesagt von 1934 bis 1967), wodurch in der „Traumfabrik“ jede Darstellung von Personeneigenschaften jenseits vorgegebener normativer Ideale negativ zu konnotieren, zu bestrafen oder gar zu streichen war. Diese Umstände wirkten sich auch auf die Art und Weise aus, wie Filme mit *trans**- oder *drag*-Motiven erzählt wurden.⁶ Die Überproportionalität von Disguised-in-drag-Filmen gegenüber Filmen mit transidenten Protagonist:innen in Hollywood spricht von der Bevorzugung gesellschaftlich „verträglicher“ Motive. Dieser Umstand ist keineswegs harmlos, da auf diese Weise Vorurteile gegenüber transidenten Menschen verbreitet und bestärkt werden können, etwa dass deren Transidentität ein Täuschungsmanöver, ein Scherz oder lediglich eine temporäre Verkleidung sei und damit nicht viel mehr als eine Strategie verfolgt wird, um Zugang zu „Frauenräumen“ (*womens' spaces*) zu erhalten. Andererseits bietet der Film auch immer ein Setting, in welchem Normativität verhandelt und infrage gestellt werden kann, und produziert dadurch Begehrensformen jenseits der Beschränkungen.⁷ Die Disguised-in-drag-Filme können recht häufig Genres zugeordnet werden, die einen starken Bezug zum Komödiantischen haben. Das mag an dem transgressiven Potenzial der Performance liegen: *drag*-Narrative bergen – auch unabhängig von transfeindlichem Spott – viel Potenzial für Unterhaltung und Witz, da sie Geschlecht in ein Spannungsverhältnis zwischen Essentialisierung und Destabilisierung setzen. Judith Butler sieht in *drag* die parodistische Vorführung von Geschlecht; die Zitation eines Originals, das nicht existiert.⁸ So bewegt sich *drag* stets im Spiel mit Ernst und Witz, Maske und Gesicht, zwischen Störung und Stabilisierung. Im Film muss der Witz, um zu funktionieren, so angelegt sein, dass die Zuschauenden zu Komplizen werden und ihren Sehgewohnheiten entsprechend und im Gegensatz zum unwissenden oder mitspielenden Begleitpersonal wissen (bzw. zu wissen glauben), dass es sich um eine Person in *drag* handelt und damit implizit um eine ironische vergeschlechtlichte Zitation. Das bedeutet vor allem, dass die Identifikation

⁶ In der Schlusszene von *SOME LIKE IT HOT* antwortet der Millionär Osgood auf das Outing seiner angebeteten Daphne als Mann mit den Worten „Well, nobody’s perfect!“, anstatt mit Empörung oder Gewalt, und impliziert damit, dass das für seine Heiratsabsichten kein Hindernis darstellt. Der Film wurde vor dem Zensurprogramm veröffentlicht und ist ein gutes Beispiel für die progressiven Potenziale, die der Hollywoodfilm bis dahin trug.

⁷ Vgl. Raczuhn: *Trans*Gender im Film*, 464.

⁸ Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991(2014), 198ff.

mit dem zu Anfang repräsentierten Geschlecht eine unhinterfragte Tatsache sein muss: Das Gemachte muss als solches immer wieder akzentuiert werden, damit die Immersionserfahrung den Witz in seiner Anlage nicht stört. Vielfach ist bemerkt worden, dass gerade Hollywood-Filme so angelegt sind, dass sie typischerweise eine zweigeschlechtliche Begehrensordnung innerhalb ihrer Narration aufrufen, die sich mit männlicher Heterosexualität identifiziert.⁹ Das bedeutet für die *Disguised-in-drag*-Filme, dass in der Regel die Auflösung benötigt wird, damit die *love interests* zueinander finden und ein zufriedenstellendes, heterosexuelles Happy End möglich wird. Da dieses Ziel sich in der Narration erst am Ende erfüllt und dennoch nicht an Glaubwürdigkeit einbüßen darf, muss die „*eigentlich* heterosexuelle“ Liebesgeschichte bis dahin allerdings auch entschieden queere Momente, und damit Verunsicherungen heterosexueller Begehrensordnungen und geschlechtlicher Kohärenz, zulassen.

Der Film *TOOTSIE* aus dem Jahr 1982 stellt hier, wie ich argumentieren möchte, einen besonderen Fall dar: Durch die Story, die filmische Rahmung und die Vermarktung sind die Grenzen zwischen dem Realen und dem Fiktionalen aufgeweicht und queere Lesarten nicht nur des Subtexts, sondern auch des Texts, eingebettet. Im Folgenden möchte ich diese Verstrickungen beschreiben und eine Lesart des Films vorschlagen, die sich auf die queeren Elemente des Films, insbesondere seine bislang unbeachteten Begehrensstruktur, einlässt. Dadurch sollen die Momente zum Vorschein treten, die die Verunsicherung nicht (nur) in den impliziten Fragen zur Performativität von Geschlecht verorten lassen, sondern die insbesondere in der Destabilisierung der heteronormativen Begehrensordnung durch die Verbildlichung einer lesbischen Beziehung liegen.

TOOTSIE

Der Film *TOOTSIE* (USA 1982, R.: Sydney Pollack) kann dem Genre der Komödie zugeschrieben werden und wartet erzählerisch außerdem mit vielen Eigenschaften einer Charakterstudie auf. Er handelt vom Hitzkopf Michael Dorsey (Dustin Hoffman), der trotz seines Talents als Schauspieler aufgrund seiner berühmten Streitsucht keine Rollen mehr bekommt. Durch einen Zufall erfährt er von einem Casting, in dessen Kontext nach

⁹ Vgl. beispielsweise Dyer, Richard: *Male Sexuality in the Media*. In: *The Sexuality of Men*. London, Sydney 1985, 28f.

einer weiblichen Besetzung der Rolle der Sekretärin in einer populären Krankenhausseifenoper gesucht wird. Als Frau verkleidet nimmt „Dorothy Michaels“ am Casting teil und ergattert schließlich den Job als „Emily Kimberly“. Schnell wird die temperamentvolle Figur von Fans und Presse gefeiert und Dorothy wird zum Publikumsliebbling. Auch bei Kollegen genießt Dorothy große Beliebtheit und freundet sich insbesondere mit der Schauspielkollegin Julie (Jessica Lange) näher an. Dorothy hilft Julie für sich einzustehen, auch gegen ihren rücksichtslosen Lebensgefährten, den Regisseur der Sendung. Die beiden verbringen ein gemeinsames Wochenende auf der Farm von Julies Vater Lesley (Charles Durning), im Rahmen dessen dieser viele, letztendlich scheiternde Annäherungsversuche Dorothy gegenüber unternimmt. Zwischen Julie und Dorothy entwickelt sich eine sehr enge Beziehung. Wieder in New York gerät Michael mehr und mehr unter Druck: Dorothys Vertrag als Schauspielerin soll verlängert werden, sie wird von Lesley und ihrem Schauspielkollegen „Doctor Brewster“ (George Gaynes) belästigt und eingeweihte Freunde und Kollegen sehen ihn zunehmend als Freak an. Als es zuhause bei Julie beinahe zum Kuss zwischen Dorothy und ihr kommt, distanziert sich die erschütterte Julie ebenfalls von ihr. Kurz vor einer spontanen Liveaufnahme für die Soap klopft Dorothy zur Aussprache an Julies Garderobe. Diese erteilt Dorothy, sichtlich bewegt, eine Abfuhr und beendet das Verhältnis. Bei der darauffolgenden Liveaufnahme der Soap deckt Michael spontan alles auf und entledigt sich vor der gesamten Fernsehcrew und den Zuschauer:innen der Sendung Stück für Stück der Maskerade der Emily Kimberly bzw. Dorothy Michaels. Der Schock ist groß und als der Werbeschnitt einsetzt, versetzt Julie Michael einen Stoß in die Magengrube. Einige Zeit später fängt Michael Julie außerhalb der Studios ab und versucht, mit ihr ins Gespräch zu kommen. Diese reagiert zunächst schroff, gesteht jedoch, dass sie Dorothy vermisst. Michael erklärt, sie sei hier und er sei durch sie ein besserer Mann geworden. Julie lenkt schließlich ein und die beiden ziehen scherzend Arm in Arm von dannen.

Sydney Pollacks Film über einen Schauspieler, der über eine Frauenrolle im Fernsehen zum *Crossdresser* wird, war der zweit-erfolgreichste Film des Jahres 1982. Er wurde für zehn Oscars nominiert und 2018 als Musical uraufgeführt.¹⁰ Er wurde in einer Zeit fortschreitender Emanzipationsbewegungen

¹⁰ Vgl. <https://en.wikipedia.org/wiki/Tootsie> (Stand 10.08.21). Jessica Lange, die Julie spielt, gewann die Auszeichnung für die beste Nebendarstellerin.

marginalisierter Gruppen produziert. Die Krankheit AIDS hieß damals noch GRID (*Gay Related Immune Defiency*), und mit ihrer Ausbreitung wurden Forderungen nach Teilhabe zu dringlichen Überlebensfragen. Homo- und Transphobie waren in den 1980er Jahren noch sehr salonfähig – so auch im Film – und politisch durch ultrakonservative und rechte gesellschaftliche Milieus, wie die Reagan-Administration sie hervorbrachte, verteidigt.¹¹ Im Filmgeschäft dieser Zeit war der Raum für die sympathisierende Repräsentation sogenannter „alternativer Lebensstile“ – erst recht in Hollywood – sehr begrenzt und nicht vergleichbar mit den fortschreitenden Normalisierungsprozessen queerer Repräsentation in Filmen und Serien der letzten Jahre. Was nicht bedeutet, dass es nichts zu sehen gab: So warteten die 1980er mit einer Reihe von Filmen mit *Crossdressing*-Motiv auf, die später zu Klassikern auch außerhalb der Szene wurden (bspw. *YENTL* (USA 1983, R.: Barbara Streisand), *TORCH SONG TRILOGY* (USA 1988, R.: Paul Bogart), *VICTOR/VICTORIA* (USA 1982, R.: Blake Edwards)).¹² Auch in der Soziologie und der kulturwissenschaftlich interessierten Forschung wurden die Themen Transvestitismus und Transidentität als Forschungsthemen mit Interesse wahrgenommen und behandelt, sodass auch *TOOTSIE* mit Aufmerksamkeit bedacht und rezipiert worden ist.

Heteronormatives Spektakel?

TOOTSIE wirkt auf der Oberfläche wie eine lustige Geschichte über einen heterosexuellen cisgeschlechtlichen Mann, der aus Not zum *Crossdresser* wird, weil er Arbeit finden muss, um sich und auch das geplante Theaterstück seines Kollegen zu finanzieren und seiner schauspielerischen Ambition zu folgen. Das Skript entlastet Michael Dorsey: Sein romantisches Interesse an Frauen (Julie, ebenso wie seiner Theaterkollegin Sandy) stützt die heterosexuelle Begehrensordnung und verdrängt die Unterstellung, Michael könne schwul sein, während das finanzielle Motiv die Einhaltung der Geschlechternorm stützt und die Unterstellung verdrängt, Michael könne transident sein und ernsthaft als Frau leben wollen. Diese in der Narration angelegten Strategien ermöglichen die, meiner Ansicht nach, etwas ignorante Wahrnehmung von *TOOTSIE* als einen recht abgesteckten, harmlosen und sogar

¹¹ Vgl. Deuber-Mankowsky, Astrid: *Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Haynes*. Berlin 2017, 1–42.

¹² Vgl. Garber: *Verhüllte Interessen*, 15.

„familienfreundlichen“ Film, in dem der Geschlechtertausch lediglich als Komödientrick fungiert. Dergestalt wurde er auch in der feministischen (Film-)Forschung wahrgenommen und zumeist als die Geschlechternormen bestärkender Film beschrieben.¹³ Das *Crossdressing* an sich wird zumeist als Maskierung und als Möglichkeit zum Teamwechsel im Geschlechterkampf interpretiert: In der Figur „Dorothy“ wird ein Kommentar auf das Leben als Frau aus männlicher Sicht realisiert, bei dem Frauen nicht gut wegkommen („Jedoch wird der Mann in TOOTSIE zur besseren Frau, die Hierarchien bleiben so gewahrt.“¹⁴). Das erinnert ein wenig an eine von Susan Sontags *Anmerkungen zu „Camp“*: „Das Schönste am männlichen Mann ist etwas Weibliches, das Schönste an einer weiblichen Frau ist etwas Männliches ...“¹⁵

Die Kulturwissenschaftlerin Marjorie Garber geht mit ihrer Deutung in eine andere Richtung. Sie diskutiert TOOTSIE als Film über einen *Crossdresser*, der aus seiner geschlechtsfluiden Position heraus Macht schöpft und kritisiert die Tendenz vieler Rezensionen, den *Crossdresser* durchschauen zu wollen, um über sein ‚wahres‘ geschlechtliches Wesen Aussagen treffen zu können.¹⁶ Doch auch die Erklärung Michaels zum klassischen *Crossdresser* bildet einen Versuch ab, sein Verhalten durch Identitätsfragen zu erklären, und lässt die Dynamik des Spiels, das sich vor unseren Augen entfaltet, und das Begehren, welches immerhin zum Dreh- und Angelpunkt der Narration wird, außer Acht.

Judith Butler schließlich lenkt die Aufmerksamkeit, wenig überraschend, auf dieses Terrain. Sie selbst relativiert ihren Begriff von *drag* in *Bodies That Matter* anhand einer Interpretation unter anderem dieses Films – so stark ist Butlers Eindruck von TOOTSIE als ein exemplarisches Produkt heterosexueller Leitkultur:

Thus, there are forms of drag that heterosexual culture produces for itself—we might think of Julie Andrews in *Victor, Victoria* or Dustin Hoffmann in

¹³ Vgl. Schrader, Sabine: Crossdressing im Melodram: Une Novelle Amie (2014). In: Rothstein, Anne-Berenike (Hg.): *Kulturelle Inszenierungen von Transgender und Crossdressing. Grenz(en)überschreitende Lektüren vom Mythos bis zur Gegenwartsrezeption* (GenderCodes – Transkriptionen zwischen Wissen und Geschlecht, Bd. 20). Bielefeld 2021, 156 sowie Garber: *Verhüllte Interessen*, 16f.

¹⁴ Schrader: Crossdressing im Melodram, 156.

¹⁵ Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen* [1982]. Frankfurt a. M. ¹¹2015, 326.

¹⁶ Vgl. Garber: *Verhüllte Interessen*, 16ff.

Tootsie or Jack Lemmon in *Some Like It Hot* where the anxiety over a possible homosexual consequence is both produced and deflected within the narrative trajectory of the films. [...] Indeed, one might argue that such films are functional in providing a ritualistic release for a heterosexual economy that must constantly police its own boundaries against the invasion of queerness, and that this displaced production and resolution of homosexual panic actually fortifies the heterosexual regime in its self-perpetuating task.¹⁷

Mit dieser Argumentation folgt Butler allerdings der Logik von Kostüm auf der einen Seite und ‚wahrer‘ und ‚ursprünglicher‘ Essenz auf der anderen Seite, und verringert damit den Wirkradius von *drag* durch die Etablierung heterosexueller Zweigeschlechtlichkeit. Damit liegt sie nicht falsch – zu ignorieren, dass Michael *als Michael* mit Julie von dannen zieht, wäre verfehlt. Ihre Aufmerksamkeit richtet sich allerdings lediglich auf ausschließlich heteronormative Blickgewohnheiten im Film und auf Lesarten eines stabilen heterosexuellen Happy Ends der Geschichte. Das Medium Film ist allerdings niemals ein textuell determiniertes, kohärentes System – suggestive Potenziale werden mit angelegt, ob bewusst oder nicht. Über das mit der Aufgabe der vornehmlichen Kostümierung geschaltete Ende hinaus bestehen daher Verunsicherungsmomente durch in Text, Bild und Metatext angelegte Bruchstellen und den damit verbundenen affektiven Verschaltungspotenzialen, denen ich mich genauer widmen möchte.¹⁸ Um diese zu klären, werde ich zunächst das Framing der „Figur“ *Tootsie* behandeln, ehe ich auf die Beziehung zwischen Dorothy und Julie eingehen werde. Insbesondere stellt sich mir in diesem Kontext bei *TOOTSIE* die Frage: Ist es überhaupt ein Happy End?

Framing TOOTSIE: Was sieht wer?

Beim *Crossdressing* handelt es sich um ein tradiertes Motiv, das viele queere und in nicht-filmischen Kontexten tabuisierte Elemente beinhaltet. Um den Film dennoch einem möglichst großen Zielpublikum vorzuführen, ist ein gewisser Spagat nötig – erst recht bei der Vermarktung desselben. Dann wiederum will man den Film promoten und einen möglichst großen Kassenschlager daraus machen – doch wie lässt sich so ein Film Anfang der

¹⁷ Butler, Judith: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York/London 1993, 85f.

¹⁸ Zur Rolle der Kritik an Filminterpretationen, die von einer universalen Position des Zuschauers ausgehen, siehe auch Stacey, Jackie: *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. New York 1994, 49–100.

1980er Jahre promoten und möglichst wenig Risiko eingehen, im *Box-Office* zu versagen? Das offizielle Filmplakat gibt darüber Aufschluss; es steht unter dem Motto: „What do you get when you cross a hopelessly straight, starving actor with a dynamite red sequined dress? You get America’s hottest new actress.“



Abb. 1: Offizielles Filmplakat zu Tootsie.

Der Verdacht des Schwulseins des Protagonisten bedarf scheinbar durch den seltsam herausstechenden Hinweis „hopelessly straight“ einer Entkräftigung, damit der Geschlechtertausch als Punchline bestehen kann. Die beiden Verdachtsmomente des Schwulseins und des Transseins müssen gleichermaßen hergestellt wie auch verworfen werden. Sie sind im Verständnis dessen, was mit dem Wort *gay* als Opposition zu *straight* benannt wird, untrennbar verbunden¹⁹. Alles, was sich als normabweichend gegenüber der Geschlechter- und/oder Begehrensordnung darstellte, galt und gilt implizit als *gay*, bzw. als „schwul“ – ein semantisches Gefüge, das bis heute fortwirkt. Die

¹⁹ Vgl. dazu auch: Garber: *Verhüllte Interessen*, 12f.

Crux der Vermarktungslogik liegt darin, gleichzeitig das voyeuristische Spektakel des Geschlechterspiels zu versprechen und zu kommunizieren, dass man die Werte der Zuschauer:innen teilt. Mehr noch als der Spruch fällt die unübersehbare Inszenierung der U.S.-amerikanischen Flagge auf, die Tootsie als ironische Repräsentationsfigur der Nation inszeniert. Sehr günstig liegt der Fall, wenn der Film normativ genug ist, um queere Momente ignorierbar zu machen, aber auch queer genug, um in den Kanon der durch Mund-zu-Mund-Propaganda empfohlenen Szeneklassiker aufgenommen zu werden²⁰ und womöglich ein Queer Reading²¹ zu ermöglichen. Auf der Internetplattform *Rotten Tomatoes* jedenfalls, auf der der Film einen stolzen Wert von 90 % „Approval“ vorweisen kann²², wird er sowohl dem Genre Comedy als auch dem Genre Gay-&-Lesbian-Film zugeordnet – eine Zuordnung, die die Frage aufwirft, wer in diesem Film denn „Gay“ oder „Lesbian“ ist.

In TOOTSIE finden sich unterschiedliche Kodierungen, die zu kundigen Zuschauer:innen sprechen und ihnen Identifikationspotenziale bieten können. Der gewählte Name „Dorothy“ stellt einerseits eine gewitzte Spiegelung des Namens dar: Michael Dorsey wird zu Dorothy Michaels. Andererseits ist der Name im US-amerikanischen Raum schwul bzw. queer konnotiert durch den an den Film WIZARD OF OZ (USA 1939, R.: Victor Fleming) anspielenden Szenecode „Are you a friend of Dorothy?“, durch den man ohne Gefahr nach queeren Interessen fragen konnte.²³ Dorothy verfügt überdies in ihrer

²⁰ Hier ist die Praktik des *Queer Baiting* angedeutet; eine Marketingstrategie, die aus der Aufmerksamkeit von Angehörigen der LGBT*-Szene für – vor allem filmische – Repräsentation queer kodierter Figuren und Geschichten Vorteile zieht, oft zum Nachteil für die Qualität dieser Repräsentation.

²¹ Beim *Queer Reading* handelt es sich um eine Lektüremethode, die die in einem Text angelegte Konstruktion von Begehren und Identität auf die Normativität herausfordernde Brüche und Widerstände hin untersucht. Es können diverse Projektions- und Analysetechniken zur Anwendung kommen, die sich u. a. aus methodischen Strategien von Diskursanalyse, Poststrukturalismus, Psychoanalyse und Dekonstruktion speisen (vgl. Kraß, Andreas: *Queer Studies* – Eine Einführung. In: Ders. (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt a. M. 2003, 22). Popkulturelle Formate sind aufgrund ihrer generalisierten Positionen besonders zugänglich für ein *Queer Reading* (vgl. Raymond, Diane: *Popular Culture and Queer Representation. A Critical Perspective*. In: Dines, Gail/Humez, Jean (Hg.): *Gender, Race and Class in Media. A Text-Reader*. California 2002, 99).

²² Die älteste Review auf dieser Seite zu TOOTSIE stammt aus dem Jahre 2001. <https://www.rottentomatoes.com/m/tootsie> (Stand 10.08.21).

²³ https://en.wikipedia.org/wiki/Friend_of_Dorothy (Stand 10.08.21).

Figurengestaltung über einige queere Züge: von ihrer schrulligen Art über ihren Kleidungsstil, der sexuelle Unverfügbarkeit kommuniziert und durch die stets zugeknöpfte Halspartie sowie die ausladenden Hüftröcke an Suffragetten erinnert, und die deviant markierten roten Haare bis hin zu ihrer feministischen Wehrhaftigkeit und betonten Solidarität zu Frauen kann man der Figur Dorothy viele queer codierte Züge anrechnen.²⁴

Die Spaltung der Protagonist:innenpersona wirft Fragen nach der Identität dieser Figur auf. Diese Spannung gehört zu den wesentlichen Strategien des Films; sie bündeln sich in der unsicheren Identität von Michael:Dorothy und finden sich wieder in Marketingtechniken des Films. Dorothy ist dabei nur ein Teil der brüchigen Protagonist:innenpersona (wenn auch sicherlich der signifikanteste), welche sich auf die folgenden Figuren einteilen lässt. Michael Dorsey, Dorothy Michaels und schließlich die Figur, die Dorothy in der Krankenhaussoap personifiziert, Emily Kimberly, die sich später live als Emilys Bruder Edward Kimberly outet, stellen den Protagonisten:die Protagonistin dar. Zwischen ihnen „switcht“ der Film Szene für Szene hin und her, sie befinden sich in ständiger Improvisation, verunmöglichen dadurch auf subtile Weise stabile Identitätskonzepte und kumulieren in der drängenden narrativ aufgegriffenen Fragen, wer er:sie überhaupt ist. Diese Ausfächerung bekommt eine fünfte Ebene, wenn man die Verkörperung all dieser Figuren durch den Schauspieler Dustin Hoffmann berücksichtigt, was auch die außerfilmische Referenz auf dem Filmplakat mitzuteilen weiß: „This Christmas everyone will know that she’s Dustin Hoffman and he’s Tootsie.“²⁵ Sogar eine sechste Ebene ist angelegt: Die durch den Titel des Films

²⁴ Durch die Figur der Barbara Holland („Barb“), die beste Freundin von Nancy Wheeler, wird Dorothys Look in der Netflix-Serie STRANGER THINGS zitiert (vgl. bspw. STRANGER THINGS, F3: „*Holly, Jolly*“ (USA 2016, R: Shawn Levy)). Barb wurde in der Rezeption der Serie ebenfalls queer gelesen und die Produzenten handelten sich durch den brutalen Tod der Figur viel negative Aufmerksamkeit und den Vorwurf des *Queer Baitings* ein, ausgedrückt in dem auf Social-Media-Plattformen kursierenden Hashtag „#justiceforbarb“.

²⁵ Im Zuge der #Metoo-Bewegung gaben sechs Frauen an, von Hoffman sexuell belästigt und vergewaltigt worden zu sein, darunter einige, die zu diesem Zeitpunkt minderjährig waren (vgl. <https://www.spiegel.de/panorama/leute/dustin-hoffman-neue-belaestigungsvoruerfe-gegen-hollywood-star-a-1183444.html>, Stand 11.08.21). Vor dem Hintergrund dieser Vorwürfe und der marketingtechnischen Bindung des Films an die Person Dustin Hoffmans wird die Wahrnehmung der die Filmindustrie und die Geschlechterverhältnisse kritisierenden Kommentare in TOOTSIE in einer bitteren Wendung gleichermaßen verhöhnt und diskursiv bestätigt; so schreibt ein ahnungsloser (oder intendiert unachtsamer) Autor auf queer.de: „Der Spaß ist perfekt, dabei ist ‚Tootsie‘ weder albern noch oberflächlich, dank frecher Seitenhiebe auf das Showbusiness und den

angekündigte Person „Tootsie“ existiert nicht. Sie ist das Kunstprodukt zwischen Michaels Schauspiel, Dorothys Ästhetik und Emilys Popularität und schließlich auch Pollacks Werk. Auch die Beziehungen und Begehrensstrukturen der Protagonist:in sind komplex, denn neben ihren Kolleginnen Rita und April sind alle handlungsrelevanten Figuren durch textuelle und paratextuelle Verfahren mit Dorothy:Michael in Begehrensstrukturen involviert.

Die durch diese Verfahren inszenierte vergeschlechtlichte Verunsicherung ist marketingtechnisch gewollt und stellt insofern gewissermaßen eine Sammlung verschiedener ineinander verzweigter Sollbruchstellen dar. Sie lassen sich nicht nur entlang der Binarität von „männlich“ und „weiblich“ bzw. „hetero“ und „homo“ einschätzen, sondern auch entlang der Diegese und des Metadiegetischen. Oft werden die Szenen der Krankenhaussoap mit eingebunden, in denen Inszenierungsweisen verhandelt werden, und die gleichzeitig als Kommentar auf die eigentliche Filmhandlung sowie der hierarchischen Gefüge von Filmproduktionen selbst verstanden werden können.

Dorothy improvisiert ihre Rolle als Kimberly weitestgehend und bringt damit ihre Schauspielkolleg:innen nicht selten aus dem Konzept, verweigert sich dadurch dem Skript der Krankenhausrealität und eignet sich eine selbstbestimmte und unvorhersehbare Rolle an. Auch wenn sie nicht am Set ist, wird sie regelmäßig mit dem Namen „Emily“ von Fans angesprochen. Von Ron, dem Regisseur der Soap und Julies Partner, wird Dorothy nicht mit ihrem richtigen Namen angerufen, sondern nennt sie, trotz Dorothys Einspruchs, „Tootsie“, „Toots“ oder „Honey“²⁶, wogegen Dorothy entschieden protestiert und auf die Verwendung ihres „richtigen“ Namens pocht. Auf „privat“ unangenehme Szenen in der Soap reagiert Emily als Dorothy, indem sie sich spontan den Vorgaben des Skripts widersetzt. Auf drohende Enttarnung durch seine Freundin Sandy reagiert Michael mit Schauspiel. Diese Brüche setzen die Künstlichkeit der filmischen Szenerie mit den Bezügen zur Wirklichkeit in ein fragiles Verhältnis und weichen somit immer wieder die scheinbaren Grenzen zwischen dem „Echten“ und dem „Unechten“ durch die Zurschaustellung von Michael:Dorothy:Emily diskontinuier-

entlarvenden Blick auf Geschlechterrollen und Gesellschaftsnormen – viele Jahrzehnte vor der McToo-Bewegung“ https://www.queer.de/detail.php?article_id=36018, Stand 10.08.21).

²⁶ „Tootsie“ meint so viel wie „Schätzchen“ und wird im amerikanischen Raum als misogyn Unverschämtheit verstanden.

licher Identitätsgrenzen auf, welche schließlich in der chaotischen Outing-szene kumulieren.

Opake intradiegetische Verunsicherungen

Der Protagonist des Films ist Michael Dorsey; zumindest lässt sich das für den ersten Akt des Films mit Sicherheit sagen. Danach ist es jedoch nicht mehr so leicht zu sagen, ob es Michaels oder Dorothys Geschichte ist. Anlass dafür, dass er eine andere Identität als „Dorothy Michaels“ annimmt, ist seine verzweifelte Auftragslage, die wiederum seinem problematischen Verhalten als Schauspieler geschuldet ist. Dieses treibt ihn, trotz seines offenbaren Talents, in dysfunktionale Konflikte mit Produzenten und Regisseuren und führt damit stets zur Beendigung des Arbeitsverhältnisses. Sein kompromissloses Beharren auf seine Arten Rollen zu inszenieren und zu verkörpern habe sich in New York und in Hollywood bereits herumgesprochen, sodass niemand mehr mit ihm arbeiten wolle, berichtet ihm sein Manager George Fields (gespielt von Pollack selbst) eines Tages in einem Gespräch. Gewissermaßen ist es seine Unfähigkeit, seine Motive zugunsten der Rolle zurückzustellen. Seine Reaktion auf dieses Problem ist die Annahme einer neuen, einer weiteren Identität, die es ihm scheinbar erlaubt, komplett hinter einer Maskerade zu verschwinden. Diese Entscheidung fällt prompt: Auf das Gespräch mit Fields hin wird uns sofort in der nächsten Szene Dorothy Michaels präsentiert, wie sie sich als Teil einer Menge auf die Kamera zubewegt. Es bedarf keiner großen Überlegung oder Ideenreifung für Michael, um zu Dorothy zu werden, zumindest keiner, die den Zuschauenden gezeigt würde. Die Entscheidung wird den Zuschauenden nicht weiter erläutert und mit einer Selbstverständlichkeit präsentiert, die erst im Verlauf des Films Einbußen hinnehmen muss. Über die Gründe, warum Michael so schnell mit ausgerechnet dieser Lösung zur Tat schreitet, ließe sich spekulieren. Die Rolle ist ihm nicht unbekannt, schließlich übte er sie zuvor mit seiner Kollegin und Freundin Sandy für ihr Casting ein und die Verkörperung des anderen Geschlechts, auch als Privatperson, passt zu Michaels schauspielerischem Anspruch an sich selbst. Letztendlich kann es gegenüber den Zuschauenden als Statement verstanden werden, dass Dorothy in all ihrer Extravaganz plötzlich ‚da‘ ist. Zumal neben der Entscheidung auch die Vorbereitungen und die Verkleidung zunächst unerzählt bleiben.

Dorothy wird von ihrer Umgebung sofort weiblich gelesen und entsprechend behandelt. Durch dieses bruchlos erfolgreiche Passing wird der Geschlechtertausch zum Geheimnis und die Gefahren eines Outings, Jobverlust, juristische Strafe, gesellschaftliche Isolation und Gewalt, werden fortan größer, je länger Michael als Dorothy lebt. Michaels Manager George Fields erkennt in Dorothy beim ersten Zusammentreffen nicht seinen Klienten Michael und reagiert mit Fassungslosigkeit und Nervosität auf diese Offenbarung. Seine pathologisierenden Bemerkungen („I begged you to get some therapy!“) sind mitunter Ausdruck von Michaels sozialem Umfeld, das als gesellschaftliche Stellvertreterposition gewertet werden kann, die wegen des Betrugsverdachts einerseits und wegen seiner durch das *Crossdressing* indizierten Queerness andererseits feindlich reagiert. Dies ist allerdings nicht überraschend oder verletzend für Michael:Dorothy, sondern vermutlich erwartet, sodass er:sie diese Bemerkungen meistens galant zu ignorieren weiß. Georges Argwohn beruht auf der Annahme einer Täuschungsabsicht Michaels. Für Jeff, Michaels Mitbewohner, scheint diese Täuschungsabsicht hingegen eine Hoffnung und Entlastung Michaels zu bedeuten: „Michael, I really appreciate you’re doing this but ... it is just for the money, isn’t it – it’s not just so you can wear these little outfits?“ Dieser Befürchtung entgegnet Michael mit eindeutiger Uneindeutigkeit: „I’m not even gonna answer that.“

Der Verdacht haftet jedoch anhaltend an ihm:ihr. Dorothy verkörpert etwas Merkwürdiges, wie auch Ron, der Regisseur der Soap, gegenüber der Produzentin bemerkt: „Boy, I don’t know – I mean it’s your decision, but there’s something about her that bothers me – Does it bother you?“ Immer wieder wird Michael seitens seiner Freunde Interrogationen unterzogen; immer wieder muss er die Unaufrichtigkeit seiner Aufführung bekräftigen und mit seinen harmlosen Absichtserklärungen rechtfertigen: „What do you think I’m doing this for? For you! For the play! For Sandy!“ Diese Statements wechseln sich allerdings ab mit Bekenntnissen, in denen Michael sich ernsthaft und aufrichtig mit seiner Rolle als Dorothy identifiziert. Insbesondere in Bezug auf Julie will Michael Dorothys Würde gewahrt wissen. So erklärt er:sie Jeff: „This may seem look silly for you, but this is our first date. I just want to look pretty for her.“ Auch über die Option, weiter als Dorothy zu arbeiten, spekuliert Michael zunächst begeistert („I am Dorothy, Dorothy is me! Nobody is writing this part; it’s coming out of me! I’m experiencing the woman in me!“). Da Dorothy auch immer mehr Bildschirmzeit erhält

als Michael, beginnen wir, Michael immer mehr *als Dorothy* zu sehen und sogar zu mögen.²⁷

Seine positive Haltung dem *Crossdressing* gegenüber ändert sich erst nach einem Wochenendausflug mit Julie, zu der Dorothy ein freundschaftliches Verhältnis pflegt. Dieselbe lädt Dorothy nämlich ein, mit ihr aufs Land zu fahren, um ein bisschen Zeit auf der Farm ihres Vaters zu verbringen. Sie wirkt dabei so charmant, dass man die Unterhaltung ihrerseits mit ihrem schüchtern-verstohlenen Lächeln und ihrer Zugewandtheit als Flirten deuten kann (ja geradezu muss, als Dorothy sie fragt, ob Ron mitkommt: „Would that make a difference?“).

It *might* be you

Insbesondere sticht die Sequenz des Kurzurlaubes bei Julies Vater hervor. Dieser Ort bildet einen ländlichen Kontrast zu den engen Settings, die New York darstellen, und wirkt durch den nostalgischen Bezug zu Julies Kindheit und die ungezwungene Atmosphäre wie ein aus der Zeit gelöster Raum.²⁸ Zunächst erinnert diese Bildcollage an zeitgenössische Commercials aus den U.S.A., die ein besseres Leben versprechen: Wir sehen die ländliche Umgebung, und die Kleidung deutet auf mildes und sonniges Wetter hin, Les (Julies Vater) und Dorothy fahren Traktor, Dorothy sieht Julie beim Reiten zu, lächelnd deutet Les auf etwas außerhalb des Kamerablickes, Dorothy hält Amy (Julies Kind) im Arm. In diesen zwei Minuten sehen wir eine Montage von Szenen des entspannten Farmlebens, aber vor allem sehen wir, wie Dorothy Julie sehnsuchtsvoll beobachtet. Die ästhetischen Mittel, durch die Dorothy hier dargestellt wird, sind nicht ganz weiblich und nicht ganz männlich kodiert, sie ist zugleich Träger:in des Blicks und Bild.²⁹ Bei einem Kameraschwenk, der Dorothy beim Beobachten von Julie darstellt, sehen wir Lesley, Julies Vater, der wiederum Dorothy beobachtet. Dabei ist nicht nur

²⁷ So räumt Michael auch Jeff gegenüber ein: „I think Dorothy’s smarter than I am.“

²⁸ José Muñoz kritisiert als *straight time* eine gesellschaftlich proklamierte Zeitachse, in der reproduktive Heterosexualität das Beste ist, was zu erwarten ist und aus welcher es herauszutreten gelte. (Vgl. Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York/London 2009, 21ff.)

²⁹ Zum Bild wird sie durch Les, der sie seinerseits ebenso liebevoll anblickt, wie Dorothy Julie. Den Blick holt sich Michael am Ende des Films übrigens symbolisch durch das „Starren der Macht“ (Elsaesser/Hagener: *Filmtheorie. Zur Einführung*. Hamburg 2008, 129) wieder, als er Les in einer Bar trifft und ihn, nach kurzem Zuprosten, lange und bedrohlich anstarrt, und dadurch sein Mann-Sein vor ihm reaktiviert.

Julie, sondern auch Dorothy mit weichzeichnenden Effekten dargestellt. Ihre Bewegungen werden von der Kamera verlangsamt in Nahaufnahmen und von unten nach oben verfolgt. Unterlegt von seichten Klängen des typischen Achtziger Jahre E-Piano-Sounds in Stephen Bishops „It Might Be You“ wird hier, affektiv verdichtet, die Entwicklung von intimer, traumgleicher Nähe zwischen Dorothy und Julie gezeigt. Der Song spiegelt die leicht melancholische Szenerie wider und greift darin textuell subtil die Verunsicherung von Michaels:Dorothys Identität auf („*If I found the place would I recognize the face*“³⁰). Die erotische Aufladung und Nähe der Beziehung der beiden erlangt ihren Höhepunkt als Julie Dorothy beim Kochen zur Verkostung des Gerichts den Finger in den Mund steckt. Von hier aus fällt es nicht schwer, die sapphischen Potenziale dieser Szenen zu erkennen, denn: Was wir sehen, ist eine Frau, die voller Begehren auf eine andere Frau blickt. Dorothy wird in dieser Sequenz von der Kamera nicht nur als weiblich, sondern auch lesbisch eingefangen. Eine solche romantisierende, ja geradezu anrührende und sympathisierende Darstellung lesbischen Begehrens passt nicht in das offizielle Repertoire der Sehgewohnheiten des Kinos der frühen Achtziger Jahre und wird durch den Text („Dorothy ist Michael“) aufgelöst. Auch jetzt kann eine Essentialisierung von Identität nicht standhalten, und die Verunsicherung schreibt sich von nun an so stark in Dorothy:Michael ein, dass sie krisenhafte Züge annimmt und als Kippbild in der Figur eingeschrieben bleibt. Zurück in New York hat Michael:Dorothy ein Sinneswandel ereilt, sie:er sträubt sich, weiterhin als Dorothy zu arbeiten und bittet George, sie:ihn aus der vertraglichen Bindung zu holen. Julie beendet derweil die Beziehung zu Ron. Zermürbt gesteht sie Dorothy:

You know something funny? – and I don’t want you to take this the wrong way – But since I met you, I’m so grateful to have you as a friend and yet at the same time I’ve never felt lonelier in my whole life. It’s as though I ... I want something that I just can’t have. You know what I mean?

Als Dorothy ihr daraufhin zum Kuss näherkommt, weicht Julie im letzten Moment aus, und entschuldigt sich sichtlich erschrocken und verwirrt („I mean, I’m sure I’ve got the same impulses.“). Diese Annäherung wird nicht grotesk oder komödiantisch gerahmt. Im Gegenteil wird die Szene so eingefangen, dass das Intime des Moments zunächst mit Spannung und körperlichem Begehren

³⁰ Bishop, Stephen: „*It Might Be You*“. Dave Gruisin: Tootsie Original Motion Picture Soundtrack, 1982.

aufgeladen wird – als Zuschauer:in feuern wir Dorothy bereits an und empfinden die „Über-Verstricktheit in Körperempfindungen und Gefühl“, die Linda Williams als Qualität des Melodrams ausweist.³¹ Das ganze Spiel verfällt ins Chaotische und Dorothy ist nicht mehr Frau der Lage. Durch ihren Kollegen aus der Soap kommt es bei ihr zuhause zur sexuellen Belästigung und Michael schenkt seiner Freundin Sandy versehentlich an Dorothy adressierte Pralinen. Dass sich Les in der Widmung für den schönen Abend bedankt, veranlasst Sandy zu der Frage: „Michael, are you gay?“, woraufhin er antwortet: „In what sense?“ Les macht Dorothy einen Heiratsantrag, den Dorothy, trotz Julies Bitten, ihren Vater abzuweisen, nicht ausschlägt, sondern die Flucht ergreift. Die Verunsicherung von Sexualität, Identität, Fremd- und Selbstwahrnehmung von Michael:Dorothy wird durch ein hektisch geführtes Gespräch zwischen George und Michael pointiert.³² Als Dorothy mit Julie das Gespräch sucht, gibt Julie ihr einen Korb und verschließt ihr die Tür vor der Nase mit den Worten „I really love you, Dorothy. But I can't ... love you“. Diese Abweisung wurde zumeist als „gay panic“ interpretiert, kann aber auch Julies Versuch darstellen, dem Glück ihres Vaters nicht im Weg zu stehen.



Abb. 2: Offizielles Promofoto Tootsie.

³¹ Williams, Linda: Filmkörper: Gender, Genre und Exzess. In: *montage AV* 18, 2/2009, 14.

³² „Lesbian? You just said gay“ – „No, no, no, Sandy thinks I'm gay, Julie thinks I'm a lesbian“ – „But I thought Dorothy was supposed to be straight“ – „Dorothy is straight. Les, the sweetest, nicest man in the world tonight asked me to marry him.“ – „A guy named Les wants you to marry him?“ – „Yeah, no, not mar no – wants to marry Dorothy!“ – „Does he know she's a lesbian?“ – „Dorothy is not a lesbian!“ – „I know that, but does he know that?“ – „Know what?“ – „I don't ... I don't know ...“

Nach Dorothy:Michaels dramatischem Outing vor der Kamera und dem energischen Schlag Julies in Michaels Magengrube werden keine weiteren ernsthaften Konsequenzen für die Demaskierung gezeigt. Das von George befürchtete juristische Nachspiel scheint auszubleiben. Michaels reinszenierte Männlichkeit wird in entsättigten Farben gezeigt. Es wirkt sehr trist, wie er im Park seine eigene symbolische Repräsentation, eine Pantomime, schubst und später mit Les in einer Bar sitzt. Auch hier muss sich Michael wieder einem Verhör stellen und seine Heterosexualität vor Les beteuern, der ihm glaubhaft macht, dass er ihm Gewalt angetan hätte, wäre es zu einem Kuss zwischen Dorothy und ihm gekommen. Michael wirkt in diesen Sequenzen verletztlich und traurig, wie ein Fisch außerhalb des Wassers. Die letzte Szene zeigt die Aussprache zwischen Michael und Julie, die zunächst nichts von ihm wissen will, dann aber einräumt; dass sie Dorothy vermisste, woraufhin er antwortet: „You don’t have to. She’s right here. And she misses you.“ Er erklärt ihr, dass er nur lernen müsse, es ohne Kleid zu schaffen und dass sie doch bereits gute Freunde waren. Julie grinst und fragt, ob er ihr das „kleine Gelbe“ ausleihen würde; eine Antwort, die als implizites Einverständnis zu Michaels Identität als Dorothy interpretiert werden kann. Michael zögert mit der Zusage und gibt schließlich unter der Bedingung nach, dass sie es ihm zurückgeben müsse, weil es sein Lieblingskleid sei. Der Film endet mit Julies Frage „What are you gonna use it for?“, als die beiden sich Arm in Arm wegbewegen, wieder zu dem Song „It Might Be You“.

Schlussbemerkungen

Diese Schlussequenz wirkt mit Blick auf Michaels und Julies vorangegangene Beziehung dissonant und melancholisch; das Happy End wird zwar narrativ impliziert, scheint aber ‚lost in translation‘. Michael erscheint uns vor Julies Augen wie ein Fremder; unvereinbar mit der lieben Freundin, die Dorothy für sie war und um deren Trauer der Film uns keinen Trost zu spenden weiß. Die Herstellung des Phantasmas der heterosexuellen Ordnung stellt sich als Verlusterfahrung heraus. Die Schlussszene wirkt merkwürdig beschleunigt, als ob die Präsenz von Michael Julie gegenüber unangenehm wäre. Übrig bleibt der Wunsch nach der Rückkehr zum Vergangenen: Dorothy steht für den Ursprungszustand, in dem die Möglichkeiten unterschiedlicher affektiver Verbindungen noch offen zu sein schienen.³³ So

³³ Vgl. Williams: Filmkörper, 26.

wird TOOTSIE durch ihr Verschwinden zum queeren Melodram, bei dem sich das Lachen über die Situationskomik in Melancholie über die zu spät realisierte Zuwendung und das zu späte „Erkennen“ verwandelt. Das eigentlich komische Element, die Verkleidung, wird so weit getrieben, dass sie geglaubt wird und aus einem spitzbübischen Flirt ein lesbisches Liebesdrama macht. Diese Lesart lässt die Diagnose von TOOTSIE als heterosexuellem Kulturprodukt nicht zu, sondern betont die queere Sentimentalität, die der Film transportiert. Die Deutung des Endes als ‚Happy Hetero Ending‘ zu verwerfen, soll keine ignorante Haltung verteidigen, die sich mit einem Queer Reading vielleicht zu sehr bemüht. Zu behaupten, Julie habe die ganze Zeit über eine maskuline Essenz in Dorothy gesehen oder die Entscheidung für Michael sei nur die logische Konsequenz einer bereits andauernden heterosexuellen Beziehung, scheint mir ebenso verfehlt. Authentisch ist die Nähe eben lediglich zwischen Dorothy und Julie. Die Struktur der Komödie, die über die Unordnung zur Ordnung gelangt, kann meiner Ansicht nach nicht überein gebracht werden mit der Melancholie des Melodrams, die diese Ordnung, wenn man sie so nennen möchte, verursacht. Diese Beobachtung findet auch in der Bewertung des Films auf der Seite Rotten Tomatoes Resonanz:

It turns out to be a touching love story, after all -- so touching that you may be surprised how moved you are at the conclusion of this comedy.³⁴

So scheint die Rezeption von TOOTSIE auch entscheidend eine Frage dessen zu sein, was man sich zu sehen gestattet. Die im Film angelegten Verunsicherungsmomente von Begehren und Identität realisieren einen Film, der eine Essentialisierung der Protagonist:innenfigur nicht zulässt, und selbst seine Genrezuordnung stört, während er narrativ nicht auseinanderfällt.

³⁴ Kommentar von Roger Ebert auf der Seite Rotten Tomatoes (23.10.2004): <https://www.rottentomatoes.com/m/tootsie/reviews?type=&sort=&page=2> (Stand 10.08.21).

Störung, Destabilisierung und Verunsicherung Percy Adlons SALMONBERRIES (1991)

„Weirde“ Wirkungen von SALMONBERRIES

Bevor ich den Film SALMONBERRIES zum ersten Mal gesehen hatte, hatte ich von ihm gehört. Er sei „ziemlich merkwürdig“, wurde mir erzählt, und selbst in der akademischen Literatur wurde er u. a. als „weird film“¹ bezeichnet. Neugierig machte ich mich daran, den Film zu sehen und auch mein erstes Seherlebnis löste bei mir ein Gefühl der Irritation aus, das mich aber auch dazu veranlasste, immer wieder über den Film nachzudenken. Im Anschluss an Kristin Thompsons Einsicht „[w]hen we find films that challenge us, that is a sure sign they warrant analysis [...]“², begann ich darüber nachzudenken SALMONBERRIES eingehender zu analysieren. Ich fragte mich: was war es, das diesen Film so störend und verunsichernd wirken ließ – so störend, dass sogar ein*e queere*r Wissenschaftler*in diesen queeren Film mit einem Adjektiv belegt, das der einst diskriminierenden Bedeutung des Wortes ‚queer‘ im englischen Sprachgebrauch ziemlich nahekommt? Wie können diese Wirkungsmomente analytisch gefasst werden? Von dieser Frage ausgehend möchte ich mich in diesem Beitrag mit den Strategien beschäftigen, die in SALMONBERRIES eingesetzt werden, um Störungen und Destabilisierungen im Film hervorzurufen, sowie ausloten, welche filmischen Strategien Verunsicherungen beim Publikum evozieren können.

Störung, Destabilisierung, Verunsicherung in Queer Theory und Medienwissenschaften

Stören, Destabilisieren und Verunsichern – all diese Begriffe verweisen auf eine Unterbrechung der Norm(alität) einer bestimmten Ordnung und werden der Queer Theory als bedeutungsvoll für die Beschreibung ihrer Grundlagen zugeschrieben. Was in der Queer Theory gestört, destabilisiert oder verunsichert werden soll, sind tradierte, heteronormativ und binär strukturierte Ordnungen, Denkmuster, Geschlechter- und Begehrensarrangements:

¹ Halberstam, Judith: *Female Masculinity*. Durham 1998, 223.

² Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton 1988, 5.

Die Queer Theory macht es zu ihrem Anliegen, die soziale Konstruktion und damit historische Kontingenz von Heteronormen sichtbar zu machen, zu deren Denaturalisierung beizutragen und die Systeme der Regulierung von Sexualität zu analysieren. Dieser Logik folgend bezeichnet Nina Degele die Queer Theory auch als „Verunsicherungswissenschaften“. ³ Queere Filme werden mit Todd Haynes in diesem Zusammenhang als Möglichkeiten gesehen, nicht nur nicht-heterosexuelle Geschichten zu erzählen, sondern auch Wahrnehmungsgewohnheiten zu irritieren, beispielsweise durch die Strukturierung einer Erzählung entgegen dominanter Erzählkonventionen, um so die Strukturen der heteronormativ organisierten Welt hinterfragbar zu machen. ⁴

Störung, Destabilisierung und Verunsicherung werden in der Queer Theory zumeist synonym verwendet und nicht weiter differenziert. Dies lässt sich beispielsweise beim Lesen von Judith Butlers Texten, die als eine bedeutende Theoretikerin queerer Theoriebildung gilt, feststellen. ⁵ So beschreibt Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter* den Effekt des Zerfalls von Gender-Normen darin, „Zwangsheterosexualität ihrer zentralen Protagonisten [...] zu berauben“ und damit „Identität zu destabilisieren“. ⁶ In ihrem Aufsatz *Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität* beschreibt Butler nicht-heterosexuelle Identitäten als „Schauplätze der Störung [und] Ansatzpunkt für einen gewissen Widerstand gegen Klassifizierung und gegen Identität an sich“. ⁷ Diese Synonymisierung zieht sich durch Texte, die sich mit queerer Theorie auseinandersetzen. So beschreibt Wenzel Bilger das Anliegen queerer Theorie als Störung der hegemonialen Ordnung. ⁸ Für Christoph Raedel bedeutet Queer „so viel wie ‚stören‘“ und er sieht das Anliegen der Queer Theory darin, das „Zwei-Geschlechter-Modell [...] und das dieser Orientierung

³ Degele, Nina: Happy together: Soziologie und Gender Studies als paradigmatische Verunsicherungswissenschaften. In: *Soziale Welt* 54/2003, 9–29, hier 20.

⁴ Wyatt, Justin/Haynes, Todd: Cinematic/Sexual Transgression: An Interview with Todd Haynes. In: *Film Quarterly* 46, 3/1992, 2–8, hier 8.

⁵ Kraß, Andreas: Queer Studies – eine Einführung. In: Kraß, Andreas (Hg.): *Queer denken*. Frankfurt a. M. 2003, 7–28, hier 20.

⁶ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991, 215.

⁷ Butler, Judith: Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. In: Kraß, Andreas (Hg.): *Queer denken*. Frankfurt a. M. 2003, 144–168, hier 149.

⁸ Bilger, Wenzel: *Der postethnische Homosexuelle. Zur Identität ‚schwuler Deutschtürken‘*. Bielefeld 2012, 191.

entsprechende Verhalten zu verunsichern“.⁹ Andreas Kraß beschreibt das Ziel der Queer Theory in der „Denaturalisierung normativer Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, [...] [der] Destabilisierung des Binarismus von Hetero- und Homosexualität sowie die Anerkennung eines sexuellen Pluralismus“.¹⁰ Und für Annabelle Hornung sind die „zentralen Untersuchungsgegenstände der Queer Theory die „Begehrensformen, welche Heteronormativität stören und destabilisieren“.¹¹ Eine Analyse von filmischen Verfahrensweisen in einem queeren Film mit Bezug auf Stören, Destabilisieren und Verunsichern, der diese voneinander differenziert, kann daher eine begriffliche Schärfung hervorbringen, die potenziell auch auf die Queer Theory zurückwirkt.

Fragen nach Störung, Destabilisierung und Verunsicherung in Bezug auf Filmästhetik und -rezeption beschäftigen die Film- und Medienwissenschaften immer wieder – und auch hier macht sich eine gewisse Ineinssetzung bemerkbar. So beschreiben beispielsweise Heinz-Peter Preußner und Sabine Schlicker in der Einleitung zu ihrem Sammelband in Bezug auf Störungen in Genres, die entstünden, „wenn etablierte Genre-Muster durch narrative, dramaturgische, allgemein ästhetische oder andere Strategien unterlaufen werden“,¹² einen mit Störungen einhergehenden „Zustand des Verunsichertseins“.¹³ Der Zusammenhang zwischen Störungen und Verunsicherung bleibt allerdings unbehelligt, wie eine Störung zu Verunsicherung führen kann, unklar. Auch Lars Koch, Tobias Nanz und Johannes Pause setzen sich in ihrem Artikel *Imaginationen der Störung. Ein Konzept*¹⁴ mit dem Störungsbegriff in Bezug auf Medien auseinander, meinen hier jedoch die Beschäftigung mit medialer Verarbeitung gesellschaftlicher ‚Störungen‘ im Sicherheitsdiskurs. Die „dominanten Fiktionen“ der Störung¹⁵ organisieren

⁹ Raedel, Christoph: *Gender Mainstreaming: Auflösung der Geschlechter?* Holzerlingen 2014, 64.

¹⁰ Kraß: *Queer Studies*, 18.

¹¹ Hornung, Annabelle: *Queere Ritter: Geschlecht und Begehren in den Gralsromanen des Mittelalters*. Bielefeld 2012, 20.

¹² Preußner, Heinz-Peter/Schlicker, Sabine: Genre-Störungen. Eine Einleitung. In: Preußner, Heinz-Peter/Schlicker, Sabine (Hg.): *Genre-Störungen: Irritation als ästhetische Erfahrung im Film*. Marburg 2019, 7–18, hier 7.

¹³ Ebd., 8.

¹⁴ Koch, Lars/Nanz, Tobias/Pause, Johannes: *Imaginationen der Störung. Ein Konzept*. In: *BEHEMOTH. A Journal on Civilisation*, 1/2016, 6–23.

¹⁵ Ebd., 7.

in diesem Verständnis moderne Gesellschaften.¹⁶ Die Autoren erstellen eine Typologie der Störung, die hier als synonym mit Krise oder Katastrophe gesehen werden muss,¹⁷ mit den jeweiligen Themen und Narrativen ihrer Verarbeitung in populären Filmen und Literatur. Die Frage des Zusammenhangs von gesellschaftlicher und formalästhetischer Störung, also welche Form von Sprache und Bilder die so bezeichnete Störung der gesellschaftlichen Ordnung produziert, wie sie sprachlich und bildlich gefasst wird, wie und ob dies mit Störungen der Form zusammenhängt, bleibt jedoch offen.

Lorenz Engell hingegen beschreibt die Störung als eine der Grundbedingungen des Films – in den Bilderfluss bleibt die Zusammensetzung der Einzelbilder eingeschrieben und in der Montage wird dieser Bilderfluss immer wieder unterbrochen und gestört.¹⁸ Auch auf der Ebene des Genres sieht Engell die Störung als konstitutiv an, denn „[d]ie Störung des Normalverlaufs ist ein Erfordernis der Reproduzierbarkeit und Lebendigkeit des Normalverlaufs“.¹⁹ So gesehen ist Störung im Film auf der Ebene des Mediums wie der Gestaltung immer schon vorhanden, wodurch sich die Fragerichtung von einem ‚ob‘ zu einem ‚wie‘ hinbewegt. Somit ist von Interesse, wie Störungen inszeniert werden und was als solche wahrgenommen werden, über den Zusammenhang mit Verunsicherung und Destabilisierung ist damit jedoch weiterhin nichts festgestellt. Die durch Engells Überlegungen aufgeworfene Frage nach dem ‚wie‘ der Störung aufgreifend, möchte ich mich der von Irina Gradinari und Michael Niehaus vorgeschlagenen Unterscheidung in Bezug auf eine Differenzierung von Störung, Destabilisierung und Verunsicherung im Film anschließen. Während in diesem Verständnis Destabilisierung „gesetzliche oder institutionelle Überschreitungen“²⁰ meint, stellen Störungen „medienspezifische“²¹ Überschreitungen dar. Verunsicherung bezieht sich hingegen auf das Publikum und wird als Effekt „aus Störungen

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ In dieser Verwendung zum selben Themenkomplex bei Habscheid, Stephan/Koch, Lars: Einleitung. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 173 (2014): Katastrophen, Krisen, Störungen, o. S.

¹⁸ Vgl. Engell, Lorenz: *Leoparden küsst man nicht*. Zur Kinematographie des Störfalls. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, 2/2011: Störfälle, 113–124, hier 114.

¹⁹ Ebd., 118.

²⁰ Vgl. die Einleitung: *Destabilisierung, Störung, Verunsicherung* von Irina Gradinari und Michael Niehaus in diesem Band.

²¹ Ebd.

ungeschriebener Regeln und zuvor nicht diskursivierter Veränderungen“²² beschrieben. Dabei wird bereits deutlich, dass die Begriffe jedoch „nur in ihrer Verknötung aussagekräftig“²³ sind. Anhand dieser Begriffsdifferenzierungen soll am Beispiel des Queer-Films SALMONBERRIES gezeigt werden, wie die Momente der Störung, Destabilisierung und Verunsicherung filmisch inszeniert und ausgelotet werden, welche weiteren Aussagen über die Begriffe selbst hieraus abgeleitet werden können.

Bild-Störungen in Verknüpfung mit Destabilisierung und Verunsicherung

Percy Adlons Film SALMONBERRIES handelt von der freundschaftlichen und romantischen Annäherung zwischen der deutschen DDR-flüchtigen Roswitha ‚Witha‘ (Rosel Zech) und der *native American* Kotzebue ‚Kotz‘ (k.d. lang), die in der alaskischen Kleinstadt Kotzebue aufeinandertreffen und sich in Alaska und Berlin gemeinsam auf die Spuren ihrer Geschichte und Herkunft begeben.

Körpersprache und Gender-Inszenierungen in Verbindung mit filmischen Verfahren dienen in SALMONBERRIES als Werkzeuge der Inszenierung von Störungsmomenten. Im Folgenden wird den Störmomenten im Film nachgegangen und darüber hinaus aufgezeigt, wie Störung auf der Bildebene in SALMONBERRIES mit Destabilisierung verknüpft wird. Bereits in den ersten Szenen, die in der Bibliothek, die Witha leitet, spielen, wird durch Körperpositionierungen im Bild mit einer filmischen Sehgewohnheit gebrochen.

Während die Figuren Butch und Witha im Schnitt-Gegenschnitt bei einer Unterhaltung gezeigt werden, wird schließlich noch eine dritte Figur, Kotz, eingeblendet, die mit dem Rücken zu den anderen Figuren steht und intradiegetisch nicht registriert wird. In mehreren Einstellungen zeigt die Kamera die Figur von hinten und in weiteren Einstellungen werden Ausschnitte von Kotz’ Jacke gezeigt; damit wird die Aufmerksamkeit des Publikums bei der Figur gehalten, ohne jedoch, dass eine der intradiegetischen Figuren ihre Anwesenheit registrieren würde, obwohl die Figur mitten im Raum steht (Abb.1).

²² Ebd.

²³ Ebd.



Ohne mehr als die Rückseite der Figur zu zeigen oder durch einen Point-of-View-Shot die (Beobachter*innen-)Perspektive der Figur einzunehmen und so eine Sehgewohnheit zu bedienen, nimmt die Kamera einen objektiven Blick auf das Geschehen ein, der sich aber nicht mit den erwarteten Reaktionen in der dargestellten Welt (Bemerken der dritten Figur) deckt. Aus dieser Diskrepanz zwischen Erwartung und deren Enttäuschung ergibt sich ein extradiegetisches Störmoment, welches das intradiegetische Störmoment der folgenden Szenen ankündigt. Im gleichzeitigen Zeigen wie Verschleiern durch die Kamera hier wird Uneindeutigkeit produziert, die Szene wirft Fragen auf und diese Exposition ermöglicht es dem Film, bereits in der ersten Minute eine irritierende Atmosphäre zu erzeugen. Die Störung tritt hier zunächst nur als Störung in den Konventionen der Filminszenierung auf, intradiegetisch bleibt sie unbemerkt. Die Figur Kotz wird also als Störmoment in einer erwarteten Sehordnung eingeführt und stellt, wie sich in den darauffolgenden Szenen zeigen wird, sich als Destabilisierungselement der filmischen Ordnung dar, das die Filmhandlung in Gang bringt. Damit beginnt der Film nur mit einer äußerst kurzen Darstellung einer bestimmten filmischen Ordnung in nur wenigen Einstellungen, die dann durch ein Ereignis gestört wird. Die extradiegetische Störung wird so direkt an den Anfang gestellt, noch innerhalb der ersten Figureninteraktion und damit besonders betont.

Auch Gender-Erwartungen werden in der beschriebenen Szene geweckt: Die Figur, die mit dem Rücken zur Kamera steht, ist in männlich codierte Kleidung gehüllt, trägt einen ebenso männlich konnotierten Kurzhaarschnitt.

Beim ersten Einblenden der Figur von vorne wird erkennbar, dass es sich bei der Darstellerin um die bekannte Country-/Pop-Sängerin k.d. lang handelt, die Figuren in der dargestellten Welt aber adressieren sie als ‚boy‘. Während das Publikum (zumindest eines, dem k.d. lang bekannt ist) hier mit der Frage konfrontiert wird, ob lang hier in einer *Crossdressing*-Rolle zu sehen ist, da off-screen mit on-screen Gender nicht übereinstimmt, wird in der dargestellten Welt Kotz' Gender als offensichtlich (männlich) behandelt. Daher entsteht in der dargestellten Welt auch ein Störungsmoment, als Kotz sich Witha unvermittelt nackt zwischen Bücherregalen zeigt (Abb. 2).



Durch diesen „naked body shot“²⁴ wird Kotz' bisheriges *passing*²⁵ unterbrochen und aufgehoben. *Passing* kann mit Elaine Ginsberg als Anhängerin

²⁴ Straube, Wibke: *Trans Cinema and its Exit Scapes. A Transfeminist Reading of Utopian Sensibilities and Gender Dissidence in Contemporary Film*. Linköping 2014, 42. Der ‚naked body shot‘, der sich als Konvention in der Darstellung von Trans* im Film etabliert hat, reproduziert gleichzeitig jedoch insofern einen gewissen Gender-Essentialismus, als Gender mit vermeintlich an Körpermarkern wie Brüsten und Genitalien ablesbarem Geschlecht gleichgesetzt wird.

²⁵ *Passing* meint das ‚Durchgehen‘ als einer Kategorie zugehörig, die der sozial zugewiesenen entgegensteht. Die Theoriediskussion um das Konzept erstreckt sich von *passing* als Täuschung (vgl. Chekola, Mark/McHugh, Nancy Arden: *The Ontological Foundations of Passing*. In: Cooley, Dennis R./Harrison, Kelby (Hg.): *Passing/Out. Sexual Identity Veiled and Revealed*. Burrington 2012, 13–42, hier 15) über *passing* als subversiv und anti-essentialistische Strategie (vgl. Ginsberg, Elaine: *Introduction: The Politics of Passing*. In: Dies. (Hg.): *Passing and the Fictions of Identity*. Durham/London 1996, 1–18, hier 4) bis hin zu *passing* als durchaus auch affirmativ (vgl. Mayerhofer, Christine: *Living a Lie? Passing and Concepts of Identity in Contemporary Novels and Life Narratives*. Trier 2014: 26). *Passing* möchte

eines subversiven Verständnisses von *passing* als eine Herausforderung für Essentialisierungen gesehen werden, da es die Ontologie von Identitätskategorisierungen und deren Konstruktion befrage.²⁶ Damit werde eine „category crisis“²⁷ hervorgerufen und die Sicherheit hegemonialer Kategorisierungen bedroht.²⁸ Somit habe *passing* „the potential to create a space for creative self-determination and agency: the opportunity to construct new identities, to experiment with multiple subject positions, and to cross social and economic boundaries that exclude or oppress“.²⁹ Auch Judith Halberstam spricht in *Female Masculinities* davon, dass eine Person, die als ein Gender *passt*, die Macht habe, dieses Gender neu zu organisieren.³⁰ Christine Mayerhofer hingegen ist der Meinung, dass *passing* seine Wirkung als Störung von essentialisierenden Kategorisierungen erst entfaltet, wenn es aufhört, *passing* zu sein, da erfolgreiches *passing* ja genau durch seine Unsichtbarkeit und damit Aufrechterhaltung der geltenden Normen definiert sei.³¹ Die Inszenierung des *passings* der Figur und dessen anschließende Aufhebung ermöglicht mit Ginsberg, Halberstam und Mayerhofer hier eine intradiegetische Störung einer Gender-Ordnung, die auf der sichtbaren, binären Logik basiert, was sich im erstaunten Blick der Figur Witha ausdrückt. Während hier innerhalb der dargestellten Welt eine Störung verursacht wird, wird beim Publikum eine Irritation (bzgl. des Genders k.d. langs im Film im Vergleich zur außerfilmischen Wirklichkeit) aufgehoben und die erwartete Ordnung (k.d. lang stellt auch im Film eine (lesbische) Frau dar) wiederhergestellt. Im Auseinanderfallen von Störung in der diegetischen Welt und Aufhebung der Irritation beim

ich mit Christine Mayerhofer unter Bezug auf Erving Goffman als Verbergen jedes potenziell stigmatisierenden Aspekts einer Persönlichkeit (vgl. ebd., 2) fassen, wobei Goffman Stigma dabei als „all those qualities of an individual that would be regarded as ‚blemish‘ or ‚weakness‘ by dominant social standards“ (Goffman 1963, zit. in Mayerhofer: *Living a Lie*, 2) versteht. Damit favorisiere ich eine breite Definition von *passing*, die auf verschiedene Bereiche und Kategorisierungen übertragen werden kann und der Geschichte des Konzepts gerecht wird. Begriffsgeschichtlich wurde *passing* zuerst im US-amerikanischen Kontext seit dem 17. Jahrhundert in Bezug auf Race verwendet, mit dem Ausdruck *to pass for white*. Später wurde das Konzept dann auch auf andere Kategorisierungen z. B. Gender und seit Kürzerem auch auf Sexualität übertragen (vgl. ebd., 2).

²⁶ Vgl. Ginsberg: *Politics of Passing*.

²⁷ Ginsberg: *Politics of Passing*, 13.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd., 16.

³⁰ Halberstam: *Female Masculinity*, 29.

³¹ Mayerhofer: *Living a Lie*, 26.

Publikum produziert der Film eine gewisse Komik, die Gender als ordnende Kategorie infrage stellt. Durch die stoische Nacktszene, das plötzliche Auftauchen und genauso schnelle Wiederverschwinden des weiblich codierten nackten Körpers in einer Halbtotale ohne dessen Sexualisierung werden tradierte Darstellungskonventionen nackter Frauenkörper im Film referenziert und in der ungewohnten Inszenierungsweise umgeformt, extra- und intradiegetische Störung fallen hier also zusammen. Daraus lässt sich erkennen, dass eine Störung punktuellen und disruptiven Charakter hat bzw. haben muss, um als Störung wahrgenommen zu werden. Störungen treten also als Unterbrechungen in der Bild-Ordnung auf und spielen mit Erwartungshaltungen.

Licht als wesentliches filmisches Gestaltungsmittel wird im Film immer wieder als Instrument zur Darstellung von filmischen Störungen eingesetzt. Abrupte Veränderungen der Lichtverhältnisse in Verbindung mit Sound, Montage und Kameraperspektive werden eingesetzt, um Störungen in der diegetischen Welt und Störungen der Sehgewohnheiten darzustellen. Direkt bevor Kotz nackt zwischen Bücherregalen erscheint, gibt es einen solchen Moment. Witha und Kotz schauen sich an, als sich unvermittelt Kameraperspektive, Hintergrundgeräusche und Lichtverhältnisse verändern. In vier aufeinanderfolgenden Einstellungen, zwei davon durch das Fenster in den Innenraum, blendet ein gleißend helles Licht, das den ganzen Raum erfüllt, auf und ab, im Hintergrund sind mit Einsetzen der Veränderung der Lichtverhältnisse Hundebellen und Windgeräusche, die spukhaft anmuten, zu hören. Die teilweise schiefen Kamerawinkel betonen die Störung zusätzlich (Abb. 3).



Nach diesen vier Einstellungen wird dieselbe Einstellung gezeigt, die dem Auftauchen des Lichts voranging; sowohl Licht als auch Geräuschkulisse sind nun wieder verschwunden. Diese Bild- und Tonstörung kann auf das Publikum irritierend wirken und wird auch von den Protagonistinnen in der dargestellten Welt als Störung wahrgenommen, wie sich erst einige Szenen später daran zeigt, dass Witha eine Glühbirne in einer Lampe austauscht, die sie als Quelle der Störung identifiziert zu haben meint. Das unerwartete Ins-Bild- und In-die-Diegeses-Brechen der Störung illustriert hier die unerwartete und ‚elektrisierende‘ Anziehung zwischen den beiden Frauen. Über den Film hinweg initiiert die abrupte Veränderung der Lichtverhältnisse Störungen, die den Erzählfluss zugleich unterbrechen und Wendungen im Geschehen anzeigen. Adlons an Theaterlicht erinnerndes, eingreifendes Licht kann damit auch die Gemachtheit des Films aufzeigen und weicht damit von solchen (Hollywood-)Darstellungskonventionen ab, die auf die Unsichtbarmachung der gestalterischen Mittel zielen.³² Die Störung lenkt die Wahrnehmung auf die Künstlichkeit des Films und der Erzählung; sie hält das Publikum dazu an, sich der Medialität des Films (wieder) bewusst zu werden und wirkt damit im Brecht’schen Sinne verfremdend, also illusionsbrechend. Während eine einzelne Störung wie in der beispielhaft ausgewählten Szene nur einen Störungsmoment produziert, können die über den Film hinweg immer wiederkehrenden Störungen insgesamt eine Verunsicherung der Wahrnehmungsgewohnheiten hervorrufen. Verunsicherung kann somit als Akkumulation von Störung gefasst werden.

Gekoppelt an die Figur Kotz werden nicht nur Stör-, sondern auch Destabilisierungsmomente der intradiegetischen Ordnung produziert. Ein solcher Moment der Destabilisierung auf der Mikroebene ereignet sich in der ersten Interaktion von Kotz mit Witha, als Kotz spontan Bücher von einem Regal fegt, welche quer durch den Raum fliegen. In dieser Szene gibt Witha Kotz ein Buch über die Stadt Kotzebue; als Kotz dieses wild und unvorsichtig durchblättert, schreit Witha sie an, aufzuhören, mit dem Zusatz: „You don’t treat books like that! Do you even know how to read?“ Die Kamera wechselt hier im Schuss-Gegenschuss zwischen Witha in Naheinstellung und Normalperspektive, den Blick nach unten, auf Kotz gerichtet und Kotz in Großaufnahme, geduckt und gebeugt stehend, langsam den Kopf hebend und

³² Keppler, Angela/Peltzer, Anja: *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse. Eine Einführung*. Opladen 2015, 99.

von unten mit hartem Blick auf Witha schauend. Hier zeigt das Zusammenspiel aus Kameraperspektiven und Withas Aussagen sowohl das gesellschaftliche Machtverhältnis zwischen den beiden als auch dessen Aktualisierung im Habitus an. Witha wird so als Angehörige des Bildungsbürger*intements und die Norm repräsentierend inszeniert, die auf die unterlegene Kotz herabsieht und sie in ihrer Ungebildetheit zu erziehen versucht. Nach Withas Angriff auf Kotz fletscht diese die Zähne, dreht sich und fegt eine Reihe Bücher vom nahestehenden Bücherregal, die durch den Raum fliegen (Abb. 4).



Die Slow-Motion-Aufnahme, Kotz' Drehung sowie eine Einstellung aus extremer Untersicht auf Kotz im Prozess des Bücherwerfens dienen hier als Mittel, um Störung anzuzeigen; die Veränderung des Zeitablaufs zeigt die besondere Bedeutung des Moments an.³³ In diesem Fall zeigt die Störung durch filmische Mittel auch einen Destabilisierungsmoment einer Ordnung, was sich am folgenden Anruf bei der Polizei und damit der Markierung des Vorfalls als kriminell ableiten lässt. Kotz bringt im Wortsinne Unordnung in Withas sorgfältig geordnete Bibliothek und bringt die etablierte (bürgerliche) Ordnung und die intradiegetischen Machtverhältnisse für einen Moment durcheinander. Störung und Destabilisierung werden in dieser Szene also miteinander verknüpft.

³³ Seeßlen, Georg: Zeitsprünge und Zeitmosaik im neueren Kino. Eine Analyse innerer Zeitstrukturen und Zeitbilder am Beispiel von David Lynch. In: Rüffert, Christine/Schenk, Irmbert/Schmid, Karl-Heinz (Hg.): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin 2004, 99–104, hier 108.

Körpersprache in der Verbindung mit Wiederholung dienen in SALMON-BERRIES zur Darstellung der Störung einer patriarchalen Logik. Sowohl Kotz als auch Witha werden im Filmverlauf mit der Frage nach dem Umgang mit einer patriarchalen Ordnung konfrontiert, Witha in Gestalt ihres älteren Bruders, Kotz in Gestalt des (wiedergefundenen) Vaters. In beiden Fällen ist es nur eine kleine Geste, die ihre ablehnende Haltung ausdrückt: Sie weichen vor den von Bruder bzw. Vater entgegengebrachten Umarmungen zurück. Durch diese Geste wird die intradiegetische Kommunikation gestört, was sich an den hilflosen Reaktionen des Bruders und Vaters ablesen lässt und damit die patriarchale Anspruchshaltung hinterfragt. Die Wiederholung der narrativen Struktur der Szenen sowie die Wiederholung in der Ähnlichkeit im Bildaufbau bestärken das Störmoment dadurch, dass in der diegetischen Welt beide Momente als Störung wahrgenommen werden.

Auch an anderer Stelle werden Körperpositionen in Verbindung mit Störung inszeniert. Nach einem Kuss und Liebesgeständnis von Kotz an Witha gefolgt von Withas Zurückweisung wird sie in einer langatmigen Monolog-Sequenz aus neun aufeinanderfolgenden Einstellungen gezeigt, die durch schwarze Abblenden getrennt sind, wie sie über die Natur der Beziehung zu Kotz, hetero- und nicht-heterosexuelles Begehren sinniert und ist dabei aus verschiedenen Kamerablickwinkeln und in verschiedenen Einstellungsgrößen zu sehen, mal im Nachthemd, mal mehr und mal weniger bedeckt mit einer Decke, an verschiedenen Positionen im Raum in verschiedenen Körperhaltungen, während Kotz stets an derselben Stelle sitzt und stumm bleibt. Die Lichtverhältnisse variieren zwischen dunkler und heller, werden aber am Ende der Szenen immer heller. Die verschiedenen Körperhaltungen im Raum (sitzend, stehend, der Kamera abgewandt, zugewandt) und die verschiedenen Stadien der Be- und Enthüllung des Körpers, zusammen mit den zwischengeschalteten Abblenden, die den Eindruck des Hin- und Herspringens vermitteln, stellen die Suchbewegung der Figur dar. In den verschiedenen Einstellungen aus unterschiedlichen Kameraperspektiven in Verbindung mit verschiedenen Körperpositionen wird dies ins Bild gesetzt (Abb. 5a–c).



In der Störung des ununterbrochenen Bildverlaufs durch die Abblenden verbunden mit der Frage nach nicht-heterosexuellem Begehren auf der Ebene der Narration, wird die heteronormative Selbstverständlichkeit infrage gestellt.

Insgesamt finden Störungen, verstanden als punktuelle, auf medientechnische Verfahren bezogene Disruptionen, im Film sowohl auf intra- als auch auf extradiegetischer Ebene statt, wobei die Ebenen immer wieder miteinander verbunden werden. Dabei zeigen verschiedene ästhetische Mittel der Filmgestaltung Störungsmomente an: erstaunte Blicke, hilflose Körpersprache, Slow-Motion, unerwartete Lichteffekte und Störungen des ununterbrochenen narrativen Verlaufs in der episodischen Szene mit wiederholten Abblenden. Die beschriebenen Störungsmomente in der Diegese beziehen sich alle auf Elemente einer heteronormativen, bürgerlichen (Gender-)Ordnung, auf die somit kritische Aufmerksamkeit gelenkt wird. Ästhetische Störungsmomente können potenziell Irritationsmomente beim Publikum produzieren, in ihrer Häufung können diese Störungsmomente über den Filmverlauf hinweg den Effekt einer Verunsicherung hervorrufen.

Ästhetische Störung wird aber auch dazu eingesetzt, intradiegetische Destabilisierungsmomente anzuzeigen, hier in Bezug auf die gesetzliche, öffentliche, bürgerliche Ordnung. Störung und Destabilisierung wird hier verknüpft, wodurch der intradiegetische Moment der Destabilisierung bestärkt wird. Bildstörungen treten damit also auch in Momenten der Destabilisierungen von Ordnungen im Film auf bzw. Destabilisierungsmomente werden von Bildstörungen begleitet oder durch diese betont.

Störung und Destabilisierung der politischen Ordnung

Die deutsch-deutsche Wiedervereinigung, die die 1990er Jahre einleitete, wird von Werner Faulstich als das „politisch dominante Schlüsselereignis“³⁴ der Zeit identifiziert. Werner Süß fasst das politische Deutschland der 1990er Jahre mit der Formel „zwischen Wiedervereinigung und Globalisierung“³⁵ zusammen: so kam es im Inneren darauf an, zwei konträre Systeme miteinander zu fusionieren und drängende Fragen in Bezug auf politische,

³⁴ Faulstich, Werner: Einleitung: Zu den politischen, wirtschaftlichen und sozialen Konturen. In: Ders. (Hg.): *Die Kultur der 90er Jahre*. Paderborn 2010, 7.

³⁵ Süß, Werner: Politik und Gesellschaft zwischen Wiedervereinigung und Globalisierung. Zur Einführung. In: Ders. (Hg.): *Deutschland in den neunziger Jahren: Politik und Gesellschaft zwischen Wiedervereinigung und Globalisierung*. Opladen 2002, Buchtitel.

soziale, ökonomische und kulturelle Problemstellungen, die mit dieser Fusion einhergingen, zu beantworten. Im Außen ging es darum, sich im Zuge global verschobener Machtkonstellationen neu zu positionieren.

Der Film bezieht sich auf die historischen Ereignisse von Mauerfall und Wiedervereinigung und inszeniert sie im filmischen Raum als Destabilisierung einer etablierten Ordnung. Die deutsche Vereinigung wird im Film als Strang einer alternierenden Montage, mit sich beschleunigendem Rhythmus durch mehr und kürzer werdende Schnitte, dargestellt. In parallel verlaufenden Szenarien verdichtet sich die Handlung: Kotz sieht im Fernsehen einen Bericht über die Wiedervereinigung in Berlin, Witha sortiert ihre Beeren neu, die sie in Gläsern in ihrem Schlafzimmer aufbewahrt und lässt eines der Gläser fallen, Kotz klagt Geld von Chuck, der sich später als Kotz' Vater herausstellt (und kauft von dem Geld Flugtickets für sich und Witha nach Berlin). Die nächtlichen, spärlichen Beleuchtungen und die Geräuschkulisse mit heulenden Hunden, Funkgeräuschen und Gewehrschüssen aus der Ferne erzeugen zusätzlich ein Szenario der Spannung und Bedrohlichkeit. Die alternierende Montage zeigt hier deutlich den Zusammenhang der drei Szenarien an. ‚Die Wende‘ wird zur dramaturgischen Wende im Film, die Wiedervereinigung zum *plotpoint*, indem die Wiedervereinigung bzw. die Kenntnis darum als ausschlaggebend für Kotz' Handlungen inszeniert wird (Abb. 6a+b).



Der Mauerfall und der Fall der Beeren, die im Film für Withas Trauma stehen, fallen zusammen. Destabilisierung der etablierten (Welt-)Ordnung wird hier durch das Fallen symbolisiert. Wie in der Bücherwurf-Szene in der Bibliothek wird auch hier eine Zeitlupe eingesetzt und so erneut die Disruption durch den verlangsamten Blick dargestellt. Auch hier fallen also ästhetische Störung und Destabilisierung zusammen. Neben der Zeitlupe ist es die Symbolik des Fallens, die der Film auch an anderer Stelle wiederholt einsetzt. Im

Berliner Hotelzimmer schlägt Kotz einen Besuch bei Withas Bruder vor. Die im Badezimmer stehende Witha rutscht beim Hören des Vorschlags aus und fällt in Zeitlupe gefilmt zu Boden, zusammen mit einem Leuchter, den sie inmitten des Falls ergreift, Wassertropfen fallen hör- und sichtbar in der Badewanne.

Es stellt sich heraus, dass Withas Bruder sie bei ihrer Flucht aus der DDR verraten hatte. Auch wenn es sich hierbei um die Geschichte der Figur Witha und nicht um institutionelle Überschreitungen handelt, verstehe ich diesen Moment als einen der Destabilisierung, da die Konfrontation mit dem Bruder nur durch die strukturellen Änderungen der Staatsordnung ermöglicht wird. Die zuvor beschriebene Destabilisierung auf der System- oder Kollektivebene der Wiedervereinigungsszene, wird hier noch weiter auf die Figurenebene übertragen.

Insgesamt dient das Zusammenbringen von Zeitlupe und Fall als punktueller Störungen in SALMONBERRIES zur Betonung der Momente des Films, in denen institutionalisierte Ordnungssysteme (Bibliothek, Familienverhältnis, Staatsform) durcheinandergebracht und destabilisiert werden.

Verunsicherung und Genre

Neben den genannten ästhetischen Störmomenten, die in der Fülle Verunsicherung hervorrufen können, wird Verunsicherung außerdem durch die Vermischung verschiedener Genreelemente produziert. Als queerem Film und Autorenfilm kann SALMONBERRIES damit zwar eine gewisse Erwartungshaltung als formalästhetisch und/oder narrativ herausfordernd entgegengebracht werden; gleichzeitig ist der Film auch als melodramatische Liebesgeschichte bekannt geworden und kann damit auch Erwartungen an konventionelle Narrative mit queerer Wendung wecken. In der ‚Liebe über Grenzen‘ – hier Nations-, Ethnizitäts-, Heteronormativitäts- und Klassengrenzen – ohne Happy End und in der Fokussierung auf Frauenschicksale bedient sich SALMONBERRIES melodramatischer Elemente. Darüber hinaus greift der Film Inszenierungselemente des ‚deutschen‘ Heimatfilms in Bezug auf Alaska auf. Der Heimatfilm zeichnet sich durch idyllische ländliche Landschaftsaufnahmen aus, in langen Panoramaeinstellungen, die Ruhe vermitteln und Sentimentalität hervorrufen.³⁶ Das Genre des

³⁶ Schrödl, Barbara: Heimatfilme und die Neuordnung des Nationalen. In: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 37 (2004), 29–37, hier 29.

Heimatfilms war in den 1950er Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland verbreitet und unterbreitete in der Begegnung zwischen ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ „Vorschläge zur Neukonstruktion der Nation“³⁷. All dies geschieht bisweilen unter Reifizierung patriarchaler und autoritärer oder rassistischer und völkisch-nationalistischer Tropen.³⁸ SALMONBERRIES, der zusammen mit Michael Verhoevens DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN (BRD 1989/90) als ein Film beschrieben wurde, der den Heimatfilm „deconstruct[s] and/or reconfigure[s]“³⁹, greift die Darstellungstraditionen des Genres auf und vollzieht hiermit eine Doppelbewegung der Konstruktion eines romantisierenden Blicks auf Alaska und der Dekonstruktion des Deutschlands des Heimatfilms. Der melodramatische Modus der romantischen Erzählung und die Verknüpfung mit – wenn auch gebrochenen – Darstellungstraditionen des Heimatfilms ergänzen sich in ihrer Erschaffung einer sehnsüchtig aufgeladenen Atmosphäre. Diese – und damit das lineare Narrativ des Films – werden allerdings immer wieder unterbrochen. Zwischen einzelnen Szenen montiert Adlon ethnographisch anmutende Bilder der lokalen *Natives*, der Iñupiat. Zusammengesehen mit den Landschaftsaufnahmen erscheinen diese in einem anderen Licht und wirken nun fast dokumentarisch. Die Bilder der Iñupiat stellen damit Scharnier zwischen Melodrama und Dokumentarismus dar. Während der melodramatische Modus auf die Produktion des „Affekt[s] der Sentimentalität und der sentimentale[n] Anrührung“⁴⁰ aus ist, zielt der ethnographisch-dokumentarische Modus eher auf die distanzierte Betrachtung, um so den

³⁷ Ebd., 33.

³⁸ Barbara Schrödl, die die Bedeutung von Heimatfilmen in der Aktualisierung „[a]utoritäre[r] Strukturen“ (Schrödl: Heimatfilm: 36) herausstellt, beschreibt an Beispielen wie SCHWARZWALDMÄDEL (BRD 1950, R.: Hans Deppe) oder DER FÖRSTER VOM SILBERWALD (BRD 1954, R.: Alfons Stummer) die patriarchale Strukturierung von Narration und Blickregimen in Heimatfilmen (ebd.), während Maja Figge anhand des Films GRÜN IST DIE HEIDE (BRD 1951, R.: Hans Deppe) unter Verwendung völkisch-nationalistischen und rassistischen Liedguts aufzeigt, wie die deutsche Nation „als weiß bestätigt“ (Figge, Maja: *Deutschsein (wieder-)herstellen: Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre*. Bielefeld 2015, hier 111) wird. Vgl. ebd.

³⁹ Majer-O’Sickey, Ingeborg: Staging Fables of Identity. Ethnicity, Gender, and Sexuality in Percy Adlon’s *Salmonberries*. In: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 33, 4/1997, 407–418, hier 411.

⁴⁰ Wulff, Hans J.: Das Melodrama und das notwendige „Andere“. Ressentimentalität als Zugang zur melodramatischen Konstellation. Eine Notiz zu einer wegweisenden Überlegung. In: *Medienobservationen*, 2017, 1, online unter: <https://www.medienobservationen.de/2017/wulff-melodrama/>.

Eindruck von Authentizität zu kreieren.⁴¹ Auch wenn eine Vermischung von Genreelementen keineswegs verunsichernd wirken muss, sondern vielmehr schon seit langem in die Erzählkonventionen Hollywoods eingegangen ist, kann die Mischung dieser bestimmten Genreelemente hier jedoch einen verunsichernden Effekt haben: Das Gegeneinandersetzen von Immersion und Distanzierung, das durch das direkte Kontrastieren emotional aufgeladener Szenen mit Landschafts- oder Aufnahmen der (anonym bleibenden) Inupiat erzeugt wird, ruft immer wieder Stör- und Irritationsmomente für das Publikum hervor. Damit werden dominante Erzählkonventionen gebrochen und es entsteht in der Akkumulation der Störungsmomente ein Verunsicherungseffekt, durch den wiederum eine Konfrontation mit der Medialität des Films provoziert wird. Damit macht der Film Aussagen über die Konstruktionsweisen filmischen Erzählens selbst und legt das Nachdenken über die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit nahe. Durch das Hin und Her des Bedienens verschiedener Genrekonventionen sowie der Modifikation des deutschen Heimatfilmgenres entsteht insgesamt ein Filmraum, der verunsichernd im Sinne von desorientierend wirken kann. Dadurch lässt sich zeigen, auch wenn Genrekonventionen dem Publikum Orientierung in der Geschichte und damit Sicherheit bieten, und auch wenn die Vermischung derselben nicht notwendigerweise zu Verunsicherung führt bzw. eine solche allein nicht zwangsläufig einen solchen ‚Regelbruch‘ darstellt, entsteht Verunsicherung beim Publikum. Erst der Einsatz bestimmter Genreelemente, die vom Publikum jeweils andere Rezeptionshaltungen erfordern, in Verbindung mit Montage und der Wiederholungen dieser Konstruktionsweise, rufen hier verunsichernde Effekte hervor. Das Ineinanderflechten von Mainstream-Konventionen narrativen Spielfilms und experimentellen Qualitäten trägt hier insofern noch zum Verunsicherungseffekt bei, als sich der Film nur schwer weder als massentauglicher Homofilm noch als Queer-Film im oben beschriebenen Haynes’schen Sinne einordnen lässt und damit auch auf dieser Ebene eine Verwischung vornimmt.

⁴¹ Keifenheim, Barbara: *Kritische Anmerkungen zum vorherrschenden Themenspektrum ethnographischer Filme*. Arbeitspapiere 125, Institut für Ethnologie und Afrikastudien der Universität Mainz, 2011, 6.

Spezifizierung von Verunsicherungsbegriffen mit SALMONBERRIES

Mit der Analyse der Verfahrensweisen in Bezug auf Störung, Destabilisierung und Verunsicherung im Film SALMONBERRIES lassen sich Schlüsse über die Begriffe selbst ziehen. Zunächst lässt sich allgemein festhalten, dass die Momente der Störung, Destabilisierung und Verunsicherung im Aufzeigen der Unterbrechung auch die Norm anzeigen, die damit sichtbar und potenziell veränderbar wird. Im Beispiel SALMONBERRIES treten in der diegetischen Welt als Störung aufgefasste Momente und extradiegetische Störmomente im Bild(fluss) punktuell auf. Die Wiederholung dieser Störungen auf ästhetischer wie auf Ebene des Genres kann aber insgesamt zu Verunsicherungen beim Publikum führen. Störung und Verunsicherung verweisen also aufeinander, Verunsicherung stellt sich in diesem Verständnis damit als Akkumulation von Störung dar. Intradiegetische Destabilisierung zeichnet sich im Film immer durch das Durcheinanderbringen des Verhältnisses von oben und unten sowie der Unterbrechung des normalisierten Zeiterlebens aus: Destabilisierung wird damit als Aussetzen, Verlust oder Zerfall von räumlich und zeitlich ordnenden Markern erkennbar. Die Darstellung von Destabilisierung geht im Beispiel SALMONBERRIES einher mit Störungen auf der Bildebene, Destabilisierung bedeutet hier also auch immer Bildstörung. Die Muster der Störung, Destabilisierung und Verunsicherung im Film werden mit einer queeren Figur verbunden sowie einer historischen Zäsur, wodurch sie sich in einen größeren Kontext einordnen lassen. Am Film SALMONBERRIES zeigt sich, dass Filme Störungen, Destabilisierungen und Verunsicherungen nicht nur darstellen, sondern auch dazu beitragen können, ein Verständnis der Begriffe zu präzisieren oder zu prägen. Für die Queer Theory könnte dies bedeuten, dass es sich lohnen könnte, sich mit einer Differenzierung der Begriffe zu beschäftigen, um genauer beschreibbar zu machen, auf welche Art und Weise die Heteronorm durch welche Interventionen und Bildproduktionen unterbrochen oder infrage gestellt wird. In der Reflexion der störenden, destabilisierenden und verunsichernden Momente und Verfahren in SALMONBERRIES lässt sich also erkennen, dass der Film durchaus merkwürdige Qualitäten mit sich bringt und in einer Weise verunsichern kann, die einen neuen Blickwinkel auf Fragestellungen ermöglicht, die weit über die filmische Welt hinausweisen.

„Seeing queerly“ als verunsicherter Blick THE CRYING GAME (1992)

THE CRYING GAME – ein neues Repräsentationsparadigma

Der Film THE CRYING GAME (UK/JPN 1992, R.: Neil Jordan) wurde bereits bei seinen ersten Vorführungen zu einer kleinen Sensation – er erfreute sich sowohl beim Publikum als auch bei Festivaljürs großer Beliebtheit,¹ unter anderem, weil er einer der ersten Filme war, die einerseits Queerness nicht in einen pathologisierenden Rahmen setzten und andererseits, im Gegenteil zum New Queer Cinema, die Queer-Problematik für den Mainstream anschlussfähig machten. Der Film kann so als Vorreiter der aktuellen, expliziten Markierungen der Queerness im populären Film sowie in Serien angesehen werden. Dieser Einsatz von Queer als produktive Kategorie für einen Genrefilm macht THE CRYING GAME zu einer möglichen Zielscheibe der Kritik. Kristin Handler kritisiert ihn beispielsweise für die Essentialisierung der binären Geschlechtermatrix, die zudem mit der Parabel über Frosch und Skorpion – Zitat und zugleich Kommentar zu MR. ARKADIN [HERR SATAN PERSÖNLICH] (USA 1955, R.: Orson Welles) – unterstützt werde. Diese Parabel behauptete Verhaltenseigenschaften als ‚natürlich‘ – ‚Frosch ist nett, Skorpion nicht / Frosch hilft, Skorpion tötet‘ –, wobei es bereits im Werk von Orson Welles um einen Identitätstausch geht. So gesteht Handler selbst gegen Ende ihres Aufsatzes zu, dass diese Parabel in THE CRYING GAME nicht eindeutig zu interpretieren sei – sie steht in der Handlung tatsächlich sogar eher konträr zur eigentlichen Aussage.² Der Film führt also vor, dass solche kulturellen ‚Weisheiten‘, wie etwa ‚Mann ist stark und Frau ist schwach‘, die Realität in ihrer identitätspolitischen Komplexität verfehlen.

Judith Jack Halberstam hingegen übt Kritik an der Transformation des politischen Konflikts in diesem erotischen Thriller, die über die romantische

¹ Crewe, Jonathan: In the Field of Dreams: Transvestism in *Twelfth Night* and *The Crying Game*. In: *Representations* 50 (1995), 101–121.

² Handler, Kristin: Sexing *The Crying Game*. Difference, Identity, Ethics. In: *Film Quarterly* 47, 3/1994, 31–42.

Auflösung die Versöhnung des Konfliktes böte,³ wodurch die Zuschauenden zugleich von Gewaltkonflikten zwischen England und Nordirland abgelenkt würden.⁴ Die Zuschauenden würden dabei mit dem Blick des *weißen* Mannes ‚vernährt‘, wodurch sie Humanität erlangten, wohingegen Frauen, Schwarze und Transgender als Objekte dieses Blicks und somit als die Anderen konstituiert würden.⁵ Letztendlich stelle der Transgender-Körper die postmodernistische Fantasie der Flexibilität aus.⁶

Allerdings gab es auch eine analytische Nobilitierung des Films. Nicola Evens beschreibt ihn als eine Art Foucault'sche Detektivgeschichte, da die Sexualität als zu lüftendes Geheimnis installiert wird.⁷ Sie hebt dabei die Performanz hervor, die jede Szene in diesem Film begleitet.⁸ Nicht etwa die Aufdeckung der ‚wahren‘ Identität macht seine Besonderheit aus, sondern die unendliche Performativität und Maskerade der Geschlechter, die die Prozessualität und das Werden des Begehrens zum Ausdruck bringen. Slavoj Žižek wertet *THE CRYING GAME* vor dem Hintergrund der höfischen Liebe als Durchspielen der psychoanalytisch angedeuteten Unerreichbarkeit des Objekts des Begehrens als politisch auf. Der Film stelle, so Žižek weiter, keinesfalls eine Flucht in die Privatheit (was ihm oft genug vorgeworfen wurde) dar, sondern decke eine antagonistische Komplizenschaft zwischen öffentlicher politischer Aktivität und privater sexueller Subversion auf.⁹ Staatliche und private Identitätspolitik stehen so in einer konstitutiven Wechselwirkung zueinander und bedingen einander.

Diese kontroversen Lesarten verweisen auf die Mehrdeutigkeit des Films. Vor allem stellt dieses Werk, da es sich gegen jede identitäre Verfestigung wendet, ein Paradebeispiel für die ästhetische Produktivität der Verunsicherung

³ Halberstam, Judith: *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York 2005, 80.

⁴ Ebd., 81.

⁵ Ebd., 82.

⁶ Ebd., 77.

⁷ Evans, Nicola: Games of Hide and Seek: Race, Gender and Drag in *The Crying Game* and *The Birdcage*. In: *Text and Performance Quarterly* 18 (1998), 199–216, hier 202.

⁸ Ebd.

⁹ Žižek, Slavoj: From Courtly Love to *The Crying Game*. In: *New Left Review* 1/202 (1993), 95–108. „[...] it renders visible the *antagonistic* complicity between public political activity and personal sexual subversion, the antagonism that is already at work in Sade, who demanded sexual revolution as the ultimate accomplishment of the political revolution. In short, the subtitle of *The Crying Game* could have been ‘Irishmen, yet another effort, if you want to become republicans!’“ (107, Herv. i. O.)

dar. Mit dem Thema Transgender wird allen – hier buchstäblich – ‚nackten‘ Metaphern (Blumenberg) – Körpern als Wahrheitsmedien – eine Absage erteilt. Die These des Beitrages lautet, dass dies vor allem durch den Einsatz der verqueerten Intersektionalität – der intersektionellen Beziehungen, bei denen Queerness als Kategorie inbegriffen ist – möglich wird. Dabei involviert der Film die Zuschauenden in eine besondere Rezeptionspraxis, ein queeres Sehen, indem nun Blick- und Begehrensstrukturen neu konfiguriert werden. *THE CRYING GAME* fährt somit doppelgleisig – er verunsichert epistemologisch und affektiv: sowohl durch die Unabgeschlossenheit narrativer Sinnproduktion als auch durch die von der Narration entfesselte Visualität, wobei die Verunsicherung nur in einer Wechselwirkung zwischen beiden Ebenen möglich wird.

Intersektionalität im Film

Grundsätzlich verwendet jeder Film dramaturgisch verschiedene Strategien von Verunsicherung und Störung, um affektive Wirksamkeiten zu entfalten wie auch ästhetische Grenzen auszureizen. Dies entspricht der Logik von Differenz und Wiederholung, die Filmgenres genuin ist.¹⁰ Vor allem scheint ein großes Verunsicherungspotenzial in der Figurenkonzeption zu liegen, weil die Figuren als zentrale Träger von Identitätsstrukturen fungieren. Trotz der wohlbekannten Stereotypie, auf die jeder Film angewiesen ist,¹¹ um kompakt erzählen zu können, fällt die Figurenkonzeption im Film komplex aus. Darauf deutet zum Beispiel die umfangreiche Monographie von Jens Eder hin, der Figuren in ihrer medienspezifischen Gestaltung ausarbeitet.¹² Wie wäre es jedoch, wenn die Figuren nicht (nur) von ihrer ästhetischen und narrativen Funktion im Film, sondern von ihrer diskursiven Situierung her, die filmische Gestaltungskontexte speist, gedacht werden? In diesem Zusammenhang kann vor allem Intersektionalität als jenes zentrale Gestaltungsprinzip der Figur anerkannt werden, das ihr Authentizität und

¹⁰ Tasker, Yvonne: *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*. London/New York 1993.

¹¹ Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin 2006.

¹² Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg 2014, 127. Eder unterscheidet u. a. vier Ebenen, auf denen die Figur im Film modelliert und rezipiert wird, etwa diegetisch als fiktives Wesen, thematisch als Symbol, pragmatisch (im Sinne der Schlussfolgerungen) als Symptom, wahrnehmungstechnisch und ästhetisch als Artefakt.

Glaubwürdigkeit verleiht und eine Brücke zur Realität der Zuschauenden schlägt.

Da sich der Film nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen immer schon als Medium verstand, das für Zuschauende aktuell sein wollte, waren die Figuren spätestens seit der Etablierung des Tonfilms immer auch aus intersektionaler Perspektive konzipiert – also lange vor der Entwicklung theoretischer Intersektionalitätsansätze –, selbst wenn es den Filmemacher*innen und Zuschauenden nicht völlig bewusst war. Das Kino war selbst an sozialen diskriminierenden Praktiken beteiligt, möglicherweise forcierte es diese sogar auch, bot zugleich jedoch immer schon imaginäre und produktionsästhetische Räume, in denen identitätspolitische Mehrdeutigkeiten und verbotene Begehrensformen¹³ auflebten.

Einst als Begriff durch die US-amerikanische Rechtswissenschaftlerin Kimberlé Crenshaw eingeführt,¹⁴ die sich auf bereits seit den 1970er Jahren in den USA geführte Debatten stützt, etablierte sich Intersektionalität im Kontext der Kritik an der *weißen* Theoriebildung. Aus der Perspektive der Afroamerikaner*innen entpuppten sich bestehende Epistemologien als mangelhaft. So hat sich die Intersektionalität zu einer Forschungsperspektive entwickelt, die sich systematisch mit verschiedenen Dimensionen von Diskriminierung und Ungleichheit auseinandersetzt. Unter Intersektionalität wird sowohl das Zusammen- und Wechselspiel von sozial wirksamen Ungleichheitskategorien als auch die Untersuchung von Überschneidungen und Interdependenzen zwischen diesen Kategorien verstanden.¹⁵ Die Debatten entwickelten sich dabei vor allem um die Fragen von Gender, Race und Klasse, wobei Intersektionalität weitere Kategorien, nach Helma Lutz und Norbert Wenning bis zu 13 bipolare Differenzlinien, umfassen kann.¹⁶

¹³ White, Patricia: *unInvited. Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*. Bloomington 1999. Benshoff, Harry M./Griffin, Sean: *Queer Images. A History of a Gay and Lesbian Film in America*. Lanham u. a. 2005.

¹⁴ Crenshaw, Kimberlé: Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine. In: *The University of Chicago Legal Forum* 1989, 139–167.

¹⁵ Winker, Gabriele/Degele, Nina: *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld 2010, 14.

¹⁶ Lutz, Helma/Wenning, Norbert: Differenzen über Differenz – Einführung in die Debatten. In: Dies. (Hg.): *Unterschiedlich verschieden. Differenz in der Erziehungswissenschaft*. Opladen 2001, 1–24, hier 20.

In Bezug auf die Filmanalyse interessiert mich vor allem die produktions- und wirkungsästhetische Dimension der Intersektionalität im Film, also die intersektionelle Konzeption und Besetzung der Rollen, die sich insofern mit soziologischen Beobachtungen überschneidet, als nach Gabriele Winker und Nina Degele gerade die Identitätsebene verschiedene Formen von Verunsicherung auszeichnet. Dies wird im Streben nach „Ab- und Ausgrenzung von Anderen“ und „Zusammenschlüssen und einer verstärkten Sorge um sich selbst“ bewältigt.¹⁷ Die filmische Verhandlung intersektioneller Konfigurationen unterscheidet sich jedoch von sozialen ‚Wirklichkeiten‘ und sozialwissenschaftlicher Theoriebildung: Die Filme schränken zunächst zahlreiche Differenzkategorien im Sozialen durch ihre Genrelogik deutlich ein – sie selektieren und privilegieren je nach Kontext im Dienst der Filmdramaturgie bestimmte Kategorien gegenüber den anderen. Eine Szene kann mehr den Genderkontext betonen, die andere vielleicht die Kategorie Klasse usw. Vor allem spielt hierbei eine Rolle, ob identitätsstiftende Stereotype oder kategorische Signifikanz inszeniert oder ‚nur‘ ausgesprochen werden. Als besonders wirksam erweisen sich audiovisuelle und narrative Eindrücke, die im Film das eine oder das andere Merkmal privilegieren können. Die Kategorien werden so situativ im Film erzeugt und daher prozessiert, wobei sie zunächst in vielen Fällen durchaus normativ und stereotyp¹⁸ aufgerufen werden. So wird das Melodrama primär als weibliches Genre verstanden, in dem jedoch Figuren auch klassenspezifisch oder in Bezug auf die Race-Problematik konzipiert sein können. Der Action-Film wird oft als buddy movie inszeniert und gilt als männliches Genre, das jedoch Männlichkeiten zusammen mit Race-Fragen verhandelt.¹⁹ Kommen zwei oder mehrere Kategorien in einer Figur zusammen, so differenzieren sie einander aus: So macht etwa eine reiche *weiße* weibliche Figur auf die rassistisch bedingten Schicht- oder

¹⁷ Während der Wechselbezug von Genre und Gender mittlerweile ein großes etabliertes Forschungsfeld darstellt, wurden die Kategorien Race und Klasse eher vernachlässigt. Vor allem blieb *Whiteness* als Norm unsichtbar. Vgl. dazu Gradinari, Irina/Ritzer, Ivo: Einleitung: Genre und Race – ein zu berücksichtigendes Verhältnis. In: Dies. (Hg.): *Genre und Race. Mediale Interdependenzen von Ästhetik und Politik*. Wiesbaden 2021, 1–23.

¹⁸ Vgl. dazu Harris, Angelique: „I’m a Militant Queen“: Queering Blaxploitation Films. In: Mask, Mia (Hg.): *Contemporary Black American Cinema. Race, Gender and Sexuality at the Movies*. New York/London 2012, 217–231.

¹⁹ Winker, Gabriele/Degele, Nina: *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld 2010, 61. Weitere Ebenen stellen Strukturebene (Patriarchat und Kapitalismus) und Repräsentationsebene (Medien) dar.

Klassendifferenzen unter Frauen aufmerksam, wie es zum Beispiel der berühmte Film *IMITATION OF LIFE* [SOLANGE ES MENSCHEN GIBT] (USA 1959, R.: Douglas Sirk) tut, der zunächst vor allem von Geschlechterhierarchien zu handeln scheint. Sozialpolitische, kulturelle und historische Ereignisse werden auf diese Weise gegendert und rassifiziert. Wenn, im Sinne Rey Chows, Stereotype eine Reduzierung der gesamten Kultur, der Sprachen oder der komplexen Phänomene auf „Oberfläche/Gesicht [sur/face], Bild und Ideogramm“²⁰ darstellen, scheint der Genrefilm das Medium zu sein, in dem diese Reduzierung immer über ausgehandelte Gender-, Race- oder Klassenkategorien erfolgt. Der Film produziert so nicht nur verschiedene Allegorien der Andersheit, sondern zum Beispiel auch Allegorien der Armut, der Unterdrückung, der patriarchalen Macht und Gewalt, der globalen Bedrohung usw., die zugleich geschlechtsspezifisch und rassifiziert sind.

Eine andere Besonderheit besteht darin, dass eine intersektionelle Konzeption der Figur im Film vor allem durch eine genrespezifische Deplatziierung erfahrbar wird. Die Zuschauenden können zwar die Figur in ihrer gesellschaftlichen Situierung lesen, erfahren jedoch eine Verunsicherung, wenn die Figuren den tradierten ästhetischen oder aktuellen gesellschaftlichen Normen nicht entsprechen. So würden *weiße* männliche junge gesunde Figuren in der Hauptrolle in den meisten Genres im Gegensatz zu einer afro-amerikanischen oder *weißen* Frauenfigur oder einer behinderten nicht auffallen. Eine andere Möglichkeit, um Intersektionalität sichtbar und so zum Gegenstand der Reflexion zu machen, besteht darin, Queerness und Intersektionalität miteinander in ein Verhältnis zu setzen.²¹ Intersektionalität zu verqueeren hat zudem noch den Vorteil, der häufig thematisierten Essentialisierung der aufgerufenen Differenzkategorien entgegenzuwirken. Die Norm bleibt also selbstverständlich und daher unhinterfragt, solange sie den generischen und kulturellen Erwartungen der Zuschauenden entspricht. Erst durch genrespezifische Verschiebungen oder die Verqueerung

²⁰ Chow, Ray: Ideo-Grafien. Ethnische Stereotype und stereotyper Logozentrismus. In: Bergemann, Ulrike/Heidenreich, Nanna (Hg.): *total. – Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*. Bielefeld 2015, 71–90, hier 87.

²¹ Dietze, Gabriele/Yekani, Elahe Haschemi/Michaelis, Beatrice: „Checks and Balances.“ Zum Verhältnis von Intersektionalität und Queer Theory. In: Walgenbach, Katharina/Dietze, Gabriele/Hornscheidt, Lann/Palm, Kerstin (Hg.): *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Opladen/Farmington Hills 2007, 107–139.

identitärer Kategorien wird die intersektionelle Codierung sichtbar und als ästhetische Figuration wirksam. Dabei greift sie in die Erfahrungswelt der Zuschauenden ein, indem sie gültigen kulturellen Normen ihre Selbstverständlichkeit entzieht.

Eine deplatzierte oder verqueerte Intersektionalität bedeutet also, filmische Semiotisierungsprozesse sichtbar zu machen und eventuell gar zu stören. Verunsicherung stellt hier aber nicht so sehr einen Verfremdungseffekt dar, der immer wieder als ästhetischer Mechanismus der Störung vorgeführt wird,²² sondern eine Aufdeckung identitärer Widersprüche und Paradoxien wie auch kultureller Zuschreibungsprozesse, die ästhetisch zunächst nicht unbedingt als verfremdend wirken müssen. Mainstreamfilme verhandeln je nach Besetzung und Themen daher ebenso intersektionelle Situierungen wie Autorenfilme, ohne jedoch mit der Kinoillusion zu brechen. Beispielsweise lässt sich die Figur Rambo (Silvester Stallone) aus *FIRST BLOOD* (USA 1982, R.: Ted Kotcheff) nicht so eindeutig politisch einordnen, verdichtet sie doch einerseits die imperialen Bestrebungen der USA nach einer machtvollen Staatlichkeit, während Rambo andererseits zugleich ein Außenseiter ist, ein ausgenutzter und traumatisierter Kriegsveteran, der gerade auf die Defizite des staatlichen Systems hinweist und dann mit seiner Kampfaktik Referenzen auf Vietnam und die US-amerikanische indigene Bevölkerung aufruft. Er führt so Elemente ‚rechter‘ und ‚linker‘ Kritik zusammen. Sein Bodybuilder-Körper ist ebenfalls ein maskulinistischer Exzess und zugleich als Hyperbel eine (Selbst-)Parodie, Verkörperung der virilen Macht und gleichzeitig Ausstellung des Körpers als Blickobjekt und Fetisch (und somit des Mangels), Ausdruck fiktionaler politischer Siege, der jedoch die Erinnerung an eine historische Niederlage aufruft. Letztendlich weist der Darsteller Silvester Stallone, der Sohn eines italienischen Immigranten und einer US-Amerikanerin französisch-ukrainisch-jüdischer Herkunft, auf die Vielfalt des *Weißseins* bzw. die Uneindeutigkeit der Herkunft hin. Der hier für die Analyse ausgewählte Film ist ebenso keinesfalls ein Experimentalfilm im engeren Sinne.²³ Ein letzter grundlegender Unterschied zur theoretischen Anwendung der Intersektionalität in der Soziologie besteht darin, dass soziale und ästhetisch

²² Koch, Lars/Nanz, Tobias/Pause, Johannes: Imaginationen der Störung. Ein Konzept. In: Dies. (Hg.): *BEHEMOTH. A Journal on Civilisation* 9, 1/2016: *Imaginationen der Störung*, 6–23.

²³ Crewe, Jonathan: In the Field of Dreams: Transvestism in *Twelfth Night* and *The Crying Game*. In: *Representations* 50 (1995), 101–121.

inszenierte Hierarchien nicht übereinstimmen. Der Film kann gesellschaftliche Zwänge und verschiedene Formen der Diskriminierung je nach Genre bestätigen oder aufdecken, kritisieren und aufheben, diese jedoch zugleich durch seine Ästhetik konterkarieren, indem zum Beispiel soziale Randgruppen mit einer Hauptfigur zum Hauptthema werden können. Der Film kann somit reale Marginalisierungen umkehren und das Publikum über politische oder nationale Differenzen hinweg zur Identifikation mit einer bestimmten Gruppe bewegen, gegenüber (sonst oft schwer greifbaren) sozialen Ungerechtigkeiten sensibilisieren und ein neues gesellschaftliches Wunschbild vorschlagen. Bei der intersektionellen Gestaltung der Hauptfigur überschneiden sich daher auch die Debatten über universale und partikuläre Perspektiven²⁴ mit dem politischen Wert der Empathie oder der Einfühlung im Film.²⁵

THE CRYING GAME: Mobilisierung intersektioneller Situierungen

Die Vielzahl der kontroversen Lesarten zum Film *THE CRYING GAME* verweist auf eine epistemologische Verunsicherung, die, so meine These, durch die Mobilisierung intersektioneller Verbindungen ausgelöst wird. Der Film verbindet Gender, Race, Ethnizität und Klasse. So sticht der irländische Thriller bereits durch eine Vielzahl von Kategorien, die er zusammenführt, hervor. Das ist nur dadurch möglich, dass die Kategorien im Film abwechselnd behandelt werden. Das heißt, dass der Film bekannte Bilder oder Vorstellungen von Zuschauenden aufruft, um sie dann in der nächsten Szene neu zu kombinieren. Die semiotische und kategoriale Mobilisierung öffnet einen Deutungshorizont, da vor allem identitäre Zeichen nicht mehr richtig fixiert werden können und der Film sich daher einer endgültigen Lesart entzieht.

Diese Mobilisierung von Differenzen und auch die Vielzahl möglicher Wechselwirkungen erreicht der Film zunächst durch seine narrative Struktur. Er besteht im Prinzip aus zwei Teilen, die sich zueinander in Bezug auf Identitätskategorien spiegelverkehrt verhalten. Der ‚irische‘ Teil spielt sich in Nordirland ab und stellt den gewaltsamen politischen Konflikt zwischen

²⁴ Bergermann, Ulrike/Heidenreich, Nanna (Hg.): *total. – Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*. Bielefeld 2015.

²⁵ Gradinari, Irina/Pause, Johannes: Medialisierung der Macht. Zur Gegenwart des politischen Kinos. In: Gradinari, Irina/Immer, Nikolas/Pause, Johannes (Hg.): *Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis*. Paderborn 2018, 9–30.

Nordirland und Großbritannien dar. Dieser Teil ist nach Kristin Handler dem Politthriller zuzuordnen, der nationale und Race-Konflikte behandelt.²⁶ Der zweite, ‚britische‘ Teil spielt in London und überführt den politischen Konflikt des ersten Teils in einen Begehrenskonflikt, sodass Handler ihn als erotischen Thriller beschreibt, der nun in Anlehnung an Kaja Silverman²⁷ libidinöse Politiken („libidinal politics“) aushandelt,²⁸ wobei auch schon der erste Teil mit Gender und Begehren spielt.

Sowohl der politische als auch der Begehrenskonflikt werden zwischen vier Figuren entwickelt; drei von ihnen sind dabei um die Hauptfigur Fergus zentriert. Der Film schafft die Figuration immer als Dreieck, das in Anlehnung an Eve Kosofsky Sedgwick ein queeres Begehren impliziert, da das heterosexuelle Begehrensojekt nicht mehr eindeutig als Ziel gesetzt wird:²⁹ Im irischen Teil verhandelt der Film das Verhältnis zwischen Fergus, Jody und Jude, im britischen zwischen Fergus, Dil und Jude, wobei Jude in beiden Teilen als Femme fatale auftritt. Jody und Jude verweisen zugleich durch ihre Namen – ganz im poststrukturalistischen Sinne – im Signifikantenspiel aufeinander. So ähneln sich auch ihre Rollen, da beide letztendlich ums Leben kommen: Jody im ersten Teil, Jude im zweiten.

Um es konkreter zu machen: Jude hilft als Mitglied einer Zelle der Irish Republican Army, den Schwarzen britischen Soldaten Jody zu entführen, um ihn mit einem IRA-Gefangenen auszutauschen. Fergus freundet sich mit ihm an, während er ihn überwacht. Da der Tausch der Gefangenen scheitert, soll Fergus den Gefangenen hinrichten, lässt ihn jedoch fliehen. Bei der Flucht kommt Jody aber gerade durch einen Militärtransport mit britischen Soldaten ums Leben, die ihn eigentlich befreien sollten, aber letztendlich die Zelle gewaltsam zerstören. Da Fergus in diesem Moment im Wald ist, kann er fliehen, während die meisten Mitglieder der Zelle ums Leben kommen. Im zweiten Teil sucht Fergus aus Schuldgefühlen die Geliebte von Jody, Dil, in London auf und verliebt sich in sie. In der Zeit, in der er herausfindet, dass Dil eine trans Frau ist (male-to-female), wird er von Jude und Maguire (Adrian Dunbar) gewaltvoll zu einem Attentat auf einen britischen Richter gedrängt. Dil verhindert, dass sich Fergus an der Ermordung des Richters

²⁶ Handler: Sexing *The Crying Game*, 31.

²⁷ Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins*. New York 1992.

²⁸ Handler: Sexing *The Crying Game*, 32.

²⁹ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985, 26.

beteiligt, und bringt Jude, die sich nach dem Attentat an Fergus rächen möchte, wegen Jodys Ermordung um. Fergus nimmt die Verantwortung für den Mord an Jude auf sich und geht ins Gefängnis.

Bereits diese Wiedergabe des Plots macht die Verzahnung verschiedener Sujets und deren Verschiebung deutlich, die eine intersektionelle Mobilisierung möglich machen. Figuren, Motive und Zeichen kehren wiederholt zurück, um neue kategoriale Verbindungen einzugehen und somit auch die davor scheinbar klare sinnstiftende Prozedur rückblickend zu revidieren und so die Zuschauenden zu verunsichern. Zunächst tritt Fergus, der auch mit einem irischen Schauspieler (Stephan Rea) besetzt ist, als Täter der IRA auf, später wird er zum Opfer der eigenen Leute; er überwacht den gefesselten Jody, danach wird er selbst von Dil gefesselt. Im Verhältnis zu Jody ist er zunächst sein Peiniger, dann sein Freund, der ein homoerotisches Interesse in ihm weckt. Fergus wird zunächst an die Macht des irischen Nationalismus gekoppelt, danach als Ire jedoch durch den britischen Nationalismus entmacht. In London, wo er sich als Schotte ausgibt, ist er als niedrig bezahlter Bauarbeiter zu sehen, dessen Gesicht in einer Einstellung mit weiß-grauem Baustaub bedeckt ist – eine Darstellung, die das *Weisse* nicht nur als Farbe markiert. Diese Position garantiert gerade aufgrund intersektioneller Situierungen der Subjekte keine Privilegien (Abb. 1). In der Szene schaut Fergus mit verstaubtem Gesicht auf die auf dem Feld spielenden *weißen* Cricket-Spieler in weißen Anzügen, die für ihn aus klassen- und herkunftsspezifischen Gründen unerreichbar bleiben.



Das *Weisse* wird so selbst als eine Art unerreichbares Phantasma freigelegt und als kulturelle Machtkonzeption insofern irritiert, als das Cricket-Spiel als Symbol des *Weißseins* im Kontext widerständiger Praktiken gegen den britischen Kolonialismus eingeführt wird. Wenn Cricket wiederholt als Spiel der *Weissen* thematisiert wird, erscheint es in der Diegese als Nachahmung der Lebensweise der Kolonialiserten und so seinem *weißen* Ursprung enteignet. Die Identität der Hauptfigur resultiert somit aus dem Spiel paradoxer Situationsierungen wie *Weißsein*, Ethnizität, Gender, Klasse und Sexualität, die Macht und Ohnmacht verbinden, so eine „mobilisierende Verzahnung von Identifizierungen“³⁰ hervorbringen und daher die soziale, politische oder identitäre Position der Figur im Verlauf der Handlung immer weiter veruneindlichen.

Jody, der durch den US-amerikanischen Schauspieler Forest Whitaker dargestellt wird, welcher vor allem durch Autorenfilme bekannt wurde, zeichnet sich auch durch die Kreuzung paradoxer Identitätsdiskurse aus: Er ist britischer Soldat und repräsentiert daher die imperiale Macht der Briten in Nordirland, kommt jedoch aus Tottenham – einem multikulturellen Arbeiterviertel Londons – und ist in Antigua geboren. Er aktiviert die Erinnerung an Großbritannien als Kolonialmacht, die auch Nordirland besetzt hat. Jody repräsentiert so zugleich, wenn auch als Nachfahre, die Kolonialiserten, deren Geschichte mit dem Rassismus beider Staaten verbunden ist.³¹ Diese paradoxe Kreuzung von Macht- und Ohnmachtsdiskursen verdeutlicht das Bild von Jody in einem weißen Cricket-Anzug als Symbol der britischen, *weißen* Upper Class, die für den *weißen* Iren Fergus absolut unerreichbar ist, in Antigua jedoch von Kolonialiserten übernommen wurde.

Auch an Jody wird die Signifikanz in Bewegung dargestellt: Zunächst ist Jody ein Machthaber, dann ein Opfer der IRA und der britischen Armee, die eigentlich gar nicht darauf aus sind, ihn zu retten. Sie hat sein Opfer in Kauf genommen. Zunächst tritt er als heterosexuelles Subjekt auf, danach wird er immer stärker verqueert: Er hält auf der Kirmes Jude beim Urinieren an der Hand – er ist zunächst Subjekt der Handlung, das eine *weiße* Frau dominiert –, später hält ihn beim Urinieren Fergus an den gefesselten Händen. In dieser Szene ist er IRA-Geisel, Fergus dagegen das Subjekt der

³⁰ Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M. 1997, 185.

³¹ Evans: *Games of Hide and Seek*, 202.

Handlung, das sein Opfer begehrt. Zu Beginn ist die *weiße* Frau Objekt des Begehrens eines Schwarzen männlichen Subjektes, daraufhin wird es selbst zum Objekt des Begehrens eines *weißen* männlichen Subjektes, was zugleich das sexuelle Verlangen mit der Kolonialmacht verknüpft.

Im Zentrum des britischen Teils steht Dil, die vom englischen Schauspieler Jaye Davidson gespielt wird, einem Mann, der hier die Rolle einer trans Frau verkörpert. Diese Figur setzt die Logik der Maskerade, die die ganze Narration beherrscht, radikal in Szene. Dil ist eine Britin, befindet sich also gegenüber Fergus in einer nationalen Machtposition, als Frau ist sie jedoch der Gewalt der Männer ausgeliefert, als Person of Color aktiviert sie jene koloniale und rassistische Semantik, die bereits Jody angesprochen hat. Fergus ‚verwandelt‘ sie bei der Flucht vor der IRA in Jody – er kürzt Dil die Haare und zieht ihr die Cricket-Kleidung von Jody an. Im Zuge dessen erscheint nun die Szene mit dem gefesselten Fergus und die Ermordung von Jude, die Jody in die Falle gelockt hat, als ein Akt künstlerischer Gerechtigkeit, als ob Jody selbst nun Rache ausübte. Paradoxerweise wird in diesem Zusammenhang gerade die normative Männlichkeit zur Maskerade, sie wird also als Travestie entlarvt, wenn Dil erst durch vestimentäre Praktiken als Mann erscheinen soll. Der Film legt so, ganz im Sinne von Judith Butler, die Performativität jeglicher, auch normativer identitärer Prozesse frei.³²

Jude, zunächst blond, wird durch eine US-amerikanische und britische Schauspielerin (Miranda Richardson) verkörpert und als Frau eingeführt, die angeblich leicht zu haben ist. Dann entpuppt sie sich aber als Lockvogel und brutale IRA-Kämpferin (ungeschminkt und blass). Im britischen Teil wird sie zu einer Femme fatale stilisiert – einer glänzenden, verführerischen und gefährlichen Frau (als Brünette), die dem Mann zum Verhängnis wird und die der generischen Logik des Thrillers entsprechend als Bedrohung der Entdifferenzierung eliminiert wird. Ihre Ermordung stellt genregemäß die irritierte Ordnung wieder her, ganz wie es einst Laura Mulvey in ihrem berühmten Aufsatz beschrieben hat.³³ Erst nach ihrer Tötung geht der Täter ins Gefängnis, die Opfer werden gerächt, die Mann-Frau-Differenz wird wiederhergestellt, wobei die gezeigte ‚Normalität‘ doch keine ist – sie beruht auf zahlreichen Verfehlungen und Irrtümern. Fergus hat de facto

³² Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991, 32.

³³ Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino [1973]. In: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a. M. 1994, 48–64.

letztendlich keine Menschen umgebracht, wird aber trotzdem eingesperrt. Sollte Dil der Frosch aus der Parabel sein, der immer nur nett ist, tötet er doch einen Skorpion (Jude als Täterin). Eine phallische *weiße* Frau und damit ein tradiertes Weiblichkeitsbild wird eliminiert, anstelle dessen wird eine trans Frau of Color als Begehrensojekt eingesetzt, die keine Integration in die bürgerliche Ordnung verspricht (etwa Ehe und Kinder) und sich ebenfalls der Logik der (heterosexuellen) Differenz entzieht. Dazu kommt noch, dass die am Ende wiederhergestellte Ordnung durch die Grenze zwischen Gefängnis und Freiheit konstituiert wird, die die genrespezifische Paarbildung und ein Happy End, also eine ästhetische und politische Konsolidierung, unmöglich macht.

Die Figuren verweisen über die Schauspieler*innen auf aktuelle und außerfilmische politische Kontexte und werden zugleich situativ neu definiert, sodass die nächste Szene ihre frühere Position zurücknimmt oder gar konträr dazu umschreibt. Die Sinngenese zeichnet sich so nicht mehr durch die Entwicklung aus der Abfolge der aufeinander bezogenen Zeichen aus, sondern durch die permanente, rekursive und selbstreflexive Revision. Durch diese Mobilisierung der intersektionellen Kategorien und infolgedessen die der Sinngenese greift der Film grundsätzlich das generische Realismuskonzept und somit die Weltanschauung und die über die Darsteller*innen aufgerufenen Erwartungen der Zuschauenden³⁴ an, ebenso wie damit verbundene Erkenntnisinteressen und -möglichkeiten, die der Film selbst konstituiert und befriedigt. Der Film gibt so einige Rätsel auf, entzieht sich jedoch einer völligen Entschlüsselung, lässt die Zuschauenden ihre Neugier nicht befriedigen und ruft so jene epistemologische Verunsicherung als Unmöglichkeit der Fixierung des Sinnes hervor.

Queering der Zuschauenden

Der Film mobilisiert dabei nicht einfach intersektionelle Verbindungen, er schafft eine neue Rezeptionserfahrung, die ich in Anlehnung an Melanie E.S. Kohnen als „seeing queerly“ beschreiben möchte: „Seeing queerly is a multi-faceted spectatorial position that arises out of the interaction between televisual text, audience interpretation, fan community discourse, and the

³⁴ Ellis, John: *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. London 1982, 9. The realism „can be seen as a complex network of conventions of portrayal and conventions of audience expectations alike“.

interface within which this discourse takes place.“³⁵ Queer-Sehen adressiert dabei nicht allein das queere Publikum:

Or in other words, just as much as queer visibility cannot be limited to films and TV shows that feature explicitly gay and lesbian characters, queer spectatorship cannot be limited to queer spectators. The recognition that seeing queerly is practiced widely among a diverse audience is crucial at a time in which cultural sexual norms are so hotly contested.³⁶

„Seeing queerly“ stellt somit eine besondere Rezeptionspraxis dar, zu der die Filme – nicht allein durch queere Figuren – diskursiv-ästhetisch bewegen können. Diese Rezeptionspraxis ist insofern als politisch zu verstehen, als sie sich gegen Verfestigung oder Stabilisierung identitärer Praktiken jeglicher Art wendet. Queerness fordert grundsätzlich die als heteronormativ bestimmte ‚Natur‘ des Menschen und im Zuge dessen bestehende Wahrheitsprämissen und Realismuskonzepte heraus, und deutet so eine andere Epistemologie an, die keine Essentialisierung von Macht- und Ohnmachtspositionen zulässt. *THE CRYING GAME* greift zum Beispiel nationalpolitische Konflikte auf, die in der Regel mit anderen Wissensordnungen und Darstellungsstrategien arbeiten: Beispielsweise sind für die Inszenierung der Nation Themen wie Krieg oder bekannte historische Ereignisse populär, die durch den Werdegang eines Helden oder das (Selbst-)Opferungsmotiv dramatisiert werden. Nationale Konflikte mit genderspezifischen Konflikten und intersektionellen Paradoxien zu verbinden, erhält in diesem Film einen besonderen Grad der Inadäquatheit, da auf diese Weise auch etablierte Staatsnarrative herausgefordert und als konventionalisierte ästhetische Praxis sichtbar gemacht werden. *THE CRYING GAME* verhindert durch die intersektionelle queere Mobilisierung regelrecht die Vereinnahmung der Figuren durch nationalpolitische Zuschreibungen, sie können also nicht zu Verkörperungen nationaler oder politischer Ideen werden, da sie in ihren Identitäten nicht fixierbar sind. Zugleich werden die Figuren zu Allegorien der heterogenen westlichen Gegenwart, die nicht mehr über binäre Kategorien beschreibbar ist und auch nicht mehr in den Rahmen einer nationalistischen Ideologie gepresst werden kann.

³⁵ Kohnen, Melanie E.S.: The Adventures of a Repressed Farmboy and the Billionaire Who Loves Him: Queer Spectatorship in *Smallville* Fandom. In: Ross, Sharon Marie/Stein, Louisa Ellen (Hg.): *Teen Television: Essays on Programming and Fandom*. Jefferson 2008, 207–223, hier 219f.

³⁶ Ebd., 210.

Queer-Sehen möchte ich dabei als Prozess verstehen, bei dem die Zuschauenden in die Destabilisierung der Identitätskategorien performativ involviert werden, weswegen sich die Verqueerung zugleich als eine selbstreflexive Blickpraxis darstellt, die die eigenen Mechanismen ent-täuscht. Zur Voraussetzung der Transformation der Position der Zuschauenden wird die Bindung des Blickes an die männliche *weiße* Figur Fergus, die zunächst eine tradierte, genrespezifische, normierende Position des Zuschauenden aufruft. Bereits in den ersten Szenen wird diese Position vormodelliert, indem Fergus als der (machtvolle) Beobachter im Bild markiert wird. Wir sehen, wie er Jude und Jody bei ihrer Annäherung betrachtet. Im Laufe der Handlung durchläuft Fergus eine Wandlung vom Täter zum Opfer, von einem Skorpion zu einem Frosch, von einem cis Mann und Subjekt des Blickes zu einer queeren Person, die sich der Macht des Sehens und des Durchblickens zunehmend entzieht.³⁷

Diese Transformation der männlichen heteronormativen Subjektivität veranschaulicht die Ersetzung des Objektes des männlichen Begehrens durch eine trans Frau of Color. So werden zunächst die Objekte des Begehrens ausgetauscht: Jody verfällt Jude, der Freundin von Fergus, dann verliebt sich Fergus in Dil, die Freundin von Jody. Allerdings verfehlen die beiden Objekte des Begehrens die an sie herangetragenen Projektionsfunktionen – sie enttäuschen die Wünsche der männlichen Subjekte. Jude entpuppt sich als Lockvogel, der sich gegenüber Jody äußerst brutal verhält; Dil ist eine trans Frau, gegenüber der Fergus gewaltsam wird. So werden die Blick- und Begehrensstrukturen erst als tradiert angedeutet, dann ent-täuscht und daraufhin wiederhergestellt, allerdings immer schon als sich verfehlendes Begehren, indem die Wünsche wie Signifikationen nie so realisiert werden können, wie die Subjekte es imaginieren bzw. wie die generische Filmlogik es einfordert. Dass der hegemoniale männliche *weiße* Blick dezentriert wird, kündigt der Film schon im Vorspann an, bei dem die Sicht auf die Kirmes als Showdown-Schauplatz vieler Actionfilme und Thriller der 1980er von einem anderen Ufer aus eröffnet wird (Abb. 2).

³⁷ Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. New York/London 1998. Silverman zeigt, dass der Machtblick (*gaze*) mit dem Schauen der Subjekte (*look*) nie völlig übereinstimmen kann. Zum Verhältnis von *gaze* und *look* vgl. auch Evans, Caroline/Gamman, Lorraine: *The Gaze Revisited, Or Reviewing Queer Viewing*. In: Burston, Paul/Richardson, Colin (Hg.): *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and Popular Culture*. London 1995, 13–56.



Die Brücke, unter der die Kamera läuft, bildet mit ihren Pfosten Frames, die die Kirmes aus der Ferne von der einen und dann von einer anderen Seite rahmen, ihr jedoch im Vorspann nicht näherkommen. Die Handlung bleibt so an der Peripherie der tradierten Schauplätze männlicher politischer Subjektivierung, zugleich wird der Blick doch vom Rand her ins Zentrum der Macht geworfen, in dem jegliche Identitätspolitiken als phantasmatisch und somit identitäre Zuschreibungen als kontingent entlarvt werden.

In diesem Zusammenhang wird der Blick selbst markiert und neu ausgehandelt. Einzelne Szenen werden, wie bereits erwähnt, als Dreieck konfiguriert (Fergus, Dil und Barkeeper oder Fergus, Chef auf der Baustelle und sein Assistent, Fergus, Dil und Jody usw.). Bereits hier entzieht sich der Film der binären Logik: Dreiecke machen es unmöglich, die Situation in Oppositionen zu bewerten, und bedingen die Dynamisierung der Beziehungen. Vor allem sehen wir, wie die Figuren von einer dritten Figur im Bild angesehen werden, sodass die voyeuristische Blickstruktur zwar nicht unterbrochen, jedoch als solche ausgestellt wird. Der Film unterläuft somit jene Intimitätsbeziehungen zwischen dem Bild und den Zuschauenden sowie zwischen dem Blick der Hauptfigur und seinem Begehrensojekt, auf das die Zuschauenden durch die Augen der Hauptfigur schauen sollen. Der Blick wird gespalten und umgelenkt; die dritte Figur fungiert immer als Zeugin in der Szene, die den (nicht begehrenden) Blick auf sich zieht.

Vor diesem Hintergrund verhandelt der Film Politiken visueller Evidenz insgesamt und der eigenen Sichtbarkeiten insbesondere, die auch die performative Transformation der Zuschauenden bedingen, also zu einem Queer-

Sehen bewegen. Visuelle Evidenz ist ohnehin ein zentraler affektiver Mechanismus der Genderzuschreibungen und der Rassifizierung³⁸ – Rassismus als eine visuelle Ideologie³⁹ –, die im Zeigemodus die ‚Wahrheit‘ veranschaulicht. *THE CRYING GAME* entlarvt visuelle Evidenz und somit das eigene Medium als Maskerade durch die teilweise Verselbstständigung des Visuellen. Obwohl die Perspektive der Zuschauenden an die Figur Fergus gekoppelt ist, lösen sich die Bilder regelmäßig von ihm ab. Dadurch wird jene Mehrdeutigkeit produziert, die die Narration teilweise ergänzt und teilweise weiterhin aushebelt. Zum Beispiel deutet die Szene mit dem Urinieren, bei der Fergus Jody von hinten hält, durch friktionsartige Bewegungen einen Sexualakt an (Abb. 3).



Hier ergänzt das Bild metonymisch die in der Narration nie stattgefundene Handlung. Ein weiteres Beispiel bildet die Szene, in der Fergus und Jody zusammensitzen und lachen und so den Kontext von Täter und Opfer, Wächter und Geisel bildlich konträr zur narrativen Bedeutung umschreiben. Dazu gehören auch die phantasmatischen Erinnerungen Fergus', die keine Referenzen in der Realität haben können, weil er es nie erlebt hat. In ihnen erscheint Jody als Cricket-Spieler und fungiert so sowohl als Objekt seines Begehrens als auch als Ursache seines Traumas, was jedoch nie direkt ausgesprochen oder ausgehandelt wird (Abb. 4).

³⁸ Hall, Stuart: *Das verhängnisvolle Dreieck. Rasse, Ethnie, Nation*. Berlin 2018, 82.

³⁹ Mosse, George L.: *Die Geschichte des Rassismus in Europa*. Frankfurt a. M. 1990, 9.



In weißem Cricket-Anzug gekleidet, der auch auratisch ausgeleuchtet wird, und vor dem schwarzen Hintergrund erscheinend hebt das Bild auch den Kontrast von Schwarz und Weiß hervor, der sich in dieser Szenerie ebenfalls als Phantasma entpuppt – als Produkt kolonialer Aneignungen und Begehrensstrukturen, die der Kolonialismus und Nationalstaaten in Gang gesetzt haben. Bei der Fluchtszene Jodys geht es eventuell um eine Inszenierung der Verfolgung, also um eine Täuschung, weil Jody auf einmal seine Fesseln lösen kann (oder war das Fergus?).

Zentral ist dabei die Szene, die in der Mitte des Films zum Zentrum der eigenen Evidenz gelangt, um zu entlarven, dass es keine ‚Natur- und Körperwahrheit‘ wie auch keine ‚wahre‘ Sichtbarkeit gibt – es handelt sich um Produkte filmischer Inszenierungen, die dadurch erfahrbar werden, dass generische und visuelle Logiken auseinanderfallen. Erwartet wird an dieser Stelle eine (hetero-)sexuelle Vereinigung zweier Figuren, die eine politische Versöhnung verschiedener Gruppen (Irländer*innen und Engländer*innen, Schwarze und *Weisse*, Opfer und Täter) und eine individuelle Erlösung für die Hauptfigur verspricht. Hinter dem Schleier des Schlafzimmers Dils, wo Maskierung buchstäblich durch den Vorhang aufgehoben wird und wo sich die Zuschauenden der Wahrheit performativ nähern, entblößt der Film jedoch den Penis,⁴⁰ der als Zentrum der Macht im filmischen Bild für

⁴⁰ Der ‚naked body shot‘ bei der Darstellung von trans Körpern gehört mittlerweile zur filmischen Tradition. Vgl. dazu den Beitrag von Jeanette Roche in diesem Band und Straube, Wibke: *Trans Cinema and its Exit Scapes. A Transfeminist Reading of Utopian*

gewöhnlich immer verborgen bleibt, um die Aura des Phallus nicht zu zerstören. Im Gegensatz zur visuellen Aneignung des weiblichen Körpers durch den tastenden Kamerablick von unten nach oben, den Mulvey als zentrale ästhetische Konvention des klassischen Hollywoods beschrieb, schwenkt hier die Kamera von oben nach unten, um die dramaturgische Spannung mit dem visuellen Tabubruch zu koppeln und den Blick der Hauptfigur auf sie zurückzuwerfen – also die Projektionsstrukturen beim Blick auf das Andere zu ent-täuschen. Fergus sieht den Penis – also nicht das Andere, nicht den Mangel und die Differenz, sondern das Gleiche, wobei die phallische Macht ebenfalls zugleich entmystifiziert wird. Da es jedoch um den Penis der trans Frau geht, stellt der Film hier auch seine eigenen Signifikations- und Visualisierungslogiken aus, die eben nicht auf Mangel, Differenzen, Grenzziehungen oder Kastrationserfahrung beruhen, sondern auf Ähnlichkeiten, Maskierungen, Fülle, Mehr- und Uneindeutigkeiten.

In ihrem berühmten Aufsatz über den männlichen Blick des Populärkinos plädiert Laura Mulvey für die Auflösung der ideologisierten Illusionstechniken des Mainstream-Kinos, um die Begehrensstrukturen, die mit der Produktion dieses Blickes verbunden sind, zu dekonstruieren. Ausgehend von der Polemik dieser Thesen könnte aus der Analyse des Films Folgendes als Fazit gezogen werden: Das Genre-Kino stellt keineswegs per se ein Medium des patriarchalen Blickes auf die Frau als Andere dar, auch wenn einige Genres in verschiedenen historischen Perioden einen solchen *weißen* männlichen heteronormativen Blick präferiert und privilegiert haben. Der Film *THE CRYING GAME* demonstriert jedoch, dass Genrestrukturen über Mittel verfügen, problemlos Objekte des Begehrens auszutauschen, intersektionale Interdependenzen umzudrehen und so hegemoniale Subjekte zu destabilisieren, ohne die Genrelogik zu stören. In diesem Zusammenhang ist es auch notwendig, Mulvey selbst gegen den Strich zu lesen – der männliche Blick als eine filmische, apparative Begehrensstruktur war möglicherweise immer schon instabil und enthielt das Potenzial zur queeren Lust, also dazu, den Blick der Macht bereits bei seiner Genese zu ‚pervertieren‘. Nicht jedem Film gelingt es, diese queere Lust zu entfalten, wobei Genres als Repräsentationssystem, Darstellungs- und Wahrnehmungstechnologie keinesfalls demokratisch im Sinne der Gleichberechtigung von Figuren, Diskursen oder

Subjektivierungsprozessen im Film sind. Perspektiven und intersektionale Situierungen, welche Mainstreamfilme produzieren und verhandeln, sind begrenzt; die Produktion des Begehrens ist dabei auf Hierarchien, Differenzen und Ausschlüsse angewiesen, was dann (neue) Ideologien hervorbringt.

Die Störung als Prärequisit einer Stabilisierung Vinterbergs *DAS FEST* (1998)

1. Dogma 95 als der „nude look“¹ des Kinos

Als erstes Werk der so genannten Dogma-95-Gruppe ging *DAS FEST* (dänischer Originaltitel *FESTEN*, 1998) von Thomas Vinterberg aus den Geboten des Manifestes Dogma 95/Vow of Chastity hervor. Das Manifest stand als Teil einer Rettungsaktion („rescue action“)² „im Dienste der kinematographischen Aufrichtigkeit“³. Wie andere zeitgenössische Tendenzen, beispielsweise in TV-Shockumentaries, der Modephotographie von Jürgen Teller⁴ oder Peter Lindbergh⁵, sollte es den als „Wirklichkeitsersetzer“⁶ bezeichneten Massenmedien die Stirn bieten. So suchte *DAS FEST* in Stoff und Machart, hier Enthüllung und Anklage von Kindesmissbrauch – realisiert vermittels filmischer Askese –, dieses Postulat zu erfüllen. Dabei folgt die Dramaturgie dem Wechselspiel von Störung und Restabilisierung – so lange, bis die Störung nicht mehr zu leugnen ist und ihre Anerkenntnis Bedingung für ein neues Modell der Stabilisierung:

Der Hofstaat Klingenfeldt-Hansen begeht den 60. Geburtstag seines Patriarchen Helge. Ein Anlass, zu dem sein ältester Sohn Christian es sich „erlaubt“, sämtliche Anwesende, die engere und weitere Familie, darüber

¹ Der Begriff des „nude look“ stammt aus der Mode bzw. der Kosmetik und wurde über die Maskenbildnerin Bobbi Brown und den Make-up Artist Kevyn Aucoin (1962–2002) populär: Man verwendet Produkte, die ein Nicht-Geschminktsein suggerieren („no-makeup makeup“), d. h. durch Zurückhaltung in der Farbe einen natürlichen, unverfälschten Look kreieren, vgl. Brown, Bobbi: Pro-Natural-looking makeup. <https://m.bobbibrowncosmetics.com/how-to-do-the-nude-look> (27.05.2020).

² Glasenapp, Jörn: Oasen und Müllkippen. Überlegungen zur Produktion medialer Aufrichtigkeit. In: Lorenz, Matthias: *Dogma 95 im Kontext*. Wiesbaden 2003, 97–109, hier 98.

³ Ebd.

⁴ Ebd., 97.

⁵ Lindbergh, im Gegensatz zu den Dogma-Filmern, arbeitete zu diesem Zweck vorzugsweise mit Schwarzweißfilm. Entscheidend ist bei Lindbergh der Einsatz von Models wie Cordula Reyer, die keineswegs die gängigen Schönheitsideale spiegeln, und Produktionsbedingungen, die nicht konform mit Studiofotos sind und somit in der Auswahl der Bilder solche Merkmale wie Bewegungsunschärfe, Falten und tiefe Augenschatten zulassen.

⁶ Glasenapp: Oasen, 97.

aufzuklären, dass er und seine Zwillingschwester Linda dem Vater regelmäßig als Sexobjekte dienten. Christian und Linda konnten die Erfahrungen nie verarbeiten: Während Linda erst unlängst den Freitod wählte, erlebte Christian eine Odyssee durch Psychopharmaka und Sanatorien, aus denen seine Eltern ihn „herauskämpften“, allerdings nicht um die Ursache seiner Symptome wissen wollend. Er ist auf der Suche nach einer Schuldanerkennung durch seinen Vater, die er auch jetzt nicht bekommen wird. Die Vorhaltungen werden zunächst paralysiert aufgenommen, ohne Aufbegehren, Nachhaken oder Empörung. Christians Glaubwürdigkeit ist unterminiert, bis ein die sexuellen Übergriffe bestätigender Abschiedsbrief Lindas offen verlesen wird. Sein Bruder Michael sühnt die Vergehen des Vaters, offenbar um seiner selbst willen.

2. Intra- und extradiegetische Aspekte, ausgehend vom Phänomen der Störung

Der Zuschauer wird in DAS FEST seitens des Dargestellten intradiegetisch einer Dystopie ausgesetzt; extradiegetisch, also seitens der Darstellung, werden Erwartungen an „medientechnische Mechanismen“ (s. Einleitung dieses Bandes) nicht erfüllt: Auf Grundlage der Dogma-Regeln laufen Form und Inhalt des Films dem ungestörten Hollywood-Kino zuwider. Wie sich diese filmischen ‚Äußerungen‘ den Begriffen Störung, Verunsicherung und Destabilisierung zuschreiben lassen, soll im Folgenden entsprechend auf beiden Ebenen untersucht werden. Störung und Verunsicherung sind nicht nur konstitutive Plot-Elemente, der Film bedient diese Phänomene außerdem extradiegetisch durch seine Machart⁷. Um dies näher zu differenzieren, gehen wir von dem oft mit Störung oder Rauschen kaum zufriedenstellend übersetzten Begriff des *noise* aus,⁸ den wir als eine Erweiterung des in der Einleitung zu diesem Band gekennzeichneten Begriffs der Störung verstehen. Allgemein ist *noise* (im Sinne von Shannon und Weaver *Rauschen*) eine

⁷ Da die Analyse von Genremerkmalen und ihrer Durchbrechung in Anlehnung an Gebot 8 aus Dogma 95 („Genrefilm er forbudt“) nicht zielführend ist, sprechen wir hier von „Machart“, <https://danmarkshistorien.dk/leksikon-og-kilder/vis/materiale/dogmereglerne-dogme-95-1995> (31.05.2020). Im Folgenden wird mit der Abkürzung Online-Quelle (#) auf diese Website verwiesen.

⁸ Vgl. Niebisch, Arndt (2013): Noise – Rauschen zwischen Störung und Geräusch im 19. Jahrhundert. In: Gansel, Carsten/Ächtler, Norman: *Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin 2013, 83–96, hier 88.

„Differenz zum Signal“, die in der Regel als nicht intentionales, akzidentelles Hindernis für einen ungestörten, reibungslosen Informationstransfer zwischen Sender und Empfänger definiert wird.⁹

Den Dogma-Regeln folgend lässt sich extra-diegetisch bzw. formal-ästhetisch zunächst einmal die Störung und daraus resultierende Verunsicherung in einer *intentionalen, nicht akzidentellen* Ausprägung verzeichnen. Diese kommt einer gewollten Durchkreuzung der angenommenen Wahrnehmung gleich, die den Rezipienten aufgrund erwarteter Regelkonformität zu einer Verunsicherung führen kann. Die Einhaltung der Dogma-Regeln unterstellt, können wir umgekehrt auch von einer oben bereits bezeichneten gegenläufigen Störung in Form einer *nicht intentionalen, akzidentellen* Ausprägung ausgehen. Sie entsteht speziell auf DAS FEST bezogen, indem die kinematographische Einfachheit zu Effekten führt, die nun doch an das Hollywood-Kino erinnern.

Mit Gansel und Ächtler postulieren wir in diesem Zusammenhang, dass die mediale Störung¹⁰ kein bedeutungsleeres Phänomen ist, sondern als semantisch stark aufgeladenes „künstlerisches Mittel“ zum Tragen kommt.¹¹ Gleichzeitig gehört das Spiel mit der Störung zu „den zentralen Mitteln einer selbstreflexiven Ästhetik“.¹²

Kinematographisch-historisch stellt DAS FEST das Publikum nach Christen allerdings nicht vor größere Probleme der Einordnung oder Kontextualisierung. Den gelegentlichen intentionalen, nicht akzidentellen Störungen zum Trotz gibt es „keine Zuordnungsprobleme, da sich die Filme [durch Dogma 95] auf ein Regelwerk beziehen, das bereits im Voraus bekannt ist“.¹³

Intradiegetisch legt DAS FEST hinsichtlich des Ausgangsphänomens der Störung eine systemtheoretische Betrachtung nach Luhmann nahe. Luhmann wertet die Störung (bei ihm auch Irritation oder Perturbation) generell als konstruktives Prinzip und essentiellen Bestandteil sozialer Systeme. Entscheidend für die Dynamik einer Störung sind zugrundeliegende

⁹ Gansel, Carsten/Ächtler, Norman: Das ‚Prinzip Störung‘ in den Geistes- und Sozialwissenschaften – Einleitung. In: Gansel/Ächtler: *Störung*, 7–13.

¹⁰ Hier ist die mediale Störung u. a. ausgeprägt durch fehlende Filter und Effekte des *available light* und kann „verstanden [werden] als indefinites Hintergrundgeräusch“ sowie als „das Spiel mit den diffusen Rändern der Wahrnehmung“ (Gansel/Ächtler: *Störung*, 8).

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Christen, Thomas: Dogme '95: Rückkehr zum Grundlegenden. In: Christen, Thomas/Blanchet, Robert: *Einführung in die Filmgeschichte*, Bd. 3. Marburg 2008, 487–507, hier 487.

„systemische Differenzierungs- und Adaptionsprozesse“ verbunden mit systemischer Kommunikation wie Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung.¹⁴ Letztere verweisen als Teilaspekt der Verunsicherung auf die feste Verknüpfung von Störung, Verunsicherung und Destabilisierung. Für DAS FEST gehen wir insofern von der Familie als einem System aus. Neben dem System der Familie gibt es ein System der Feierlichkeit, dessen Fortbestand ebenso durch Störung beeinträchtigt, wenn nicht sogar gefährdet ist.

2.1 Ausgangspunkt Störung, extradiegetisch

Störung kann formal über Kunst erzeugt und so als Ressource gesehen werden, wie bei Brecht, der die Störung durch Kunst vollzieht aufgrund der in seiner Zeit vom Konventionellen abweichenden Form des Epischen Theaters.¹⁵ Die Dogma-Regeln erzeugen Störungen durch die ästhetische Verfremdung, für die u. a. die lichtabhängig eingeschränkte Bildqualität zusammen mit der Handkamera verantwortlich zeichnet. Die gestalterischen Dogma-Regeln generieren jedoch auch sekundäre Störungen, verbunden mit den aus diesen Vorschriften erwachsenen Erwartungen, die wiederum positiv enttäuscht werden und ihrerseits zur Irritation über das Ergebnis führen können. Seel spricht hier von „Zeichen eines Prozesses der Gestaltungsfindung und Gestaltungsverlusts“,¹⁶ um „die Gemachtheit wie die Opazität des Artefakts zu explizieren“.¹⁷

2.1.1 Störung, intentional, nicht akzidentell

Den Regeln von Dogma 95 entsprechend wurde DAS FEST außerhalb des Studios und lediglich an Standorten gefilmt, die keiner weiteren Ausstattung bedürfen, Bild und Ton müssen stets kombiniert aufgenommen werden, eine Handkamera ist verpflichtend, um sicherzustellen, dass die Aufnahme stattfindet, wo der Film stattfindet, Ort, Zeit und Handlung bilden die Einheit eines Kammerspiels.¹⁸ Musik muss stets vor Ort produziert werden, was im Falle von DAS FEST Klavierhintergrundmusik einschließt, die im fertigen Produkt zuweilen lauter als die Sprechstimmen ist. Eine spezielle

¹⁴ Vgl. Gansel/Ächtler: *Störung*, 10.

¹⁵ Stillmark, Hans-Christian: Notbremsen, Skandale und Gespenster: Dramaturgien der Störung bei Bertolt Brecht und Heiner Müller. In: Gansel/Ächtler: *Störung*, 151–168.

¹⁶ Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*. Hanser 2000, 232.

¹⁷ Gansel/Ächtler: *Störung*, 8.

¹⁸ Ausnahme ist die Straße, auf der Christian auf seinen Bruder und dessen Familie trifft.

Ausleuchtung der geforderten Farbaufnahmen verbietet sich ebenso wie der Einsatz von Kamerafiltern.¹⁹

Das Oktroyieren spartanischen Filmemachens weckt unterschwellig die Erwartung von Schwarzweißfilm und auch die einer versagten Postproduktion, sprich, dass der Film nur in der Kamera geschnitten werden dürfe. Doch auf ersteres verzichtet *Dogma 95 verbatim*, letzteres wird nicht in den Geboten erwähnt, und so bietet DAS FEST durchweg Farbaufnahmen und immer wieder Sequenzen höchster Schnittführung, bei denen sogenannte „falsche Schnitte“²⁰ bisweilen intervenieren und den Zuschauer dabei ertappen, über die immer wieder anders gebrochenen Sehgewohnheiten schließlich auch seine Antizipationen zu brechen. Stark durchgeplant wirken die Parallelszenen, die sich sämtlich über das Motiv des Wassers bündeln lassen:²¹ Helene liest Lindas Abschiedsbrief, die sich ertränkt hat, Christian fällt das Glas aus der Hand, Pia schreckt in der Badewanne hoch, Michael rutscht in der Dusche aus. Allerdings sind Dogma-konforme Filme durch den Direktton bedingt durchaus schnittanfällig, woraus zahlreiche Plansequenzen resultieren.²²

Wiederum unangebrachte Schnitte und die damit bewusste Integration von akzidentell wirkenden, handkamera-abhängigen Reißschwenks, (so beim ersten Auftritt der Bediensteten Michelle oder bei der Suche nach Lindas Brief), lassen „das Familienfest so diskontinuierlich erscheinen wie die Personen selbst“. Erzeugt wird auf diese Weise eine latent „nervenzerrüttende Intensität“,²³ die gleichzeitig den Personen ihre Status zuordnet.

Die Handkamera ist eine Ressource, die der Inszenierung Freiräume gibt und sie nicht zwingt, sich an vorbestimmten Positionen zu orientieren, sondern sie mitten ins Spielgeschehen katapultiert. Sie steht für die Befreiung von der „Diktatur der technischen Aufnahmegeräte“, Schauspieler und Spiel „können sich ungehinderter entfalten“.²⁴ Das Schauspiel wird nicht montiert, sondern die Darsteller erhalten die Möglichkeit des Durchspielens,

¹⁹ Vgl. *Dogma 95*, Gebot 5, Online-Quelle (#).

²⁰ Vgl. dazu auch Häntzschel, Jörg: Vinterberg „Das Fest“. In: *Spiegel Online* (1999), 04.01.1999, online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/vinterberg-das-fest-huebsche-grausame-rituale-a-18240.html> (Stand: 31.05.2020).

²¹ Vgl. die Gestaltung des Vorspanns.

²² Vgl. Christen: *Dogme '95*, 494.

²³ Häntzschel: Vinterberg, o. S.

²⁴ Ebd.

ganz im Interesse der oben genannten direkttonfreundlichen Plansequenzen und des Kammerspiels, vergleichbar einer Bühnenszenierung.

Es entstehen inhaltskonform dynamisiert-atemlose Bilder, die Beweglichkeit und Rastlosigkeit ausstrahlen. Dem Akteur und Rezipienten wird kein Raum mehr gelassen, um sich von der Degeneriertheit der Familie Klingensfeldt-Hansen distanzieren und erholen zu können, geschweige denn sich um seelische Verarbeitung zu kümmern, obwohl die Bilder andererseits auch wieder einen isolierenden, vereinsamenden Charakter haben. Der Bruch mit den Sehgewohnheiten offeriert so etwas wie einen lebensnahen Blick hinter die Kulissen, als ob er den Zuschauer an den Dreharbeiten mit ihren Irrtümern und Pannen teilhaben lässt und damit dessen Bereitschaft einwirbt, das Dargestellte eher als „wahr“ anzuerkennen. Diese ästhetische Unperfektheit als bewusst inszenierte, von außen kommende Störung eines durch das Hollywood-Hochglanz-Kino geprägten Systems „Film“ scheint den schauspielerisch dargebrachten Vorgängen, Charakteren, Schicksalen und Gefühlen besondere Authentizität zu verleihen. Die Verknüpfung inhaltlicher und formaler Besonderheiten bzw. Interdependenzen zeigt sich charakteristisch beispielsweise bei der Kameraführung und Schnitttechnik hinsichtlich Michelles Rolle (s. a. 2.2.1). Michelle wird in Einklang mit der ihr zugeordneten Position durch unprofessionell anmutenden Schnitt sowie marginale Beachtung durch den Patriarchen Helge nebenbei eingeführt. Zugleich erzeugt der Michelle gewidmete Reißschwenk den Eindruck einer mystischen Macht, die Michelles Allgegenwart in Aussicht stellt, da sie immer wieder aus dem Nichts auf der Bildfläche erscheint. Auch ihre Genesung kommt aus dem Nichts und ist ebenso peripher. Ihre Macht zementiert sich in der erfolgreichen Verschwörung der jüngeren Bediensteten gegen die Gäste und in dem Wissen, welches sie Michaels Frau Mette voraushat: Ihre Affäre mit Michael mit Folge einer Abtreibung will sie erst zum denkbar unpassenden Augenblick preisgeben. Mikrosequenzen, bei denen der Zuschauer für kurze Zeit schwankt, ob sie inszeniert sind oder im Film belassene Ausrutscher darstellen, entwickeln sich zu einer diegetischen Instanz, die das Merkmal der Macht transportieren. So auch in einem Moment kurz bevor Christians Schwester Helene mit Empfangschef Lars Lindas Brief in der Deckenbeleuchtung findet, bei der die Kamera vertikal bewegt wird, den Türrahmen eines Nebenraumes skizziert und auf die Existenz eines unsichtbaren Beobachters verweist.

Das die Handkamera propagierende Dogma 95 verursacht unterschiedliche Wahrnehmungen beim Publikum: Die Kamera wird einem leicht verzeihbaren optischen Apparat gleichgesetzt und damit die Authentizität des Bildes infrage gestellt – denn, wie Uka anmerkt, wer schaut so im wirklichen Leben?

Warum ist die Handkamera verbindlich, obwohl das menschliche Auge die Wirklichkeit weder permanent durch Wackelbilder noch durch Reiß-Schwenks wahrnimmt?²⁵

Dies modifiziert Christen:

Allerdings bedeutet dies nicht, dass es sich bei den Einstellungen zwangsläufig um bewegte oder verwackelte Bilder handeln muss. Oft wird die Kamera sehr kunstvoll und innovativ eingesetzt, es sind aber andere Bilder als die, die wir gewohnt sind.²⁶

Und in der Tat: Während die Handkamera – wohlgemerkt – *stereotype* Erwartungen eines amateurhaft-naiven²⁷ oder aber auch experimentell gescheiterten Resultates weckt, wird man in DAS FEST durch hochprofessionelle Freihandkamerafahrten und die Detailerlebnissicht innerhalb eines schlundähnlichen Tablettenröhrchens überrascht – ebenso durch eine autorennenartige Überholaktion, bei der die Kamera *pars pro toto* auf die Hinterräder der Fahrzeuge fokussiert. Durch die Handkamera und ihre in einigen Szenen vermeintlich ungeschickte Führung (z. B. bei der Ankunft der Gäste) wird abermals mit der Assoziation eines Amateurvideos gespielt, wie es auf einer Familienfeier gedreht würde. Bei näherer Betrachtung erweist sich dieser Eindruck jedoch als Täuschung, vielleicht sogar als eine doppelte: Denn die Kameraführung erscheint wiederum noch viel instabiler als bei einem sich vergebens bemühenen Amateurfilmer, und gerade dies muss man als Absicht werten. So wühlt sich die Kamera dermaßen ruppig durch den

²⁵ Uka, Walter: Die Wirklichkeit gibt sich uns nicht einfach hin. Bemerkungen zu Schnittmengen und Missverständnissen zwischen dem DOGMA-Manifest und einigen theoretischen Ansätzen zum Dokumentarfilm. In: Lorenz: *Kontext*, 111–121, hier 121.

²⁶ Christen: Dogme '95, 494.

²⁷ Die Dogma-95-Filme teilen zahlreiche Merkmale mit dem Amateurkino, das nicht minder bewertet sein soll. Die Kinematographie entwickelte sich an einem nicht bestimmbareren Punkt in einen professionellen Zweig, eine „allgemein anerkannte Kunstform“, und einen nichtprofessionellen Zweig, „bestenfalls als Teil unserer Zivilisation gewürdigt“ (Kuball, Michael: *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland*, Bd. 1. Reinbek 1980, 1), wobei das, was auf der einen Seite eine hoffnungslos dilettantische Verhaltensweise darstellen mag, auf der anderen Seite eine Freiheit ist, die sich normalerweise lediglich der Amateur leisten und erhalten kann.

Ansturm der Gäste, dass sich vor allem der Effekt einer unruhigen und ungeordneten Ankunftssituation ergibt, der offenkundig kein verwackeltes Amateurvideo zitiert, sondern inszenatorisch kalkuliert ist.

Häntzschel spricht in seiner Filmrezension von „wirkungsvollem Verzicht auf Perfektion“,²⁸ doch geht es hier vielmehr um die Verschiebung von Perfektion, weg von allzu kontrollierten Bildern, hin zu einer sich durchaus auch ungeplant einstellenden Ästhetik, die aus der Kollektion von Dogma-Spielregeln resultiert, jedoch von einem Zufallsprodukt weit entfernt ist. Eine Entscheidung, ob die Einhaltung von Dogma 95 eher zur Authentizität oder Verfremdung führt, kann nicht getroffen werden; denn es ist weder das eine noch das andere, sondern ein Paralleleffekt beider Merkmale, wie auch 2.1.2 zeigen wird.

2.1.2 Störung, nicht intentional, akzidentell

Entgegen den Dogma-Regeln wurde DAS FEST nicht auf 35 mm gedreht,²⁹ sondern unter Verwendung eines „billige[n] digitale[n] Flip-Screen-Camcorder[s] aus dem Elektronikmarkt“.³⁰ Demnach existiert dieses Werk ursprünglich nicht auf Filmträger. Auch wenn je nach Beleuchtung die Agierenden fahl wirken, erscheint das frühdigitale und qualitativ doch eher skizzierende Aufnahmemedium, indem es das residuale Licht einfängt, ob der gestressten Gesichter wie ein kosmetischer Segen. Denn es nivelliert immer wieder Augenschatten, Fältchen, den wackeligen Umgang mit Schminke und amateurhafte Frisuren; lässt sie vielmehr ressourcenreich aussehen und spielt damit dem zu meidenden polierten Hollywood-Film (ver-)störend in die Hände.³¹ Anders als bei Werbung, die nach Luhmann (1996) aus dem „Umstand [zu manipulieren] keinen Hehl mache [und sich dadurch] eine gewisse Aufrichtigkeit aneigne“,³² entstehe hier eine Unaufrichtigkeit gegenüber der unverschleierte Darstellung der realen Welt.³³ Dabei agiert das

²⁸ Häntzschel: Vinterberg, o. S.

²⁹ Vgl. Dogma 95, Gebot 9, Online-Quelle (#).

³⁰ Häntzschel: Vinterberg, o. S.

³¹ Unbestreitbar gibt es auch Effekte, die sich mit den Worten „fahle Gesichter huschen als Flächen bräunlicher Pixel gespensterhaft über die Leinwand“ (Häntzschel: Vinterberg, o. S.) beschreiben lassen.

³² Glasenapp: Oasen, 100; Luhmann, Niklas: *Die Realität der Massenmedien* [1996]. Opladen 21996, 85.

³³ Glasenapp: Oasen, 100.

offenbar ungewollt manipulative Vorgehen mit dem Ergebnis sekundärer Störung formal-medial nicht gegen das Dogma, weil die Möglichkeit dieser Effekte in den Geboten nicht erwähnt wird, und auch im Nachhinein in der Abbitte an die Bruderschaft nicht zur Sprache gebracht werden muss.³⁴ Die reale Darstellung des Realen ist ohnehin ein Vorhaben, das nur scheitern kann; schon Baudrillard hat die „Agonie des Realen“³⁵ zur „Utopie der post-industriellen Zeit“ erklärt,³⁶ zu etwas Unerreichbarem. Diese Überlegungen, gegen das Dogma 95 geprüft, erzeugen beim Betrachten eine Verunsicherung, die nur gelöst werden kann, wenn man sich vor Augen hält, dass das Manifest aus einer „Bierlaune“ heraus entstanden ist. Deshalb appelliert Hüntzschel³⁷ an den Dogma-Rezipienten, unbedingt auch die humoristische Komponente der Regeln in Betracht zu ziehen. Christen vermutet, dass die Regeln „nicht zuletzt auch deshalb formuliert worden [sind], um am Ende wieder gebrochen zu werden“.³⁸ Die Verunsicherung des Rezipienten findet also in der Reflexion des Dogmas und seiner Resultate statt. Bereits in DAS FEST zeigt sich, dass man – wie letztlich die Brüder Lumière und andere Filmpioniere auch – im Rahmen der Dogma-Regel-Erfüllung filmphilosophisch-destabilisierend das oszillierend berührt, was als *Pickford-Paradox* in die Geschichte eingegangen ist. Mary Pickford (1892–1979) stellte in einem Interview für das *New York Times Magazine* fest: „It would have been more logical if silent pictures had grown out of the talkie instead of the other way round.“³⁹ Interpretiert wird ihr Statement folgendermaßen: Die Entwicklung des Films vom stummen orthochromatischen Schwarzweißfilm zum farbigen Tonfilm sei nicht nachvollziehbar. Umgekehrt hätte es sein müssen, da Kunst stets dem Immer-Abstrakteren zustrebe, nicht dem Realistischen.⁴⁰

³⁴ Aber vielleicht ist es auch so, wie wenn sich Helene Fischer von Peter Lindbergh für die Vogue 01/2019 mit einem Minimum an Aufmachung ablichten lässt und Betrachter dieser Maßnahme zum Kommentar „Make-Up freie Fotos finde ich gut, ist aber bei ihr heuchlerisch“ hinreißt. Also ein gutgemeintes Projekt, das eine, wenn schon nicht beabsichtigte, dann wenigstens nicht kontrollierbare Störung hinterlässt, die seine Glaubwürdigkeit infrage stellt (vgl. hierzu testuser2 30.11.2018, 17:3, http://www.spiegel.de/forum/stil/helene-fischer-auf-vogue-cover-barfuss-die-spitze-thread-834450-1.html#postbit_70524630, (Stand: 25.12.2018)).

³⁵ Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen* [1978]. Leipzig.

³⁶ Glasenapp: Oasen, 97.

³⁷ Hüntzschel: Vinterberg, o. S.

³⁸ Christen, Dogme '95, 492.

³⁹ Pickford zit. in Brownlow, Kevin: *The Parade's Gone By*. Berkeley/Los Angeles 1968, 577.

⁴⁰ Vgl. Kerr, Walter: *The Silent Clowns* [1975]. New York 1980, 2f.

Dogma hat sämtliche Ressourcen zur Verfügung, Ton, Farbe, Isochromatie, Stative und das Stumme, bewegt sich aber durch das Verbiehen bestimmter Parameter auf ein Abstraktum zu, hier, um das Authentisch-Realistische darzustellen, das auch in einer Extraportion Verfremdung resultieren kann. Wenn man sich zur Hundertjahrfeier von Lumière auf das urtümliche Filmen zurückbesinnt, hat man mehr Kunst und Verfremdung geschaffen, als es die Massenmedien und Hollywood mit größtem Aufwand jemals könnten.

Durch das Ziel des Realistisch-Authentischen qua Verzicht auf technische Kunstgriffe wird allerdings auch wieder eine Abstraktion, wenn nicht sogar eine starke Ästhetisierung vorgenommen, welche für eine Beanspruchung des Zuschauers sorgt. In der Produktion verortet sich DAS FEST am Pol der Vereinfachung, in der Rezeption am Pol der Verfremdung.

2.2 Ausgangspunkt Störung – intradiegetisch

Nach Häntzschel geht es in der Dogma-95-Bewegung darum, mehr oder weniger willkürlich ein Spielfeld abzustecken, um sich als Gruppe nach außen abzugrenzen und sich neue Freiheit zu sichern.⁴¹ Genau in diesem Sinne schafft sich Vinterbergs Film ein eigenes System, das aus systemtheoretischer Perspektive stark selbstreferentiell wirkt, indem ein Familienhofstaat bemüht ist, sich selbst zu erhalten. Hier zeigt sich deutlich die Interaktion zwischen der Seite des Darstellenden und der Seite des Dargestellten.

Intradiegetisch lässt sich das Teilsystem „Familie Helge Klingenfeldt-Hansen“ im Hinblick auf seine evolutiven, selbst-stabilisierenden, seine selbst-erschaffenden bzw. selbsterhaltenden Strukturen (Autopoiesis) beobachten.

2.2.1 Das nervöse System: formal-inhaltliche Anzeichen einer Destabilisierung

„Systeme sind von ihrer Anlage her unruhig“⁴² und es scheint bei der alteingesessenen Familie Klingenfeldt-Hansen ohnehin kräftig zu brodeln. Zumindest das Phänomen der Störung wird bereits in den ersten Filmminuten vorausgeschickt. Form und Inhalt bewegen sich aufeinander zu, wenn die Bilder im Vorspann verwischen und über das Motiv des Wassers Lindas Selbstmord in der Badewanne projizieren, der Weg zum Anwesen in

⁴¹ Häntzschel: Vinterberg, o. S.

⁴² Preyer, Gerhard: Irritation, 20.

unerträglicher Hitze über eine absurd geflickte Straße führt, Christian dank eines Funkloches das Gesagte fortwährend wiederholen muss und Personen bei staubigster Sicht identifiziert werden („Da ist ja Mette“). Wie aus Versehen verreißt die Kamera und *ermischt* vorsichtshalber *nur* so sexuell aufgeladene Details wie Studentengässchen und gut gefüllte männliche Schlüpfen, um sich nicht des Voyeurismusverdachts erwehren zu müssen; eine Vorschau auf die Destabilisierung, die im inzestuösen Begrabschtwerden Helenes durch Michael eine erste Etappe erreicht. Filmisch-qualitativ halten diese Bilder einer herkömmlichen Postproduktion nicht Stand und – so belassen – tarnen oder verleugnen gar ihren schaubegierigen Inhalt.

Inhaltliche Störungen, die durch die formal-ästhetischen Gegebenheiten transportiert und verstärkt werden, sind schlecht geölten Türen geschuldet, ebenso zweckentfremdeten Pfannendeckeln, dem Konsum von Alkohol und Zigaretten in der Küche, dem Blick unter Pias Rock, Michael, der sich mit einem weißen Duschtuch durch die Porille wischt, dem Hereinplatzen Helges in das Hotelzimmer Mette und Michaels, Uneinigkeit der Gäste über die Bezeichnung der Vorsuppe, Großvaters Hörungsvermögen und Gedächtnisschwäche, der daraus erwachsenden exakten Doppelung eines schlüpfrigen Witzes und dem Gebrauch eines mittlerweile verunreinigten Messers zum Anklopfen an Spirituosengläser, um das alleinige Rederecht zu sichern.

Das Gruppenfoto, das nach Ankunft der Gäste geschossen wird, friert ihren Status quo von Unschuld und Ahnungslosigkeit ein. Es vermittelt also zunächst ein Bild von Ordnung, unberührt von Störung und weiterer Eskalation, da es eine konventionelle (Familien-)Gemeinschaft durch das kulturell etablierte Medium des Familienbildes behauptet.

Die Familie Klingenfeldt-Hansen wartet mit latenter Gewaltbereitschaft auf. Kurzum, man diagnostiziert dieser Zweckgemeinschaft schon früh eine innere Polarisierung: Auf den Vorwurf Helenes hin, dass Michael zu Lindas Begräbnis nicht erschienen ist, Helenes Geburtstag vergessen hat und damit kein Interesse an der Familie zeigt, traktiert Michael Helene körperlich. Was sich im Treppenhaus zunächst noch als geschwisterliche Kabbelei qualifizieren ließe, kippt vor dem elterlichen Anwesen endgültig: indem Michael Helene in den Busen zwick, was sie mit einem verstört-indigniertem „Lass das, ich bin deine Schwester!“ von sich weist und dem Rezipienten bereits an dieser Stelle einen Hinweis auf das Inzestuöse gibt. Christian gratuliert seinem Vater zum Geburtstag, doch es mangelt dabei an Herzlichkeit: kein

Händeschütteln, keine Umarmung; denn das Beglückwünschen ist reine Mechanik. Dass Christian nach Lyon umzieht, weiß der Vater auf anonymem Wege aus der Zeitung – ein noch deutlicheres Signal der Kontrolle und Allmacht, als wenn der Vater vom Umzug über einen Verwandten erfahren hätte, was von beiderseitigem Mangel an Vertrauen zeugt.

Eine Disposition zur aktiven und passiven Gewaltanwendung ist in der Familie Klingenfeldt-Hansen auch andernorts offenkundig: Als Michael seinen Bruder mit dem Auto auf der staubigen Straße überholt, die Christian zu Fuß bewältigt, kneift Michael den sich wehrenden Christian in die Wange. Er nimmt ihn in den Schwitzkasten und wirft Frau und Kinder aus dem Auto, um sich mit Christian für den Rest des Weges unterhalten zu können. Christian lehnt halbherzig den Tausch mit Michaels ursprünglichen Autoinsassen ab, grinst schließlich heimtückisch passiv-aggressiv beim Einnehmen des Beifahrersitzes – offensichtlich ist das ihm in Aussicht gestellte Gespräch zu verführerisch, doch worum es in der Unterhaltung geht, erfahren wir nicht. Mette darf mit Kindern den Weg zum familiären Anwesen zu Fuß antreten, und auch dem Personalchef zeigt Michael durch dünnkelhaftes Verhalten, wer das Sagen hat. Als Helenes (neuer) Freund Gbatokai per Taxi eintrifft, bricht Michaels Rassismus hervor. Er will ihn notfalls mit Gewalt vom Grundstück werfen und spuckt ihm ins Gesicht. Die Mutter, Überwachungs- und Goutierungsinstanz, degradiert Gbatokai, nachdem sie ihn zunächst mit Helenes vormaligem Begleiter verwechselt.

Gemessen an einem klischeehaft verstandenen familiären Kontext der Einigkeit und weniger der Zweckmäßigkeit zeigt sich das System Klingenfeldt-Hansen insgesamt wenig harmonisch und idyllisch, scheint gar seine inner-systemischen Funktionalitäten auf teils kleinen Gesten der Unterdrückung, des Zwangs und des Missbrauchs zu gründen. Nicht zuletzt angesichts der hier anstehenden Familienfeier, einer naturgemäß seltenen und zudem eigentlich von gewisser Vorhersehbarkeit bestimmten Gelegenheit, einander wiederzusehen, erscheint ein solches Durchbrechen konventioneller Umgangsformen erstaunlich. Selbstredend deutet der Film dadurch auf Schlimmeres voraus. Allerdings werden die Sehgewohnheiten eines gegenwärtigen Publikums bei einem DAS FEST betitelten Film über eine Familienfeier ohnehin kaum etwas anderes erwarten lassen als einen sich öffnenden Abgrund und irgendeine Art von Eskalation. Bemerkenswerter ist, dass bereits von vornherein keine geordnete Ausgangslage zugelassen wird, während die vielen hier inszenierten Störfaktoren aber zugleich überraschend konsequent

übergangen, aufgefangen, eingefangen, um nicht zu sagen: in das System integriert werden. Ebenso war auch der Kindesmissbrauch jahrelang integraler Teil dieses Systems und wohl auch ein Ritual, das ausschließlich nach den Regeln des Patriarchen funktionierte. Seine Macht erscheint auf merkwürdige Weise ins Groteske überhöht, wenn Michael halb bekleidet über das Anwesen hechtet, um nicht zu spät beim Vater zu erscheinen.

Dieses absolutistisch regierte System ist zwar degeneriert, aber widerstandsfähig. Keinesfalls jedoch taugt es zum positiven Beispiel, und so scheint die geschlossene Gesellschaft in der Isolation des Hotels eher zur Draufsicht aufzufordern als zur Identifikation. Eine Draufsicht, die manche irritierende, von Druck, Gewalt und Abhängigkeit geprägte Funktionalität sichtbar macht, welche der Außenwelt verborgen bleiben dürfte.

Das ergo global funktionstüchtige System Klingensfeldt-Hansen verfügt über reichlich Gefolgschaft bis hin zu Leibeigenen: Der so zeugungsfreudige wie verantwortungsscheu-gewaltbereite Michael, dessen Interesse an seiner etwas bräsig wirkenden Frau Mette versiegt ist, hatte sich bei seinem letzten Besuch die unverheiratete und weitaus attraktivere und ihm so namensähnliche Michelle gegönnt. Jetzt wird sie lästig und bei ihrem Gesuch einer Aussprache durch hastig hingehaltene Geldscheine zur Prostituierten umgewidmet. Als Michelle Würde einfordert, durchbricht sie wiederum das System, indem sie dessen konstante Gefährdung durch Rufmord vor Augen führt. Michael agiert als Korrektiv, da „jedes soziale System seine rekursive Geschlossenheit zu sichern [hat]“ und „diese Selbstreferenz, vergleichbar dem Gehirn, durch *Unruhe*“⁴³ erhält: Michael schlägt Michelle nieder. Das wiederum bleibt folgenlos, wodurch das System erst einmal einen *Ruhepunkt* erreicht hat. Michael sichert das System durch Gewalt, Michelle durch Stillhalten.

Dank Patriarch Helge hat auch Michael seinen Platz im System. Der Vater stellt ihm die Mitgliedschaft bei den Freimaurern in Aussicht, als Signal, sich trotz seines problematischen Charakters bewähren zu können, innerhalb des Systems zu avancieren und auch ein gewisses Maß an Anerkennung zugeteilt zu bekommen. Denn schließlich steht Michael genau wie Bruder Christian nicht auf der Gästeliste, wie beide beim Einchecken an der Hotelrezeption gewahrt werden.

⁴³ Preyer: Irritation, 21.

2.2.2 Differenz und Selektion

Systeme können von anderen Systemen bzw. ihrer Umwelt unterschieden werden. Dabei ist jedes System mit seinen spezifischen Regeln und Merkmalen ausgestattet, die wirksam werden, wenn man die Differenz von Erwartungen und Entscheidungen betrachtet: In unterschiedlichen Systemen werden unterschiedliche Erwartungen an die einzelnen Mitglieder gerichtet, deren „Entscheidungen und Verhalten in relationaler Abhängigkeit“⁴⁴ über ein „Sichabhängigwissen“ von Sender und Empfänger (Alter und Ego) erfolgen.⁴⁵ Wird aus einem Repertoire von Möglichkeiten wie durch Christian diejenige Möglichkeit selegiert, die die Erwartungen des Systems durchkreuzt, kann das System eine aus dem Ruder laufende Perturbation erfahren.

Christian: Personalisierung einer Störung

Will man den größeren Rahmen der Untergrabung des Systems Klingensfeldt-Hansen verstehen, ist ein Blick auf die Hauptfigur Christian hilfreich. Einstiger Raufbold, verhält er sich unaufdringlich, still und anständig, hat offenkundig ein Problem, das unsere Empathie herausfordert, und ist zudem der erste, den wir kennenlernen. Seine subjektive Störung liegt außerhalb des Dargestellten, die Erlebnisse und Erinnerungen sind nur in seinem Gedächtnis, dem Gedächtnis der Mutter und dem Abschiedsbrief Lindas erhalten. Christians subjektive Störung ist das Prärequisit für die Störung der Festivität, das Kolportieren der Stimmung und des Ablaufs, die temporäre Destabilisierung, damit aber auch Prärequisit einer Stabilisierung.

Nachdem Christian auf Pias Angebot, mit ihr zu schlafen, nicht eingeht und vielmehr im Sessel einnickt, stellt sie, um Christian nahe zu sein, in der Badewanne Lindas Selbstmord nach und taucht der Länge nach unter. Offenbar wurde Linda damals so vorgefunden. Pia verharrt so lange in dieser Position, bis Helene ob der Lektüre von Lindas Abschiedsbrief einen Schrei ausstößt. Für sie besteht die Verunsicherung darin, dass Christian, obschon Pia und er sich lange kennen und schätzen, jedwede Liebeserklärung nicht wahrnimmt. Eine romantische Beziehung vermag sich nicht zu entwickeln, solange Christian die problematische Bindung zu seinem Vater nicht lösen kann. Und obschon Christian zum Ende, nachdem wieder Stabilität

⁴⁴ Gerstner, Thomas S.: *Die Bewältigung organisatorischer Übergänge*. Wiesbaden 1995, 151f.

⁴⁵ Luhmann, Niklas: *Ideenevolution*. Frankfurt a. M. 2008, 138.

eingetreten ist, Pia anbietet, sie nach Frankreich mitzunehmen, gestaltet sich der Sachverhalt für den Rezipienten nicht wirklich glaubhaft: Denn eine durch den dauerhaften Missbrauch bedingte Traumatisierung würde das Aufbrechen der Vaterbeziehung per Schuldeingeständnis vermutlich noch gar nicht lösen.

Christian wahrt die Familienordnung: Er ist der älteste Sohn und hält traditionell die Rede. Christian schützt eine weitere Ordnung vor, bei der wir jedoch nicht wissen, wie überkommen sie ist, indem der Vater zwischen zwei Reden wählen oder vielleicht sogar nur ‚wählen‘ darf. Die Wahrscheinlichkeit ist hoch, dass er bei dem jetzigen Anlass ein Optionsregime vorgegaukelt bekommt, dieses Spiel also nicht gewinnen kann. Darauf weist Christians Handytelefonat zu Beginn des Films hin, das er mit seinem Hauptverbündeten, dem Koch, führt („Es wird ein Schock“). Auch wenn es in der Tat zwei Reden geben sollte, ist es Christian, der darüber verfügt, dass die Wahrheit ausgesprochen wird, egal, welche Wahl der Vater trifft.

Der Vater wird die Tat leugnen und sich schließlich auf die Einnahme der Opferrolle unter dem durch den Schuldvorwurf auf ihm lastenden Druck beschränken. Dadurch, dass er aber auch am Ende seine Schuld nicht eingesteht, wird Christian nach einem kurzen Triumph die Bürde des Erlebten nicht abstreifen können. Und dennoch gelingt es Christian, Umbrüche zu initiieren, in einem System, bei dem man nicht weiß, wann und durch wen es sich selbst erschaffen hat, das aber auf mindestens vier Generationen blicken kann. Spätestens durch die Hegemonie des Vaters hatte sich eine Verkrustung stabilisiert, innerhalb derer nicht geahndete Gewaltakte stattfinden. Durch ein Aufbrechen über eine zeitweilige Destabilisierung, die nach einer Re-Stabilisierung verlangt, wird die Chance zu einer Besserung der Situation gegeben. Der Vater wird entmachtet; denn auch die Mutter mag bei ihm nicht mehr mitziehen. Für das Kollektiv ist Helge nicht mehr tragbar, weshalb man ihn aus dem Anwesen entfernt. Gewalt wird durch Gewalt geahndet und erfährt damit im Familiensystem eine ebensolche Stabilisierung wie das System selbst.

Christian redefiniert das Patriarchat Klingenfeldt-Hansen als eine heterarchische Ordnung, die sich für „alle[] sozialen Systeme ab[zeichnet]“. Dadurch hat „gesellschaftliche Kommunikation [...] kein Steuerungszentrum mehr“,⁴⁶ wie sich in Folge seiner Rede zeigen wird. Über das Mittel

⁴⁶ Preyer: Irritation, 15.

dieser Rede reißt er zunächst für kurze Zeit die Macht an sich, stört die Feierlichkeit und verunsichert die Anwesenden, die mehrheitlich nicht zu reagieren vermögen. Sein Bruder Michael wiederum stört Christian darin, mit seiner gegen den Vater gerichteten Aktion fortzufahren, bevor es schließlich doch zur Destabilisierung kommt, und sucht den Status des Vaters als obersten Punkt der Hierarchie als stellvertretender ‚He(l)gemonial‘ wiederherzustellen. Denn die Infragestellung des Steuerungszentrums „schließt Gegenreaktionen nicht aus“. ⁴⁷ Als sich die Beweislast gegen den Vater als erdrückend herausstellt, übernimmt Michael die Vormacht durch körperliche Aggression. Christian lässt dies geschehen.

Eine Chronologie der Eskalation in Anfangs- und Endzuständen

Im Folgenden sollen die Zustände als Grundzustand (G_—)⁴⁸ und (vorläufiger) Endzustand (E_—) skizziert und reflektiert werden, die Christian erzeugt, da er beständig das sabotiert, was von ihm innerhalb eines Feiertextes erwartet wird. Jeder Endzustand mag auch wieder als Grundzustand betrachtet bzw. ein fließender Übergang von End- in Grundzustand postuliert werden. Über die jeweiligen Zustände wird eine Chronologie der Eskalation dokumentierbar.

Grundzustand G_{A0} sei der, der die Gäste in Bezug auf das, was kommen wird, also Christians Selektion, indifferent lässt, weil sie davon noch nicht wissen. Christians Rede verändert diesen Grundzustand durch Selektion der Information und Mitteilung, zumal die Enthüllung eines Missbrauchs mit dem Inhalt eines Trinkspruches nicht kompatibel ist. Dabei ist jede Information eine Auswahl aus einem Pool von Möglichkeiten. Die Mitteilung wiederum kann in mündlicher oder schriftlicher Form überbracht werden, und beispielsweise ruhig vorgetragen oder skandiert und auf diese Weise unterschiedlich verstanden werden.

Christian geht es darum, dass der Vater sein Fehlverhalten öffentlich einräumt. Er bedarf einer bestimmten, experimentellen „zirkulären Sozialität“, ⁴⁹ die für ihn vielleicht aufgeht. Diese zirkuläre Sozialität⁵⁰ basiert auf

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Der Unterstrich „—“ ist Platzhalter für das Inkrement.

⁴⁹ Luhmann: Ideenrevolution, 138.

⁵⁰ Es handelt sich hierbei um eine spätere Generalisierung der ‚Maxime des Gefallens‘ mit dem ursprünglichen ‚Sonderrezept‘, man könne einem anderen besonders gefallen, indem man ihm ermöglicht, selbst zu gefallen (ebd).

Selbstreferentialität bzw. einer „selbstreferentiellen Organisation der Elemente des Systems“, die nur entstehen kann, wenn die Prozessoren zirkulär verknüpft sind. „Der Eine richtet sich in seinen Verhaltenswahlen nach dem, was er von sich selbst und was nach seiner Erwartung der Andere von ihm erwartet.“⁵¹ Diese Erwartung wird von und für Christian nicht erfüllt, da er für seine Enthüllungen einen rituell kontrollierten Kontext gewählt hat. Der Rahmen, den er als eine Art Whistleblower nutzt, ist nicht geeignet, wenigstens Gerechtigkeit herzustellen. Das Fest dient lediglich dazu, den Sachverhalt einem größeren Publikum binnen kürzester Zeit bekannt zu machen. Wir wissen nicht genau, was Christian von der Bloßlegung des Missbrauchs bzw. der Vergewaltigung in seinem Umfeld erwartet, doch die Äußerung „Es wird ein Schock“ räumt eine Bandbreite an Reaktionen ein. Diese schließt Lähmung und Aggression ein, die er durchaus mit Genugtuung aufnimmt, hat er doch die Vergewaltigungen durch seinen Vater mit der Vergewaltigung seines Jubelfestes beantwortet. Eine vergleichbare Genugtuung ist Christian anzusehen, als Helene Lindas Abschiedsbrief verliest und er eine Solidaritätsbezeugung einiger Anwesender bekommt. Doch diese Bezeugungen sind erst sichtbar, nachdem Lindas Abschiedsbrief publik gemacht wurde. „[Besagter] Zirkel liegt [...] nicht nur in dem Sichabhängigwissen von den Wahlen des Anderen; er liegt in dem Sichabhängigwissen von dem Sichabhängigwissen *beider*.“⁵² Denn der Fortgang der Feierlichkeiten ist nicht nur abhängig von der Reaktion der Anwesenden bzw. der engeren Familie Klingefeldt-Hansen, sondern genauso von der nächsten Selektion, die Christian trifft (siehe G_{A1}). In dieser beiderseitigen Abhängigkeit wird entschieden, ob es zu einer Entstörung kommen kann oder die Zeichen gar auf eine Destabilisierung deuten.

(Vorläufiger) **Endzustand E_{A0}**: Es ist interessant zu sehen, wie eine Störung der Erwartungshaltung für ein reibungsloses Miteinander auf den Zirkel wirkt, so bei den Gästen, die nach Christians erster Rede nicht wissen, wie sie reagieren sollen. Denn eigentlich sind die übrigen Anwesenden – und darin gleichen sie der Gesellschaft – ja nicht adressiert.⁵³ Dies erklärt auch die Handlungsunfähigkeit des hier versammelten Kollektivs, begriffen als Abbildung von Gesellschaft innerhalb eines abgesteckten Mikrokosmos.

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd., Herv. C.S./S.S.

⁵³ „Gesellschaft als das umfassende soziale System ist [...] nicht kommunikativ erreichbar. Sie hat keine Adresse“ (Preyer: Irritation, 16).

Deshalb gibt es keinen Tumult im Saal, als Christian seine Rede hält; vielmehr erschöpfen sich die Reaktionen in einem hilfeschauenden Umsichschauen, Hüsteln und der Akklamation eines Gastes, den man schnell zum Schweigen bringt. Die im Raum schwebende Information wird durch heitere Geschichtchen hinweggefeiert.

Die durch die Selektion der Information erzeugte Differenz resultiert also in Orientierungslosigkeit, da die Erwartungen an die Situation anders sind, als sie tatsächlich ausfallen. Helene versucht zu justieren, indem sie den Anekdotenreigen offiziell unterbricht und das von Christian Gesagte systemwährend als nicht ernstzunehmend hinstellt. Auf die Enttäuschung der Erwartungen hin folgt ein pädagogisierendes Zwiegespräch mit Vater Helge, bei dem Christian Gesten der Einsicht und des Verstehens zeigt. Zuvor noch hat sich sein Jugendfreund Kim, jetzt Koch, den taumelnden Christian in der Küche zur Brust genommen und ihm ins Gewissen geredet, nach Absolvieren seiner Rede weiterzumachen und nicht etwa das Anwesen zu verlassen. Denn sonst, so Kim, „ist die Schlacht verloren und nichts ändert sich“, die Diktatur bleibt und bei Christians subjektiver Störung gibt es nicht einmal eine Chance auf Bearbeitung und Beseitigung. Systemtheoretisch formuliert:

Der Überhang an unrealisierten (und nicht simultan realisierbaren) Möglichkeiten sichert die Reproduktion von Sinn. Es fehlt ihr dann nicht an Möglichkeiten, während zugleich das, was als Realität gesetzt ist, ihr Schranken zieht und Anhaltspunkte gibt.⁵⁴

Analog dazu ist der „Familienstaat“⁵⁵ mit seinen Regeln und Funktionären das, was die „Schranken zieht“ und dabei weit über Anhaltspunkte hinausgeht, nämlich rigorose Vorschriften geschaffen hat, wie auf Christians Vorwürfe zu reagieren ist.

Grundzustand G_{AI}: Während die Gäste verwirrt nach einem Verhaltenskodex suchen, wird Christians zweite Rede mit der Ankündigung, jetzt alles gut zu machen und vernünftig zu sein, ausdrücklich begrüßt. Dadurch, dass Christian eine Modifikation seiner ersten Rede in Aussicht stellt und man dies goutiert, hat man Christian unterstellt, vorhin die Unwahrheit gesagt zu haben oder zumindest eine Nichtwahrung der Etikette und die Versündigung gegen den Patriarchen und seine Gehilfin. Die neue Erwartung wird jedoch von

⁵⁴ Preyer: Irritation, 25.

⁵⁵ Häntzschel: Vinterberg, o. S.

Christian wieder enttäuscht; denn er hat seine Selektion der Information konstant gehalten, nur die Lexik ist drastischer, die Sätze kürzer, die Mitteilung weniger süffisant: „Auf den Mann, der meine Schwester umgebracht hat. Auf einen Mörder.“ Die Störung aus Endzustand E_{A0} flammt wieder auf bzw. erfährt eine Fortführung, weil Christian die Erwartungen erneut durchkreuzt: Er klagt seinen Vater wieder an.

Vorläufiger **Endzustand E_{A1} = Endzustand E_{A0}** : Da im Wesentlichen keine Differenz in der Selektion der Information oder der Mitteilung bei Christians erster und zweiter Rede bestanden hat, ist Endzustand E_{A1} wiederum ein Zustand der Verunsicherung.

Ein erneutes Zwiegespräch zwischen Helge und Christian wird fällig. Der Vater rechnet darin seine Machenschaften gegen die Symptome, die er dadurch bei seinem Sohn erzeugt hat, auf: „Du warst wie üblich nur an dir selbst und deinem kranken Geist interessiert.“ Der Vater hat das weitere Vorgehen verhandelt und setzt Christian davon in Kenntnis, nicht ohne vorher zu moralisieren: „Und jetzt beschmutzt du die Familie, die immer nur dein Bestes wollte. Deine Mutter möchte, dass du gehst. Aber ich finde, du sollst hierbleiben, damit du merkst, was es heißt, seiner Familie ins Gesicht zu spucken.“

Helene spricht Christian an: „Sag mal, spinnst du?“, und erzeugt damit erneut Verunsicherung beim Rezipienten, der in diesem Augenblick unter anderem die Glaubwürdigkeit von Christians Rede anzweifeln mag. Denn er weiß nicht, ob Helene lediglich Christians Benehmen vor dem unantastbaren Patriarchen verurteilt, da Christian fortwährend das Ritual des Familienfestes stört, oder ob sie wider besseres Wissen (Lindas Abschiedsbrief wurde noch nicht verlesen) seine Rede als Lüge darstellt. Helene handelt im Sinne einer „hinausgeschobenen Destruktion“.⁵⁶ „Jede Selektion [muss] begriffen werden [...] im Hinblick auf das, was sie selbst für andere Selektionen bedeutet.“⁵⁷ Jedes Handeln wird geprüft im Hinblick auf das, was anderes Handeln mit sich bringt. Würde Helene Christian beipflichten (oder würden die Gäste Partei ergreifen), begönne umgehend der Abbau von Strukturen und Helene hätte nicht die Chance genutzt, die bewährten Strukturen des Patriarchats beizubehalten. Neue Strukturen bedeuten fehlende Erfahrungswerte, bergen die Gefahr von Orientierungslosigkeit. Das Vertraute bricht

⁵⁶ Luhmann: Einführung, 248.

⁵⁷ Ebd.

weg und sei es auch noch so grausam. Doch für Christian könnte sich der Einsatz lohnen, um seinen Seelenfrieden zu finden.

Einige Gäste versuchen abzureisen, werden aber durch einen Komplott der jüngeren Bediensteten daran gehindert. Es herrscht ein Klima maximaler, unausweichlicher Konfrontation. Dadurch, dass die Gäste vor Ort bleiben müssen, können sie ihre Reaktion und Verantwortung nicht den anderen überlassen. Gbatokai zeigt Christian seine Bewunderung für dessen Mut, seine Eltern anzuklagen. Mutter Else kritisiert in ihrer Rede Christian für seine lebhafteste Phantasie und fordert ihn auf, sich beim Vater zu entschuldigen.

Grundzustand G_{A2}: Christian klopft ans Glas und statt einer Äußerung, die der Illokution einer Entschuldigung entspräche, sagt er Dinge, die im Vorfeld nur noch wenig Raum für die Antizipation einer Regelkonformität lassen: „1974 kamst du, Mutter, ins Büro und sahst mich auf allen Vieren und deinen Mann ohne Hosen. [...] Entschuldige, [...] dass dein Mann dich sofort bat, zu verschwinden, was du auch ohne Zögern gemacht hast. [...] Entschuldigt, dass ihr solche Schweine seid.“

Christian trifft dieselbe Selektion wie schon zuvor, es wird keine wesentlich neue Information verhandelt, aber die Form der Mitteilung verändert sich. Infolgedessen wird auch Michaels Verhalten drastischer: Er transportiert Christian ab. Denn Christian hält das Fest auf, zwingt die Anwesenden zu reagieren, sie müssen ihn wenigstens hinauswerfen, um weiterfeiern zu können. Indem Christian die Störung auch symbolisiert, trägt er zur Destabilisierung des Systems bei.

Endzustand E_{A2}: Michael selegiert aus Verhaltensmöglichkeiten, indem er seinen Bruder vor die Tür wirft, der seinerseits selegiert hat und umgehend zurückkommt. Unterdessen versucht man, so zu tun, als könne man wenigstens den Schein aufrechterhalten: Helges Mutter singt mit brüchiger Stimme das Volkslied „Im tiefen Frieden der Wälder, wo der Singvogel wohnt“. Die Szene ist ein Balanceakt aus Peinlichkeit und Absurdität, der Liedtext beispiellos für semantische Selbstentwertung. Man bleibt sitzen und lauscht höflich.

Grundzustand G_{A3}: Christian fasst den Rauswurf als Unterbrechung seiner Rede auf und fährt fort: „Mutter, meine treue Zeugin, du [...] sahst, wie der steife Schwanz meines Vaters meine Haare rieb.“ Bei Christians Rückkehr und Rederechtswiederaufnahme ist die Erwartung an eine rituellkonforme

Erfüllung endgültig zerstört, G_{A3} entspricht nicht mehr G_{A1} bzw. G_{A0} , die Form der Mitteilung gleicht einem verzweifelten Schreien.

Endzustand E_{A3} : Die Reaktion Helges auf Christians erneuten Rauswurf ist begrenzt auf ein „Er ist krank. Wie traurig“. Helges Mutter singt weiter („Wo die geplagte Seele Ruhe findet“), während Christian von Bruder und Helfern in den Wald gebracht und gefesselt wird, um ihn loszuwerden. Man geht dank Michael, der den genetischen Code der Familie wahren will, nicht bis zum äußersten: „Er ist mein Bruder“, d. h. das System wird letztlich in sich geschützt im Gegensatz zum Umgang mit Michelle, die ja nicht zur Familie gehört. In der Zwischenzeit hat Zeremonienmeister von Sachs⁵⁸ die Anwesenden mittels einer Polonaise in den Zustand soziopathischer Fröhlichkeit zurückversetzt.

Grundzustand G_{A4} : Die nächste Störung wird zunächst dadurch konstituiert, dass Christian erwartungswidrig zurückkehrt, rechtzeitig zum Verlesen von Lindas Brief. Michael will Christian abermals entfernen, wird durch eine Order des Vaters jedoch daran gehindert. Entscheidend für G_{A4} ist, dass Lindas Brief durch den Zettel an von Sachs' Glas nur als „Brief“ angekündigt wird. Niemand der Zuhörer rechnet mit Lindas Autorschaft und schon gar nicht mit seinem dramatischen Inhalt.

Christians Selektion besteht dieses Mal darin, seiner Schwester Helene zuzuhören. Er liefert keine neue Information, ebenso wenig eine Modifikation. Er gibt den Weg auf den Inhalt des Briefes frei: „Vater schläft wieder mit mir. Jedenfalls in meinen Träumen. Und ich kann nicht mehr. Ich gehe fort.“ Helene tut so, als habe sie den Inhalt zuvor nicht gekannt. Die Intensität des Briefes schlägt das, was Helge im Anschluss sagen wird, um Längen.

Endzustand E_{A4} : Man weiß nun um die Glaubwürdigkeit von Christians Selektionen. Gäste beginnen zu weinen, sind entsetzt, während Helge darum bemüht ist, sein Gesicht zu wahren: „Ein sehr schöner Brief. Schenkt meiner Tochter etwas ein, damit ich mit ihr anstoßen kann.“ Keine Reaktion der Anwesenden. Helge wiederholt seine Direktive. Wieder keine Reaktion. Es folgt eine erneute Wiederholung in nonverbaler Sprache, Wutausbruch, Schreien, Gläserwerfen, Einfordern von Respekt – das System Patriarch Helge funktioniert nicht mehr. „Ist es meine Schuld, dass ich derart

⁵⁸ Interessanterweise nennt von Sachs Helge seinen „dänischen Vater“. Die genealogische Verbandelung bleibt undurchsichtig, es drängt sich jedoch eine geschäftliche System-Nähe auf.

unbegabten Nachwuchs habe?!“ Helge verschwindet und wird von Michael verprügelt.

All diese Vorgänge konstituieren eine Störung des ritualisierten Festablaufs. Sowohl Christians Selektionen als auch das Handeln der Bediensteten stören das Gesamtritual, das auf der anderen Seite durch diverse Aktionen (Menüfolge, Reden, Polonaise, Zettel am Glas) als Ritual erkennbar bleibt und weitergeführt wird bis zum gemeinsamen Frühstück. Das Festgelegte und Regelhafte des Rituals wirken als ruhender Gegenpol zur Störung und werden als solcher auch thematisiert (von Sachs, nachdem sich die Wogen geglättet haben: „Ich liebe diese Familientraditionen. [...] Es ist wohl wieder Frieden in der Familie.“) Diese Rituale mögen aber gleichzeitig als symbolische Störung für den Betrachter wirken, weil sie ihren unaufrichtigen, heuchelnd-friedenstiftenden Charakter nicht verleugnen können. Da das Kollektiv Familie bei der Polonaise mitmacht, Gbatokai und Helene eingeschlossen, kann man hier wohl nicht von einer subjektiven Störung ausgehen. Aus der subjektiven Perspektive des Störers wird die Störung gestört.

2.2.3 Eine Neuordnung der Strukturen innerhalb des Systems

Lindas Brief bedeutet eine neue Autorität im System Familie, aber wir wissen nicht, ob er zum Mahnmal reicht. Das, was gewesen ist, übernimmt die Macht. Die Störung gewinnt dabei nicht an Intensität, sondern die Situation an Klarheit. Das geschriebene Wort intensiviert die Differenz zwischen Information und Mitteilung bei den Adressaten. Die Kommunikation ist *eindeutig*, der Inhaltsaspekt im Fokus. Nicht die Stimme oder die gesamte physische Erscheinung des Vaters, der sich erhebt und nun das Wort ergreift, um zu de-eskalieren, sind entscheidend. Vielmehr ist es die Autorität der Schrift, die Wiedergabe von Lindas Gedanken, und die mit der Schrift einhergehende „Schwerpunktverschiebung der Kommunikation in Richtung auf Information“.⁵⁹ Auch wenn Linda nicht mehr lebt, behalten ihre Worte diese Autorität und das Potenzial auf mehr Information, die von Christian weitergeführt werden kann. Und auch wenn Lindas Brief verlesen wird: Die schriftliche Basis bleibt. Der Brief bedeutet einen „Verzicht auf das segensreiche Sofort-Wieder-Verschwinden des gesprochenen Wortes, also einen Verzicht auf die Leichtigkeit des Vergessens“.⁶⁰ Zudem „[härtet] die

⁵⁹ Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 1. TB. Frankfurt a. M. 1997, 275.

⁶⁰ Ebd., 266f.

textliche Fixierung von Sinn das, was einmal formuliert ist, auch dann, wenn es abgelehnt oder nicht benutzt wird“.⁶¹ Der Vater hat nichts (mehr) zu sagen, der Informationswert seiner mündlichen Mitteilung ist marginal. Er sieht sich in der Pflicht, auch dann zu reden, wenn man nichts zu sagen hat, um „durch Beteiligung an Kommunikation Gutwilligkeit und Zugehörigkeit“⁶² auszudrücken und um zu entstören, was ihm nicht gelingt. Als Helge(s) gesprochenes Wort) kein Gehör findet, man nicht das tut, was er einfordert, nämlich auf Linda zu trinken, als die Überzeugungskraft der durchaus unerträglichen Rituale auch nicht mehr angeordnet werden kann, im Gegensatz zu von Sachs später, Helge das Gesagte redundant macht, beginnt er zu brüllen, wirft sein Glas an die Wand und versucht, von der Selektivität der Mitteilung abzulenken.⁶³ Doch dank Lindas Brief bleibt die Störung erhalten. Auch sie hat selektiert, hat im Brief nichts von den guten Dingen thematisiert, die ihr durch ihren Vater zuteilwurden. Und selbst wenn sich die Adressaten dieser Selektion bewusst sind, sind die Wirkung und der Eindruck von den Taten des Vaters übermächtig. Durch Christians Vorarbeit rückt der Brief Lindas nicht in die Codierung des ‚Vielleicht‘, also eines ‚Möglichkeitsentwurfes‘; das „Problem der Gewißheit“ wird eben nicht mehr zu einem „Potential für Ungewißheit“.⁶⁴ Ein „Bedürfnis nach Deutungen“⁶⁵ ist gestillt. Damit haben wir einerseits eine Destabilisierung (der Brief ist symbolisch), die Michael seinen Vater niederprügeln lässt, andererseits eine Stabilisierung oder Entstörung durch die Unverwässertheit der Botschaft, die den Vater dennoch nicht zu einer Entschuldigung veranlasst.

Die durch Störung erzielte Erneuerung des Systems ist eine Stabilität, die nur durch Tilgung des Vaters erreicht werden kann. Nicht mehr Christian muss das Fest verlassen, um System und Ritual zu restabilisieren, sondern Helge, der sich als die eigentliche Störung entpuppt, womit das System jedoch nicht mehr das gleiche ist wie zuvor: Es hat seinen Patriarchen verloren. Was dies für die Zukunft bedeutet, ist unklar, aber der Film deutet zumindest an, dass mit Helges Weggang sich sowohl ein Umbruch als auch

⁶¹ Ebd., 277.

⁶² Luhmann: Massenmedien, 38f., Anm. 9.

⁶³ Vgl. Berghaus: Einführung, 148.

⁶⁴ Luhmann, Niklas: Die Form des Schreibens. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig: *Schrift*. München 1993, 349–366, hier 360.

⁶⁵ Ebd.

eine Entspannung innerhalb des Systems durchsetzt: Er geht, „damit wir essen können“, so Michael, was immerhin als Bild der Harmonie begriffen werden kann. Wir wissen jedoch nicht um deren Haltbarkeit.

3. Schlussbetrachtung

DAS FEST bietet auf extra- wie intradiegetischer Ebene eine hochkomplexe Beschäftigung mit dem Phänomen der Störung. Beide Ebenen sind verwoben, indem Inhaltliches durch formale Mittel wie Kameraführung unterstützt und Formales durch inhaltliche Verzahnungen betont wird, die sich beispielsweise systemtheoretisch abbilden lassen. Ästhetische und inhaltliche Störfaktoren entsprechen sich, wenn sich in der bewussten ästhetischen Unperfektheit Plot und Innenansichten einer Geschichte spiegeln, die die Abgründe, Lügen und Unzulänglichkeiten ihrer Figuren ans Licht bringt. Extradiegetisch werden Aspekte, die zur gewollten Irritation beim Zuschauer führen, durch den Bruch mit Sehgewohnheiten beobachtbar. Diese Brüche ermöglichen ein Realitätsstreben und mitunter auch Realitätsempfinden, welche zeitgenössische massenmediale Filme dem Publikum vorenthalten, da in ihnen etwas bedient wird, das man als eine andere, erlernte Form der Authentizität bezeichnen kann: die Perfektion des Hollywood-Kinos und seiner Ausläufer. Zusätzlich wirken der Einhaltung der Dogma-Regeln geschuldete extradiegetische Effekte, die beiläufig erzielt werden und dem Rezipienten aufgrund ihrer ungewollten Nähe zur anderen, nicht intendierten Authentizität das Moment der Störung und Verunsicherung vermitteln oder aber eine Verfremdung erzeugen, die von der eigentlich beabsichtigten Realitätsdarstellung abdriftet.

Während die Ermittlung von Störung und Verunsicherung bei der extradiegetischen Analyse resultativ wie zirkulär erscheint, vermag das Befassen mit intradiegetischen Merkmalen die gesamte Bandbreite von Störung, Verunsicherung und Destabilisierung in all ihrer Interdependenz wiederzugeben. Auf der Suche nach einer Schuldanerkennung wird ein System angestört und es bedarf einer Destabilisierung, die nur durch viele weitere Störungsanläufe und ggf. einhergehende Verunsicherungen ausgelöst werden kann, um alte Strukturen aufzubrechen. Über Selektionen lässt sich die Brisanz bzw. der Grad der Störung und ihre potenziell kaskadierenden Nacherscheinungen, die über die (vorläufige) Destabilisierung bis zu einer (temporären) Stabilisierung reichen kann, steuern.

Die dokumentierte Aufschlüsselung vollzieht nach, dass sich die Spirale der Störungen und Stabilisierungsversuche immer schneller zu drehen scheint, dass die Verhaltensweisen brachialer werden und die Situation umso mehr eskaliert. Die Form, mit der die Wahrheit und die Anklage vorgetragen werden, weicht bei Christian immer stärker ab von den Rahmenbedingungen, die das Fest vorgibt und die er anfangs noch bewusst einhält, indem er die Traditionen befolgt und die Offenbarung in gemäßigtem Tonfall als Geburtstagsrede vorträgt. Im Verhalten der Figur Christian manifestiert sich so eine Diskrepanz zwischen eingehaltener Form und inhaltlicher Abweichung, durch die er für die Umgebung allzu leicht als Störfaktor innerhalb des ritualisierten Ablaufs abgeschrieben werden kann. Indem er die vorgesteckten Pfade immer stärker verlässt, fordert er auch eine entsprechend stärkere Reaktion des Umfeldes heraus. Dadurch erfährt das Wechselspiel von Störung und Restabilisierung auf Dauer eine Kumulation, die freilich auch die Angst vor der nächsten Zuspitzung schürt, durch die die Feierlichkeit umso stärker gestört wird. Auch in Abwesenheit von Christian setzt sich der in die Gesellschaft gebrachte Gedanke ebenso fest wie die Verunsicherung angesichts der drohenden Fortsetzung dieses Spiels. Für die anwesenden Gäste wirkt die sich immer weiter drehende Störungsspirale wie eine Entfesselung: Anstatt die hier aufgebrachte Wahrheit zu kommentieren oder intellektuell zu verarbeiten, werfen sie all die Schranken ab, die ihnen die Form der Feierlichkeit und des gesellschaftlichen Anstandes auferlegen – nun wird geprügelt, rassistisch gegrölt und nachts auf dem Tisch getanzt. Insofern drängt sich die Frage auf, was hier eigentlich die Störung und was die Normalität ist: Ob nicht das haltlos entfesselte und trieblastige Gebaren der eigentliche anthropologische Normalfall sein könnte und das ritualisierte Korsett des systemischen Normverhaltens nur die aufgezwungene Störung, ohne die der Gesellschaftsvertrag das Papier nicht wert ist. DAS FEST vollzieht eine Entwicklung, die erst durch den Weggang des Vaters zum Abschluss kommt, wenn die verbleibenden Gäste und Familienmitglieder sich zurück an den Frühstückstisch setzen und die ritualisierten Programmpunkte wieder aufnehmen. Man kann hier durchaus kritisieren, dass der Film, der unabhängig vom Dogma-Schwur auch ein gutes Beispiel für die Drehbuchgesetze Syd Fields⁶⁶ ist, die thematische Grundlage seiner Plot Points 1 und 2 dieser

⁶⁶ Field, Syd/Märthesheimer, Peter/Längsfeld, Wolfgang: Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. Leipzig 1987, 12.

Dramaturgie unterordnet: Über den Skandal der Offenbarung hinaus interessiert der Kindesmissbrauch kaum, innerer Antrieb und Erklärungsversuche des Vaters werden geradezu marginalisiert.⁶⁷

Spätestens damit erfolgt die Neudefinition des Störmoments, indem der Vater als eigentliche Störung im System ausgemacht wird, obwohl man am Vortag noch Christian dazu erklärt hat. Die Umdefinition erfolgt quasi über Nacht, nachdem die Beweislast zu stark wird, um den bequemen Weg der systemstabilisierenden Verdrängung weiterzugehen. Nur die Selektion des Verstehens konnte diesen Fortschritt bringen, doch wie viel „Verstehen“ und Fortschritt darin tatsächlich enthalten sind, bleibt einstweilen fraglich. Das Ende enthält eben den schalen Beigeschmack, dass sich der Hofstaat nur auf einen weiteren bequemen Weg begibt, denn eine Auseinandersetzung, Aufarbeitung, ein Schuld- oder Verantwortungsdiskurs finden nicht statt und selbst die Mutter scheint wortlos von allen erhobenen Vorwürfen freigesprochen: Anscheinend muss der Vater nur aus der unmittelbaren Wahrnehmung entfernt werden, damit das System mit kleinen Veränderungen weiter existieren kann.

⁶⁷ Die beiden Einlassungen des Vaters zur Sache „Ihr wart nicht mehr wert“ und die abschließende Beteuerung der Liebe zu seinen Kindern darf man in dieser verkürzenden Form durchaus als widersprüchlich und dramaturgisch unbefriedigend bezeichnen.

JULIA BEE

„Anthropocinema“

AH HUMANITY! (2015) und die verunsicherte Verortung des Menschen

Intro

Menschliche Gesellschaften stehen aktuell vor größten ökologischen und damit auch sozialen und kulturellen Transformationen. Der Verlust von über 23 % der Blühpflanzen, von 36 % der heimischen Tierarten, die Überdüngung und der Verlust von Böden, 72 % der Indikatoren, die Biodiversität anzeigen, haben sich verschlechtert, die viel zu hohe CO₂-Bilanz bedroht über 300 Mio. Menschen in Küstennähe akut sowie der jüngst anhand der europäischen Alpen gezeigte Rückgang des Gletschereises um 17 % in den letzten 14 Jahren sind nur einige der drastischen Eckpunkte.¹

Die Krise hat sich längst zu einer Katastrophe ausgewachsen, die die häufig „extraktivistische“² Beziehung vieler kapitalistisch geprägter Gesellschaften zur Welt radikal infrage stellt. In einem Versuch, die sich zu einem globalen Impact aufsummierenden Krisen zu beschreiben, wird in den letzten Jahren auf den Begriff Anthropozän zurückgegriffen. Es ist das Zeitalter des Menschen,³ wie es der Atmosphärenforscher Paul Crutzen 2002 mit Eugene

¹ Vgl. Biologische Vielfalt in WWF 2020: Wwf.de; IUCN, Bericht bedrohter Arten 2019, online unter: <https://www.iucn.org>.

² Extraktivismus meint die erweiterte Ausbeutung nicht mehr nur von Arbeit, sondern von allen möglichen Ressourcen, auch von Daten und natürlich Menschen und (anderen) Tieren, vgl. Mezzadra, Sandro/Neilson, Brett: On the Multiple Frontiers of Extraction: Excavating Contemporary Capitalism. In: *Cultural Studies* 31/2017, 185–204.

³ Zum Begriff des Anthropozäns vgl. Crutzen, Paul J./Stoermer, Eugene F.: The ‚Anthropocene‘. In: *Global Change Newsletter* 41/2000, 17–18; Will, Steffen/Grinevald, Jacques/Crutzen, Paul/McNeil, John: The Anthropocene: Conceptual and Historical Grinevald Perspectives. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society* 369/2011, 842–867. Die Zeitlichkeit dieses Zeitalters wird unterschiedlich festgelegt und bezieht sich u. a. auf den Beginn der Kolonisierung im 15. Jahrhundert (inklusive Versklavungshandel und des Zusammenhangs von Ressourcenabbau und Plantagenwirtschaft), auf die Industrialisierung im 19. Jahrhundert oder auf die *Great Acceleration* nach dem Zweiten Weltkrieg. Einige Theorien beziehen auch die Sesshaftwerdung des Menschen in der neolithischen Revolution mit ein, da diese mit Ackerbau, Viehzucht und einem infolge erhöhtem Bevölkerungswachstum zusammenhängt, sich aber auch die Folgen der Bewirtschaftung des Bodens geologisch, atmosphärisch, ökologisch und als kulturelle Grundlage späterer

Stoermer benannte. Der Begriff, zusammengesetzt aus *Anthropos* für Mensch und *zän* für neu oder Zeitalter, beschreibt anders als die ökologische Krise, etwa durch den *Club of Rome* schon Anfang der 70er Jahre als Grenzen des Wachstums benannt, einen globaleren Impact des Menschen auf die Erde, nämlich indem er das Wirken des Menschen in planetarischem Maßstab in ein Erdzeitalter einordnet wie das Holozän, das Zeitalter vor dem vorgeschlagenen des Anthropozäns. Und zwar derart, so zeigen die Fortführung der erdsystemischen und geologischen Debatten in anderen Disziplinen,

kolonialer Geopolitiken auf das Erdsystem ausgewirkt haben. Damit gehen auch unterschiedliche Verursachungszusammenhänge einher. Vgl. Horn, Eva/Bergthaller, Hannes: *Anthropozän zur Einführung*. Hamburg 2019, 25–43, zur Great Acceleration 33ff. Vgl. zu einer kolonialismuskritischen Perspektive u. a. Yusoff, Kathryn: *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis 2019. Die Frage der Zeitlichkeit stellt auch auf menschliche Geschichtsschreibung fokussierte Historisierungen infrage vgl. Chakrabarty, Dipesh: The Climate of History: Four Theses. In: *Critical Inquiry* 35, 2/2009, 197–222. Um auch die Auswirkungen des Kolonialismus mitzudenken, finde ich es zentral, historische Zusammenhänge ab dem 15. Jahrhundert einzubeziehen, die zu den drastischen Industrialisierungsschüben des 19. Jahrhunderts geführt haben. Jedoch lassen sich darauffolgend die extremen Auswirkungen auch in den letzten Jahrzehnten finden. Dies bedeutet, dass einerseits Kolonisierung und Versklavung sowie die extrem schädlichen Plantagenbewirtschaftungen („Plantationocene“, vgl. Haraway, Donna/Ishikawa, Noboru/Gilbert, Scott F./Olwig, Kenneth/Tsing, Anna L./Bubandt, Nils: Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene. In: *Ethnis* 81, 3/2016, 535–564; Haraway, Donna/Tsing, Anna: Reflections on the Plantationocene, A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing. In: *Edgeeffects* 2019 <https://edgeeffects.net/haraway-ting-plantationocene/>) heute wesentlich zur Klimakatastrophe beitragen, andererseits tendieren wir dazu, ökologische Zuspitzungen weit weg zu situieren. Dabei können wir immer noch eine Zunahme an Wachstum z. B. im Verkehr ausmachen und können noch keinesfalls von einem *degrowth* Trend ausgehen. Viele Extremphänomene haben sich in den letzten drei Dekaden niedergeschlagen, die von nochmals extremem Wachstum ökologisch schädlicher Industrien gekennzeichnet waren (etwa ist der Autoverkehr und -verkauf angestiegen). Die Ursachen liegen dennoch in einem auf Ausbeutung von Mensch und Natur gegründeten System, welches sich jahrhundertlang errichtet hat und heute fortwirkt und sogar intensiviert. Kein Begriff kann dies allumfassend beschreiben, schon gar nicht einer, der ‚den Menschen‘ ins Zentrum ‚setzt‘ als sei dies eine über Kulturen und Zeiten hinweg bekannte Größe. Vom politischen Impact her möchte ich hier nicht trotz, sondern wegen aller Kritik daran festhalten und den Begriff Anthropozän als Sammelbegriff für das Denken der Öko- und Klimakatastrophe verstehen – implizit ist dabei die Kritik von Haraway, Moore, Yusoff und anderen mitgedacht. Vgl. Haraway, Donna: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham 2016; Haraway, Donna: Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. In: *Environmental Humanities* 6/2015, 159–165; Moore, Jason W.: The Capitalocene—Part I: On the Nature of Origins of Our Ecological Crisis. In: Ders. (Hg.): *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland 2016, 1–38; Mirzoeff, Nicolas. It’s not the Anthropocene, It’s the White Supremacy Scene; or, The Geological Color Line. In: Grusin, Richard (Hg.): *After Extinction*. Minneapolis 2016, 123–150.

dass menschliches Leben größten Krisen ausgesetzt sein wird und es auch aktuell schon ist.

Während eine Störung also eher temporär ist, erfasst der Begriff des Anthropozäns die Verunsicherung und potenzielle Destabilisierung der ganzen Menschheit, nicht nur einzelner Gruppen, wobei die Destabilisierung für einige Menschen maximiert wird und so auch die Wahrnehmung von Krise (im Vokabular dieses Bandes wäre dies etwas verharmlosend in Bezug auf das Anthropozän Störung) als Katastrophe bzw. als Verunsicherung und schließlich als Destabilisierung. Der Begriff bezeichnet das krisenhafte Selbstverhältnis ‚des Menschen‘ zu seiner natürlich-kulturellen Umwelt auf der größtmöglichen, planetarischen Skala.

Kritik am Konzept des Anthropozäns wurde u. a. von Jason Moore und Donna Haraway artikuliert. Während Moore seine Position kapitalismuskritisch ausflaggt und den Menschen des Anthropozäns als den kapitalistisch geprägten Menschen eingeengt wissen will, kritisiert Haraway die Aneignung einer Position „des“ Menschen, der sich über die Verursachung globaler Krisen wieder Handlungsmacht einschreibt, und Gigantomanie dazu, wo er vordergründig geläutert die Wachstumsorientierung von Industriestaaten adressieren möchte. Man sollte die postkolonialen, feministischen und anti-kapitalistischen Kritiken sehr gut im Folgenden mitdenken, aber dennoch soll der Begriff als Schirm für aktuelle Debatten fungieren, denn trotz der genannten Probleme kann der Begriff politische Wirksamkeit entfalten. Mit dem Anthropozän wird der Versuch einer Verständigung über die größte aktuelle Verunsicherung unternommen, eine Verstörung und Destabilisierung planetarischen Ausmaßes. Er ist daher ein – wenn auch problematisierter – reflexiver Begriff, dessen Funktion im Konzept dieses Bandes als Verunsicherung und Destabilisierung zugleich gefasst werden kann.

In künstlerischen Arbeiten ist das Anthropozän seit einigen Jahren präsent. Heterogene Arbeiten beziehen sich in einem konkreten bis weiteren Kontext auf den Begriff. Dies reicht von installativen Arbeiten, die ökologische Themen räumlich umsetzen wie Pierre Huyghe, zu filmischen Arbeiten von Nikolaus Geyrhalter, der z. B. in *HOMO SAPIENS* (D 2016) reale Orte aufsucht, die von Menschen verlassen wurden und so mit einer Science-Fiction-Brille auf eine womöglich zukünftige Welt ohne Menschen blickt. Während die Frage der Ökologie bereits seit einigen Jahren in verschiedenen Arbeiten Thema ist, so geht es mir hier um das Ausloten einer Medienästhetik des Anthropozäns.

Ich möchte diskutieren, wie eine medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bildern des Anthropozäns aussehen kann. Dabei verstehe ich Geisteswissenschaften als Disziplinen, die sich dem Anthropozän als kulturellem und sozialem Diskurs zuwenden, aber auch darüber hinaus gehen: Gerade das Anthropozän fordert ein verbindendes Denken zwischen Natur und Kultur, Mensch und Umwelt, so Denker*innen von Donna Haraway und Anna Tsing über Bruno Latour zu Davi Kopenawa Yanomami.⁴ Dieses Denken beruht nicht auf einer harmonistischen Naturvorstellung, reiht sich aber auch nicht in eine Reihe von Diskursen ein, die Technologie als Lösung der Klimakatastrophe ansehen.

Dabei möchte ich argumentieren, dass wir es mit einem Umbruch dokumentarischer Praktiken zu tun haben, die das Problem des Dokumentarfilms (Problem hier in einem philosophischen Sinne) von der Wahrheitstreue des Indexikalischen zur Thematisierung der Beziehung zwischen Mensch und Welt verschieben. Und dies ist ein genuin mediales Problem des Anthropozäns. Dokumentarische Medien werden zum Schauplatz, Beziehungen zwischen Welt und Mensch zu verhandeln.⁵ Störungen und daraus resultierende Verunsicherungen sind dabei nicht zwangsläufig nur Unterbrechungen des bestehenden, sondern produktive Verhandlungsweisen der Situiertheit des Subjekts. Sie werden zu Techniken des Anthropozäns, wie ich im Folgenden diskutieren möchte, da sie Verunsicherung bearbeiten, sich dabei auf eine bestimmte Weise auf Störung beziehen und Stabilität/Instabilität verhandeln.

Wie im Konzept dieses Bandes anklingt, ist Verunsicherung etwas, was erlaubt, dass ein System sich selbst beobachtet. Es ist sozusagen eine Störung zweiter Ordnung, es konzeptualisiert die Verstörung. Der Begriff des Anthropozäns wäre einer, der eine Reihe an Störungen aufeinander bezieht und dies

⁴ Haraway: *Chthulucene*; Haraway/Tsing: *Conversation*; Latour, Bruno: *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Cambridge 2017; Kopenawa, Davi/Albert, Bruce: *The Falling Sky. Words of a Yanomami Shaman*. Cambridge, Mass. 2013.

⁵ Ich habe dies in zwei jüngeren Texten zu dokumentarischen Praktiken ausführlicher ausgeführt: Bee, Julia: *Prekäre Dokumentarismen – mediale Trans/Individuationen*. Von *Challenge for Change* bis *Wapikoni Mobile*. In: Deuber-Mankowsky, Astrid/Sunhyun Michaelson, Anja/Hanke, Philipp (Hg.): *Queere Ästhetiken als Dokumentation des Prekären*. Berlin, Wien (im Erscheinen); Bee, Julia: *Filming through the Milieu. Becoming extinct and the Anthropocene*. In: Dürbeck, Gabriele/Hüpkens, Philip (Hg.): *Anthropocenic Turn? The Interplay Between Disciplinary and Interdisciplinary Responses to a New Age*. London, New York 2020, 191–211.

als katastrophisches Handeln des Menschen beschreibbar macht. Mit dem Begriff des Anthropozäns und anderen Alternativen, die Artensterben und Klimakrise neben anderen ökologischen Katastrophen aufeinander beziehen, kann er sie bearbeiten und damit einhergehende neue Wahrnehmungsweisen verhandeln, etwa in ästhetischen Produkten wie dem vorliegenden Film. Dieser Prozess kann die Störung – etwa durch Sensibilisierung – noch verstärken und schließlich auch Veränderung bewirken; in diesem Falle sind Verunsicherung und Destabilisierung als durchlässige Kategorie zu verstehen, da durch die Verunsicherung die Störung zu einer Destabilisierung problematischer Denk- und Handlungsweisen führt. Und neben dieser begrifflichen Ebene führen die Störungen durch die Klimakatastrophe und den massiven Diversitätsverlust auch zu Verunsicherung und Destabilisierung Einzelner. Hier spielen begriffliche Reflexion und „reale“ Phänomene zusammen, so wie im Konzept des Bandes angedacht. Deshalb sind alle drei Kategorien letztlich auch rekursiv – sie wirken aufeinander zurück – und von Machtdynamiken durchdrungen. Dies gilt sowohl auf der Ebene der realen Auswirkungen als auch auf der Ebene der Wahrnehmung und damit letztlich wieder auf der Ebene der Regulierung realer Folgen für Individuen und Gruppen, die je nach sozialem und regionalem Hintergrund sowie nach Geschlecht unterschiedlich von ökologischen Katastrophen betroffen sind. Hier wäre daher meine Verschiebung des Konzepts der Herausgeber*innen, dass sich im Rahmen des Anthropozänkonzeptes – also als Konzeptualisierung von bestimmtem menschlichem Handeln auf der Erde – Zustände nicht klar als stabil und erst sekundär als destabilisierend bestimmen lassen können. Lässt sich also eine Störung jenseits ihres Framings durch Konzepte der Verunsicherung oder ihrer Wahrnehmung als potenziell destabilisierend annehmen?⁶ Gerade die Diskurse des Anthropozäns legen ja z. B. über den Kapitalismus und seine kolonialen Verflechtungen nahe, dass sie immer schon destabilisierend waren, da sie massiv auf Ressourcenausbeutung zurückgegriffen haben. Die Frage lautet nur, für wen und wessen Lebensweisen sich dies auch auf der Wahrnehmungsebene niedergeschlagen hat.

⁶ Weiter unten führe ich daher mit Simondon den Begriff metastabil ein.

AH HUMANITY!, Verletzbarkeit und das Anthropozän



Abb. 1a–c: Aufnahmen mit Mobiltelefon und Teleskop. AH HUMANITY! Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor 2015.

AH HUMANITY!, eine z. T. ortsspezifisch gezeigte aber auch im Museumsraum ausgestellte Filminstallation der Anthropolog*innen und Regisseure Lucien Castaing-Taylor, Véréna Paravel und des Soundkünstlers Ernst Karel, bearbeitet als künstlerische Auseinandersetzung Verstörung und behandelt tiefgreifende Verunsicherung. Dabei stabilisiert sie nicht, verbleibt aber auch nicht auf der Ebene der Störung. Denn die Arbeit versteht sich selbst als an der Verunsicherung teilnehmend, d. h. als ästhetische Bearbeitung des Anthropozäns. Das Anthropozän wird dabei als tiefgreifende Verunsicherung der Verstörung des Erdsystems auf einem Natur-Kultur-Kontinuum verstanden, zu dem auch ästhetische Produkte gehören. Mehr noch, es geht um die mediale Verunsicherung der Mensch-Welt-Beziehung. Die dritte im Konzept dieses Bandes genannte Begrifflichkeit der Destabilisierung ist insofern von Interesse für das Anthropozän, da es beschreibt, wie die Menschheit als ganze potenziell in einen katastrophischen Zustand gerät, der jedoch aufgrund der globalen Verteilungssituation – verursacht u. a. durch Kolonialismus, Rassismus und Geschlechterasymmetrie – einige Menschen deutlich mehr affiziert als andere. Vor allem Frauen des globalen Südens und Indigene Menschen trifft die Klimakatastrophe.⁷ Verunsicherung und Störung sind deshalb sowohl in ihren Ausmaßen als auch in ihrer Wahrnehmung hochpolitische Phänomene. Destabilisierung kann auch bedeuten, dass habitualisierte Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmuster infrage gestellt werden und auch problematische Stabilisierungen, die die Erdsysteme

⁷ Menschen haben ihr Ende immer bildreich dargestellt; zahlreiche religiöse Darstellungen gerade im Christentum sind davon geprägt. Viveiros de Castro und Danowski sammeln diese Bilder und Narrationen in westlichen und amerindischen Gesellschaften. Letztere haben – durch Kolonialismus, Ecocide und Krankheiten – schon einmal das Weltenende erlebt oder erleben es seit 500 Jahren. Vgl. Danowski, Deborah/Viveiros de Castro, Eduardo: *In welcher Welt leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende*. Berlin 2019.

ökologisch, atmosphärisch und schließlich geologisch destabilisiert haben, verändert werden.

Die Verunsicherung in *AH HUMANITY!* zielt auf die affektiv-ästhetische Umsetzung, die Destabilisierung bezieht ihre Sinnhaftigkeit auf den weiteren Rahmen des Anthropozäns. Das besondere an der Arbeit ist die Verknüpfung von Geschichte, ästhetischen Produkten und dokumentarischen Elementen, alle drei Register werden hier als flache Hierarchie und nicht als zeitlicher Ablauf oder als hierarchische Klassifikation betrachtet. So wird ein enges Netz zwischen der Störung, der Verunsicherung und der Destabilisierung gewoben, welches Affekt und Konzept, Ästhetik und Philosophie des Filmes als kontinuierliche Austauschbeziehungen und relationale Koordinaten im Wahrnehmungs- und Denkraum versteht. Dies kennzeichnet eben auch die ästhetischen Verhandlungen des Anthropozäns, die immer konzeptuell und ästhetisch verfahren. Dies macht sie zu interessanten Einsatzpunkten in einem Diskurs, der als rein rationaler festgefahren ist: Menschen handeln eben nicht oder nicht ausreichend im Sinne der Umwelt- und Klimagerechtigkeit, obwohl die Fakten bekannt sind. Diese kognitive Dissonanz betrifft das Anthropozän selbst und das, was man eben als Verstörung oder Destabilisierung wahrnimmt. Es hat auch mit Immunisierungsstrategien und der Trägheit von Systemen zu tun. Oder kurz: „Was muss eigentlich noch passieren?“ fragen sich die jungen und älteren Menschen, die wochenlang im Winter 2020/21 im Hambacher Forst gegen den Bau der vor über zehn Jahren geplanten Autobahn A49 protestiert haben. Im Zentrum dieses Diskurses stand die Frage, wie kann ich eine Beziehung zwischen Handeln und der Destabilisierung knüpfen? Wer lässt sich wie lediglich stören, wer verunsichern und wer wird destabilisiert bzw. verändert vorhandene vermeintlich stabile Muster, die die derzeitigen ökologischen Krisen perpetuiert haben? Dies sind Fragen der Macht. Es ist aber auch eine Frage, wie man Stabilität versteht und damit Veränderbarkeit. Der Zustand der Erde ist – im Sinne Gilberts Simondons – metastabil: d. h. er führt eine dritte Kategorie ein, die weder Stabilität noch Instabilität meint.⁸ Es handelt sich vielmehr um eine reaktionsfreudige Stabilität, die sich immer schon im Wandel

⁸ Simondon, Gilbert: Das Individuum und seine Genese. Einleitung. In: Blümle, Claudia/Schäfer, Armin (Hg.) *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaft*. Zürich 2007, 29–45, hier 32.

befindet. Dualismen wie stabil/instabil greifen vor dieser prozessphilosophischen Konzeptualisierung daher nicht.

Daher macht es auch strategisch Sinn von Klimakatastrophe zu sprechen und nicht von Krise oder gar Wandel, denn einige Menschen sind jetzt, wenn auch vielleicht nicht in diesem Land (aber zunehmend auch, z. B. durch Ernteausfälle, Wasserknappheit und Flutkatastrophen), in dem dieser Text entsteht, massiv von Klimakatastrophen betroffen. Störung, Verunsicherung und Destabilisierung sind also immer auch an kulturelle Narrationen, an Macht und die Informierung der eigenen Wahrnehmung durch die ungleiche Verteilung von Gefährdung und Verletzbarkeit geknüpft, wie Judith Butler ausführt.⁹ Soziale Beziehungen – und dies lässt sich hier erweiternd denken – sind durch ein hohes Maß der Wahrnehmung von Gefährdung geformt. Während wir alle als relationale Wesen verletzbar sind, sorgen soziale, ökologische und politische Zustände dafür, diese auch als Destabilisierung gesellschaftlicher Zustände wahrzunehmen. Störung, Verunsicherung und Destabilisierung wären also durch Butlers Theorie gelesen essentiell wichtige Raster der Subjektivierung und Desubjektivierung. Die daraus resultierende Frage ist nicht immer nur jene der Sensibilisierung, auch wenn ich dies umweltpsychologisch absolut wichtig finde, die Frage ist die der ästhetischen und affektiven Beziehung zur Welt, die dies überhaupt ermöglicht. Und diese ist nicht nur gestört, sie ist regelrecht verunsichert und muss neu entstehen. Auch wenn dies nur partiell wahrgenommen wird, gibt es ein verbreitetes Bewusstsein für die planetarische Krise. Die Frage ist, inwiefern sich nun Veränderungen, also Destabilisierungen gewohnter Handlungsmuster finden lassen, sprich Politik und Menschen auf die Krise reagieren und den Passivismus durchbrechen.

Die Installation *AH HUMANITY!* von Castaing-Taylor, Paravel und Karel adressiert Narrationen des Anthropozäns und zeigt, dass dieses nicht nur künstlerischer Gegenstand, sondern mediales Problem ist. Sie geht nicht den Weg, größtmögliches Entsetzen auszulösen. Sie entzieht uns die Katastrophenbilder und setzt damit nicht auf die rein experimentelle Störung und Verstörung. Obwohl die Form experimentell ist, erschöpft sich *AH HUMANITY!* nicht in ästhetisierenden Effekten, sondern thematisiert, wie ich

⁹ Butler, Judith/Athanasiou, Athena: *Die Macht der Enteigneten. Das Performative im Politischen*. Zürich 2014; Butler, Judith: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Berlin 2010; Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Suhrkamp 2005.

diskutieren möchte, Effekte der Verunsicherung in Form einer Metareflexion über Katastrophenfilme und die tiefgreifende Destabilisierung zwischen Mensch und Welt, die selbst in Form einer Relation, nämlich jener der Medialität, verhandelt wird. So schreibt sich die filmische und künstlerische Methode als situierte, selbst mediale in den Diskurs des Anthropozäns ein. Dabei lässt sich die Verunsicherung über die Position des Menschen im Zeitalter desselben nicht nur als Motiv oder als ästhetische Strategie beschreiben, sondern als praktisch umgesetztes medienphilosophisches ‚Problem‘.¹⁰

AH HUMANITY! konstellierte verschiedene Medienformen der Wissenschaft und des Alltags, dokumentarische sowie fiktionale Medien, Apparate des Messens, optische Medien wie Teleskop und Smartphones (vgl. Abb. 1a–c). Die Arbeit wird zu einem medialen Gefüge. Ein dokumentarisches Format setzt sich hier mit der Rolle von Medien sowie mit mentalen und fiktionalen Bildern für Transformation im sozialökologischen Sinne auseinander. Es ist ein paradigmatisches, filmisches Medium des *Anthropocinemas*.

Mit „Anthropocinema“ beschreiben Selmin Kara – und etwas anders gelagert MacKenzie Wark als „Anthropo{mise-en-s}cène“ – Filme des Anthropozäns. Sie fokussieren dabei jedoch hauptsächlich auf Katastrophenfilme.¹¹ Das Anthropozän fügt sich nicht unbedingt in diese Genrekonventionen filmischen Erzählens und vor allem imaginieren Filme die Katastrophe als zukünftige, während sie für viele Menschen schon längst Teil ihrer Gegenwart ist.¹² Ganz zu schweigen vom Zeitalter des Aussterbens, in welchem

¹⁰ Mit Problem beschreibt Deleuze im Anschluss an Simondon eine produktive Herausforderung an ein metastabiles Milieu. Er bezieht dies auf das philosophische Denken, aber auch auf Milieus, für die Probleme etwas Differentiales darstellen, Spannungsgefälle, die im biologischen und chemischen Sinne gelöst werden müssen. Probleme müssen wie Fragen dramatisiert und zugespitzt werden, wofür er eine Reihe an Fragetechniken entwirft, die nach dem Wie statt nach dem Was fragen. Deleuze, Gilles: Die Methode der Dramatisierung. In: Ders.: *Die einsame Insel. Texte und Gespräche 1953–1974*. Hg. von David Lapoujade. Frankfurt a. M. 2003, 139–170.

¹¹ Kara, Selmin: Anthropocinema. Cinema in an age of mass extinction. In: Denson, Shane/Leyda, Julia (Hg.): *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer 2016, 1–36; Wark, McKenzie: Anthropo{mise-en-s}cène. In: Blog von McKenzie Wark 2014, online unter: <https://publicseminar.org/2014/12/anthropomise-en-scene/> (01.10.2021).

¹² Ann Kaplan nennt Katastrophenfilme „Climate trauma movies“ und beschreibt damit keine retroaktive, sondern eine in die Zukunft gerichtete Traumatisierung. Dabei ist die Frage, inwiefern Gesellschaften nicht schon längst von den Folgen der aktuellen Klimakatastrophe betroffen sind. Kaplan, E. Ann: *Climate Trauma, Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Brunswick 2016; Kaplan, E. Ann: Visualizing Climate Trauma.

viele Tier- und Pflanzenarten bedroht sind und 70 % der Insektenpopulationen rückläufig ist. Den Begriff erweiternd und wendend möchte ich von einer Verschränkung zwischen Mensch und Film, von einem Gefüge sprechen, weniger, um zu markieren, wie Katastrophenbilder vom Film hervorgebracht werden, sondern wie sich filmische Bewegtbilder als Kultur- und Soziotechniken lesen lassen, die aktiv in gesellschaftlichen Transformationen wie der aktuellen ökologisch notwendigen Transformation intervenieren können. Die Frage, die dabei mitverhandelt wird, ohne sie in diesem Text oder durch die betrachtete Arbeit beantworten zu können, ist jene der Mittel der Erforschung von Katastrophen. Denn von der Destabilisierung nicht ausgenommen sind auch die Methoden des Forschens. Film bzw. künstlerische Mittel werden hier zu Formen, sich über Verunsicherung zu verständigen und diese aber auch als Destabilisierung der Mensch-Welt-Beziehung wahrnehmbar zu machen.

AH HUMANITY! als Geomedium

Der Titel AH HUMANITY! ist der Ausruf des Ich-Erzählers am Ende von Herman Melvilles *Bartleby der Schreiber* (1853): „O Bartleby, O Menschheit!“¹³ Die Arbeit schließt sich an diese Kollektivadressierung abstraktester Form an (Menschheit!) und sicher an die darin präsente Kapitalismuskritik, zieht sich aber nicht auf die berühmte Formel *ich möchte lieber nicht* zurück. Während Bartleby sich dem Handeln entzieht, ist AH HUMANITY! kein Aufgeben oder in der Schwebe halten, sondern eine Intervention mit filmischen Mitteln.

AH HUMANITY! ist eine experimentelle anthropologische Arbeit aus dem Sensory Ethnography Lab, einem künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungslabor an der Harvard University. Die Arbeiten setzen sich häufig mit Orten von Transformationen auseinander. Die Ethnographien des Sensory Ethnography Labs sind mediale Anthropologien, die mit Film, Installation und Soundscapes die Medialität menschlichen Lebens erforschen.¹⁴ In

The Cultural Works of Films Anticipating the Future. In: Jelača, Dijana/Kaplan, E. Ann/Hole, Kristin L./Petro, Patrice (Hg.): *Routledge Companion Cinema and Gender*. New York 2017, 407–416.

¹³ Melville, Herman: *Bartleby, der Schreiber*. Eine Geschichte aus der Wall Street. Frankfurt a. M., Leipzig 2004, 74.

¹⁴ Zum Sensory Ethnography Lab vgl. Bee, Julia: *Montage montieren*. Foreign Parts und die Philosophie der Erfahrung. In: Doll, Martin (Hg.): *Cutting Edge! Positionen der*

diesem Fall ist es eine Katastrophe. Fukushima ist durch die durch ein Erdbeben und einen Tsunami ausgelöste Kernschmelze seit März 2011 ein Ort der Katastrophe geworden. Neben Toten und Verletzten wurden 160.000 Menschen in Fukushima umgesiedelt, die Suizidrate nahm in den Folgemonaten signifikant zu, Krebserkrankungen werden langfristig in einigen Ausprägungen bis zu 70 % zunehmen, so die Prognose der WHO, Tiere verendeten, das Meer wurde stellenweise vergiftet, weil zwei Jahre lang radioaktives Wasser austrat. Die Reaktorkatastrophe mit Kernschmelze mit einer Folge, deren Bewertung zwischen 4 und 7 (dem höchsten Wert) changiert, hat nach langen Vorverhandlungen und jahrzehntelangem Aktivismus den Ausschlag gegeben, dass die deutsche Regierung aus der Atomkraft aussteigen will.¹⁵



Abb. 2a–d: Skalierungen – Nähe und Ferne in AH HUMANITY!, Lucien Casting-Taylor und Véréna Paravel 2015.

Filmmontage. Berlin 2019, 42–64; Bee, Julia: Erfahrungsbilder und Fabulationen. Im Archiv der Visuellen Anthropologie. In: Lena Stölz/Öhner, Vräath (Hg.): *Sichtbar-Machen. Politiken des Dokumentarischen.* Berlin 2017, 93–110. Zum Begriff der Medienanthropologie vgl. Voss, Christiane: Anthropomediale Perspektiven. In: Stoellger, Philipp (Hg.): *Figurationen des Menschen. Studien zur Medienanthropologie*, 33–51. Würzburg 2019.

¹⁵ Vgl. dazu den Wikipediaartikel Nuklearkatastrophe von Fukushima, online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Nuklearkatastrophe_von_Fukushima.

Im Begleitheft zur Ausstellung und Deutschlandpremiere der Arbeit im Hamburger Kunsthaus vom Juni 2020 heißt es, Fukushima sei der Ort, an dem die Volatilität und Verletzbarkeit des Menschen zutage tritt.¹⁶ Die Arbeit wird auch, so könnte man hinzufügen, zu einem Ort, an dem die Relationalität und damit Medialität menschlicher Lebensformen zutage tritt. Verstörend ist die Katastrophe, die sich in der Arbeit auch visuell und akustisch Bahn bricht, ohne direkte Katastrophenbilder einzufangen.¹⁷ Durch die Anrufung der Menschheit im Titel wird diese lokale Katastrophe in einen größeren Zusammenhang eingeordnet, den des Anthropozäns, der auch die Beziehungen des Menschen zur Welt betrifft, die hier medial verhandelt werden. Gleichzeitig wird darin die A-Humanität, das nicht menschlich werden, eingeschrieben. Dies kann einerseits auf die Katastrophe und das mehr-als-menschliche Unglück verstanden werden, aber auch als Verweis, sich über das menschliche Leben hinweg mit ökologischen Verflechtungen zu befassen, ja den Menschen durch seine Verflechtungen und Situierungen hindurch zu denken.

AH HUMANITY! besteht in einer Überlagerung verschiedener Medienformen: Visuell dominieren Bilder einer mobilen Handykamera, die in den Jahren nach 2011 aufgenommen wurden. Auf der Soundebene hören wir die Simulationen seismischer Aktivitäten rund um das Beben aus dem geologischen Labor der ENS Paris. Die Tonspur besteht auch aus Elementen japanischer Katastrophenfilme. Mit diesen fiktionalen Elementen wird die Realität einer postatomaren Region ins Licht der Fiktion gestellt, die filmische Fiktion aber auch als Teil der anthropologischen, visuellen Dokumentation anerkannt. Sie wird aus Sicht der Anthropolog*innen und Künstler*innen mitstudiert und ist Teil der Feldforschung, die sich hier nicht im Faktischen oder in der Beobachtung der aktuellen Umstände erschöpft. AH HUMANITY! verzichtet so im herkömmlichen Sinne auf eine objektive Wiedergabe der Situation, ganz im Gegenteil spürt sie die Fiktion in der Realität auf – die seismischen Bewegungen der Latenz und des Imaginären mit der realen Katastrophe zu verknüpfen.

¹⁶ Nowak, Anna: „Ah humanity!“ In: Exhibition Catalogue Ah humanity! Kunsthaus Hamburg 2020, online unter: https://kunsthausehamburg.de/wp-content/uploads/2020/04/Besucherblatt_Ah-humanity-komprimiert.pdf.

¹⁷ Sie ist entsprechend einer Kollaboration von Anthropologie und Kunst mit dem Namen F93/call it anything an den längerfristigen Folgen der Katastrophe interessiert. Vgl. die Website des Projekts <http://www.f93.fr/en/project/11/call-it-anything.html>.

Mit Auszügen aus BLACK RAIN (1989) auf der Ebene des Tons wird hier auf das Genbaku bungaku referiert. Genbaku bungaku beschreibt ein Genre in Literatur und Film, welches sich mit dem Atombombenangriffen auf Hiroshima und Nagasaki am 9. August 1945 auseinandersetzt wie etwa Masuji Ibuses *Black Rain* (1965). Im Genbaku bungaku werden dokumentarische, z. B. Tagebucheinträge, und fiktionale Elemente kombiniert. Daran schließt AH HUMANITY! an. Hier werden die Erzählungen zu Atombombenabwürfen und Atomkraftwerken, Fukushima und Hiroshima, in Verbindung gebracht, weil beides einander im kollektiven und individuellen Gedächtnis überlagert. Eine Katastrophe reaktualisiert die andere.

Die Referenzen zu Katastrophenfilmen schreiben eine andere zeitliche Perspektive, jene der Nachträglichkeit, in die Arbeit ein. Sie bringen den Kontext einer früheren Katastrophe am Ende des Zweiten Weltkriegs ein und setzen zudem Folgen von Atomenergie und von Atomwaffen in einen Zusammenhang. Hier wird auf die Funktion des Gedächtnisses aufmerksam gemacht bzw. auf das, was nicht erinnert werden kann, da es traumatische Wunden nach sich zieht. Es überlagern sich Vergangenheit und Gegenwart. Auch die Zukunft kann durch Filme antizipiert werden.¹⁸ So lesen sich diese Filme in der Weise, wie sie in AH HUMANITY! eingebracht werden, retrospektiv als unheimliche, verunsichernde Vorahnung wie als überlappende soziale und psychische seismische Signale, die einander wellenartig überlagern.¹⁹

Bild- und Tonebenen sprechen hier bewusst unterschiedliche sinnliche Dimensionen an. Gerade das, was sich dem Sichtbaren entzieht, wird einerseits Fiktionalisierung in Form der Tonspur japanischer Katastrophenfilme und trägt sich als die Resonanzen seismischer Messungen andererseits ein. Bewusst werden hier andere als optische Phänomene konstelliert, etwas, was sich dem Sehen als Distanzsinn entzieht. Gleichermaßen über das Akustische und das Visuelle legt sich das Kinästhetische, also der Bewegungssinn. Die Erdplattenbewegungen werden akustisch übertragen und auf der

¹⁸ Kaplan verwendet den Begriff „Pre-Trauma“: Angst vor der Klimakatastrophe; vgl. Kaplan: *Climate Trauma*.

¹⁹ Karen Barad würde dies als Interferenzmuster, als Überlagerung und Differenzproduktion von Wellen bezeichnen. Vgl. Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. The Entanglement of Matter and Meaning*. Durham 2007. Durch die Referenz auf vergangene Katastrophen gerät auch die Beziehung der US-amerikanischen bzw. frankophonen Künstler*innen in historischer Perspektive in den Blick. Die USA haben damals ja bekanntlich die Atombomben auf japanische Städte abgeworfen.

optischen Ebene die Bewegungen der Menschen, der Kräne und der Wolken in der Stadt. Die Sinnesebenen werden durch die unterschiedlichen Medienformen übersetzt und generieren ein komplexes Feld der Wahrnehmung.

Die Interferenzen von Bild und Ton sowie von Material aus Spielfilmen und dokumentarischen Aufnahmen verhandeln in *AH HUMANITY!* nicht nur Fiktion und Realität, sondern auch die Bedeutung von Skalen. Geologische Tiefenzeit und die Alltagsrhythmen einer Stadt werden montiert und so die sehr kleinen Skalen des städtischen Lebens und die großen tektonischen Bewegungen der Erdplatten (vgl. Abb. 2a–d) verknüpft. Die ständige Bewegung der Menschen im Bild sowie der Bilder ähnelt einer *Stream-of-consciousness*-Ästhetik. Diese knüpft an Repräsentationen der Stadt wie etwa Walter Ruttmanns *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROßSTADT* (D 1927) an, stellt diese aber nicht mehr als großes Ganzes dar. Die Stadt ist kein organisches Wesen mehr, in der alle Funktionen quasi eingepasst sind und als große Symphonie oder Maschine wie bei Ruttmann agieren.

Die Arbeit wird hier Medium der Erforschung des Ortes Fukushima: Eine collagenartige Struktur der Experimentalsysteme von Film und Wissenschaft, Messung und teilnehmender Beobachtung. In *AH HUMANITY!* wird nicht nur das Genre des Stadtfilms zitiert, werden nicht nur Katastrophenfilme und dokumentarisches Material verbunden, um ihre Durchlässigkeit zu markieren. Die Arbeit wird darüber hinaus an Erdmedien wie Geosimulationen regelrecht angeschlossen.²⁰ Filmische Bilder werden zu einer Technologie der Erforschung des sozialen Orts, wie auch der Bezugnahme zur Erde auf der akustischen Ebene. Sie bilden nicht nur ab, sondern stellen aktiv ein Band zur Welt her, wie es Deleuze in *Das Zeit-Bild* anhand der Filme des Neorealismus der 1950er Jahre beschrieb.²¹ Er ging davon aus, dass dieses durch die Katastrophen der Moderne verloren ging. Filmische Medien haben so das Potenzial zu Technologien des sich Verknüpfens, diesseits und jenseits ihrer Funktion als Repräsentation oder der Vermittlung einer Botschaft zu wirken. Filme fungieren so als ästhetische und sozio-ökologische Technologien: als Kultur- und zugleich Geotechniken. Die Gleichzeitigkeit der distanzierenden visuellen und der auf der Nahsinnebene agierenden

²⁰ Parikka, Jussi: Media Ecologies and Imaginary Media: Transversal Expansions, Contractions, and Foldings. In: *The Fibreculture Journal* 17/2011, 34–50; Vgl. auch Parikka, Jussi: *The Anthrobscene*. Minneapolis 2015.

²¹ Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild*. Frankfurt a. M. 1997, 224.

akustischen Ebene in *AH HUMANITY!* beschreibt eine Gleichzeitigkeit von Störung und aktiver Bezugnahme. Nicht nur wird etwas unterbrochen, sondern auch eine neue Relation produziert.

Durch den Ton öffnet sich in *AH HUMANITY!* ein akustischer Raum, dem sich alle objekthaften Dimensionen entziehen und sich Fiktion und Dokumentation in besonderer Weise überlagern. Der Hall weist auf die Technologie der Aufnahmegeräte hin, der – typisch für den Soundkünstler der Arbeit Ernst Karel – nicht herausgefiltert wird, um das Eigentliche vom Uneigentlichen zu trennen.²² Das filmische Off wird sogar noch durch den Hall intensiviert. Die Tiefenzeit von Millionen von Jahren und die sich rasch ändernden Choreographien des Alltags der Stadt – hier interferieren nicht aufeinander abbildbare Zeitlichkeiten und Bewegungen. Der filmisch-akustische Raum wird ein Raum, in dem die Ängste und Projektionen, Verunsicherung und Verstörung ebenso widerhallen wie das simulierte Echolot aus dem Erdinneren. Diese ästhetische Strategie untermauert im Gegensatz zu Katastrophenfilmen keine narrative Geschlossenheit und damit eine dystopische Vision des „alles ist verloren“. Die akustische Ebene verweist hier auf eine Alterität.²³ Sie ist durch natürliche oder geologische sowie technologische Elemente gekennzeichnet.²⁴ Beides lässt sich nicht mehr trennen. Viel mehr noch: nicht mehr nur haben wir kein unmedialisiertes akustisches Bild der Natur, welches immer schon eine Erzählung darstellt, die Geologie schreibt sich umgekehrt in das mediale Gefüge ein, indem sie Simulationen akustisch übersetzt.²⁵

Auf der akustischen Ebene wiederholt sich so ein Figur-Grund-Spiel, welches sich ebenfalls auf der visuellen Ebene abspielt: Immer wieder gehen Formen von konkreten zu abstrakten über, durch Tiefenschärferegulierungen lösen sich Formen auf und bilden sich neue. Mensch und Umgebung werden zu Vorder- und Hintergrundvariationen. Die Formen und Umrisse von Körpern werden durch Unschärfen durchlässig zu ihren Umgebungen.

²² Thain, Alanna/Kara, Selmin: *Sonic Ethnographies. Leviathan and New Materialisms in Documentary*. In: Rogers, Holly (Hg.): *Music and Sound in Documentary Film*. New York 2014, 186–198.

²³ Das Acousmètre ist für Michel Chion das Abwesende in der Stimme, Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York 1994.

²⁴ Diese Verflechtungen zwischen Aufnahmegeräten und ihrer Materialität sowie natürlichen Geräuschkulissen lässt sich auch in *LEVIATHAN*, ebenfalls von Lucien Castaing-Taylor und Véréna Paravel, beschreiben, vgl. Thain/Kara: *Sonic Ethnographies*.

²⁵ Parikka, Jussi: *A Geology of Media*. Minneapolis 2015.

Sie lösen sich auf und werden wieder scharf und dadurch konturiert. Im Akustischen verliert sich die Spur eines Objekts, es kann keine eindeutige Referenz ausgemacht werden, da die akustischen Bilder für viele unlesbar sind. Aber ihr Sound begleitet uns unhörbar jederzeit und hörbar gemacht löst er das Gefühl von Kontingenz aus. Denn der Grund der Erde ist kein stabiler Untergrund mehr, sondern ein bewegliches Milieu. Der Film wird hier „Geomedium“²⁶, indem er die Bewegungen auf und unter der Erdoberfläche konstellierte und hörbar macht.

Die seismischen und nuklearen Messungen in der Arbeit machen auch auf die Zeitlichkeit einer *slow violence* aufmerksam, in der sich in der Dauer der Vergiftung lange nach dem Vorfall noch toxische Reaktionen, Erbgutveränderungen etc. feststellen lassen. Diese sind nicht in einzelnen katastrophischen Bildern wie in spektakulären Katastrophenfilmen, in denen etwa die Freiheitsstatue unterspült wird, zu haben. Hier prägt sich nicht die reine Toxizität in den Film ein, sondern auch die Apparaturen, mit denen diese gemessen werden. Denn auch die wissenschaftlichen Messungen sind Übersetzungen und ihnen wohnt damit eine ästhetische Komponente inne. Hier geht es weniger um eine Ästhetisierung von Messungen als vielmehr um eine ästhetische Forschungsapparatur. Diese spricht besonders die sinnliche Dimension an, indem sie die diversen Ebenen als mediale Übersetzungen begreift.

Der beobachtende Mensch interagiert in dieser Apparatur mit beobachtetem Gegenstand: Eine Perspektive aus der Quantenmechanik, die von der Wissenschaftstheoretikerin Karen Barad vorgeschlagen wird.²⁷ Die Beobachter*innenbeziehung und damit die Beziehung wird zum Gegenstand und formalen Thema der Arbeit. Es artikuliert sich eine Verunsicherung über die Möglichkeit der wissenschaftlichen, aber auch der dokumentarischen ‚Erschließung‘ von Welt.

Akustische, visuelle und sensorische Bilder machen hier wahrnehmbar, was das Denken des Anthropozäns einfordert: die Komplexität der Skalen, die intersystemische Interaktion von ökologischen, sozialen, geologischen und atmosphärischen Problemen. Skalen sind, wie die Kulturwissenschaftlerin Eva Horn schreibt, zentraler Gegenstand des Anthropozändiskurses.²⁸ Sie

²⁶ Cubitt, Sean: Three Geomedia. In: Ctrl-Z 2017, online unter: <http://www.ctrl-z.net.au/articles/issue-7/cubitt-three-geomedia/> (Januar 2021).

²⁷ Barad: Meeting the Universe Halfway.

²⁸ Horn, Eva: Skalen 1. In: Horn/Bergthaller: *Anthropozän*, 176–196, hier 195.

verbinden die Handlung der oder des Einzelnen mit globalen Problemen, die sich wiederum komplexitätstheoretisch multiplizieren. D. h. sie interferieren horizontal und vertikal, da sich aktuelle Probleme immer zugleich sozial und ökologisch ausspielen. So sind, wie bereits erwähnt, z. B. bestimmte Gruppen von ökologischen Problemen stärker betroffen als andere, wodurch sich etwa Begriffe wie *slow violence* oder Umweltrassismus im Falle des Sturms *Katrina* 2005 herausgebildet haben, ein Ereignis in dessen Wirkung sich soziale, historische und umweltliche Faktoren untrennbar überlagern.²⁹

Die Skalierung bezieht sich aber auch auf das Format, welches das Thema der Einbettung ästhetisch umsetzt: Sehr nahe und sehr entfernte Perspektiven alternieren hier. Die Frage der Nähe und Distanz verkörpert den konzeptuellen Konflikt, wie er aktuell Kunst und Wissenschaft im Anthropozän verbindet. Was ist die Position des Menschen im Anthropozän? Welche (negativen, aber auch positiven) Auswirkungen hat mein Handeln, wenn es aufgrund des Skalenproblems nicht als lineares beschrieben werden kann, sondern mit multiplen Faktoren zusammenwirkt? Diese ethische und epistemische Frage ist auch eine ästhetische, Fragen der Wahrnehmung und ihrer Strukturierung. Diese kulturelle Arbeit am Anthropozän ist nicht nur Gegenstand der Kunst, sondern artikuliert sich auch über die Frage der dokumentarischen Medien und der dokumentarischen Ästhetik, die hier aus Sicht einer medienkünstlerischen Arbeit zugespitzt artikuliert wird. AH HUMANITY! verkörpert die Problematik der Einschreibung von Medien, Instrumenten und Übersetzungen. In dieser Arbeit tritt durch die verschiedenen Sinnesebenen, die Skalierungen und die Nähe-Distanz-Variationen besonders die Medialität der Übertragung selbst in den Fokus: Die Perspektive der Kamera wird durch das Teleskop, welches vor die Handylinse geschaltet wird, dramatisiert. Medialität und Anthropozän werden hier thematisch und formal als problematisierte Beziehung zur Welt oder zum ‚Gegenstand‘ verschränkt.

²⁹ Umweltrassismus ist über die umweltlichen Bedingungen ausgeübter Rassismus, vgl. hierzu den gleichnamigen Wikipediaartikel für eine Übersicht. In einer theoretischen Perspektive auf Katrina werden auch historische Dimensionen deutlich: Protevi, John: Hurricane Katrina, and the Governmental Body. In: ders.: *Political Affect: Connecting the social and the somatic*. Minneapolis 2009, 163–184. Der Begriff *slow violence* zielt auf ähnliche Diskriminierungsformen auf sozioökonomischer Ebene: Nixon, Rob: *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge 2011.

Die *Stream-of-consciousness*-Ästhetik in AH HUMANITY! scheint diese Relationalität von Mensch und Medium zu adressieren, wenn auf einer Ebene Funktionen, Ästhetiken und Fiktionen präsentiert werden, als ob sich die Zuschauenden in einem Roman von James Joyce oder Virginia Woolf befänden oder in dem von William James beschriebenen Gedankenstrom.³⁰ Innen und außen scheinen schwer bestimmbar: Umwelt und Subjekt werden permanent neu zusammengesetzt. Und AH HUMANITY! wählt selbst die Form des Filmischen, um einen Ort und die sich in diesem verknüpfenden Zeitschichten zu erforschen. Bilder und Medientechnologien sind auch unmittelbar Teil dieser Welt. Sie dokumentieren, so der Medientheoretiker Andrew Murphie, ihre eigene Medialität. Sie werden technische und zugleich natürliche Umwelt. Er nennt dies „the world as a medium“.³¹ So reflektiert AH HUMANITY! auch darüber, inwiefern Katastrophe und Medialität zusammenhängen. Wie weben sich z. B. ältere Narrationen und Medialisierungen der Katastrophe wie Hiroshima und Nagasaki in die Wahrnehmung einer anderen Katastrophe ein? Aus der Störung wird eine Erzählung, die aber eine Verunsicherung, keine Sicherheit durch Narrativierung beschreibt, da sie die grundlegende Instabilität der Welt in einer ästhetischen Form einfängt. Sie ermöglicht so eine Verständigung und Selbstbezüglichkeit, ohne die Störung einfach zu ästhetisieren. Weniger geht es dabei um das Nicht-darstellbare, sondern um die Verknüpfung von Natur und Kultur, Gegenstand, Apparatur und Beobachter*in zu einem Gefüge.

Schluss

AH HUMANITY! ist eine medienanthropologische Arbeit, eine Arbeit der visuellen bzw. sensorischen Anthropologie. Und doch geht es nicht einfach um das Studium des Menschen durch Film, sondern um ein medial-menschliches Gefüge. AH HUMANITY! zeigt eine Welt nicht unabhängig von allen Technologien, die diese Welt erfahrbar machen. Filmische Bilder werden hier zu einem Teil der Welt, anstatt sie zu repräsentieren.

In AH HUMANITY! werden Technologien – Technologien der Imagination, Technologien der Erfassung und Wahrnehmung, Technologien der

³⁰ James, William: *Psychology*. New York 2001, hier vor allem das Kapitel: „The Stream of Thought“.

³¹ Murphie, Andrew: Making Sense. The Transformation of Documentary by Digital and Networked Media. In: *Studies in Documentary Film* 8, 3/2014, 188–204.

Verortung und Subjektivierung und Technologien der kollektiven Erinnerung – verschränkt. Die Filme des Sensory Ethnography Labs, insbesondere von Paravel und Castaing-Taylor, experimentieren vor allem mit experimentellen Perspektiven und ästhetischen Verfahren im Modus des Dokumentarischen. Sie loten experimentell Beziehungen zur Welt aus. Sie tun dies nicht nur visuell, sondern auch durch den Versuch, Film als synästhetisch, also multisensorisch bezogen auf natürliche und technische Umwelten, zu verstehen.

Das Anthropozän benennt auch die tiefe Krise und Verunsicherung menschlicher Handlungen durch Tiefenzeit und planetarische Skalierung. Katastrophe und Latenz, Verstörung und Verunsicherung bestehen nebeneinander. Aber auch Katastrophe und Gewohnheit, Normalität, die sich in den städtischen Rhythmen der filmischen Installation zeigen. Denn wir handeln auf unterschiedlichen Skalen, sind zugleich mitten in den Katastrophen wie Konsum oder massiv zunehmenden Verkehrsproblematiken. Und doch führen u. a. neoliberale, kapitalistische und extraktivistische Lebensweisen dazu, diese Probleme zu externalisieren. Das Anthropozän bringt es mit sich, dass Katastrophe und Normalität eng verschränkt sind. Während für einige Menschen direkte Wirkungs- und damit Handlungszusammenhänge erkennbar sind, sind es für viele Menschen Störungen des Gewohnten, die eben noch nicht in Destabilisierungen gewohnter Handlungsmuster wie etwa systemisch bedingten Konsum von motorisierter Mobilität, CO₂-intensiver Lebensmittel und Flugreisen umschlagen (und hier ist sowohl die individuelle als auch die politische Ebene gemeint).

Film und Menschen stehen in erkenntnistheoretischen, epistemologischen und ästhetischen Wechselverhältnissen. Und für dieses anthropozänische Problem eignen sich dokumentarisch-fiktionale Medien wie AH HUMANITY!, da sie in ihrer Form schon die Beziehungshaftigkeit der Referenz thematisieren. Die Treue der Abbildung liegt gerade – mit Bruno Latour gesprochen – in der Übersetzung. Das heißt Welt muss – wiederum Latour gefolgt – immer mit-*hergestellt* werden, um sie *darzustellen*.³² In AH HUMANITY! geht es weniger um dokumentarische Treue als um das Studium der Medien der Katastrophe durch Medienformen selbst. Dies zeigt sich z. B. in der Kombination wissenschaftlicher, dokumentarischer und fiktionalisierender

³² Latour, Bruno: Zirkulierende Referenz. Bodenstichproben aus dem Urwald am Amazonas. In: Ders.: *Die Hoffnung der Pandora*. Frankfurt a. M. 2000, 36–95.

Medien. Der Modus des Erhabenen funktioniert nicht mehr.³³ Vielmehr muss es um ein *mit* den Dingen gehen – wie in Carolina Caycedos dokumentarischer und aktivistischer Studie zu und mit kolumbianischen Gemeinden am Fluss *Yuma*, in denen sie auf Augenhöhe des Flusses filmt.³⁴

Aktuelle filmische Medien wie *LEVIATHAN* (USA 2012, R.: Lucien Castaing-Taylor/Véréna Paravel) und *AH HUMANITY!*, aber auch die Filme des thailändischen Regisseurs Apichatpong Weerasathakul und viele Indigene Filme aus Lateinamerika, z. B. aus dem *Instituto Catitu*³⁵, dramatisieren und verdichten den Konflikt um Mensch und Umwelt. Kontingenz und Handlungsmacht sind dabei in einer Paradoxie verbunden. Im Diskurs des Anthropozäns wird das Zeitalter des Menschen paradoxerweise zu *einem* unter vielen und zugleich wird ‚der Mensch‘ bestimmender Faktor in der Tiefenzeit. Diese paradoxe und kontingente Handlungsmacht von Begreifbarem und Unbegreifbarem, Handlung und Passivität (Aktivismus und Passivismus), Nähe und Ferne wird in *AH HUMANITY!* medienästhetisch umgesetzt, indem die Materialität der Medien hervortritt und gleichzeitig (medien-) immanenter Teil von Welt und Umwelt wird, anstatt diese von außen zu repräsentieren. Man verständigt sich also nicht nur über die Störung als Verunsicherung, man destabilisiert die Wahrnehmungsformen dieser Klassifikationen und problematisiert diese als „Raster“ (Butler) dessen, was uns „betrifft“³⁶. In *LEVIATHAN* sind dies z. B. Bilder der GoPros, die mehr oder weniger zufällig von Castaing-Taylor und Paravel auf einem Schiff, auf Kränen und an Ankerketten befestigt wurden, sodass sie alle möglichen Perspektiven einfangen, ohne den Menschen ins Zentrum zu stellen.

Die Dezentrierung des Menschen bekommt hier durch die Dezentrierung von Perspektiven eine ästhetische Form. Filme wie *LEVIATHAN* und *AH HUMANITY!* wollen Erhabenheitsästhetik verlernen. Sie zeigen so Perspektiven der Immanenz auf: Anstatt ein Filmen *des* Milieus finden wir hier ein Filmen *mit* und *durch* das Milieu und seine technologischen, menschlichen

³³ Latour, Bruno: Warten auf Gaia. Komposition der gemeinsamen Welt durch Kunst und Politik. In: Hagner, Michael (Hg.): *Wissenschaft und Demokratie*. Frankfurt a. M. 2012, 163–188.

³⁴ Gómez-Barris, Macarena: *The Extractive Zone. Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham/London 2017, 91–109.

³⁵ <https://institutocatitu.org.br/>.

³⁶ Latour, Bruno: Why Has Critique Run Out of Steam?: From Matters of Fact to Matters of Concern. In: *Critical Inquiry* 30, 2/2004, 225–248.

und natürlichen Ökologien hindurch. AH HUMANITY! lebt nicht von der Ästhetik des Schreckens. Die Arbeit übersetzt Störung in Verunsicherung und kann so zu einer notwendigen Destabilisierung des „weiter so“ beitragen, die sich nicht im Schock erschöpft. Denn gebraucht werden Konzepte und Ästhetiken, die den Menschen *in* der Welt verorten, sodass sich das Handeln in der Welt bemerkbar und wahrnehmbar macht. Das heißt auch, nicht allein auf eine Ästhetik der Distanzierung zu setzen, weil wir kein Außen mehr haben, auf das wir uns beziehen können, und doch der Verletzbarkeit menschlichen Lebens eine ästhetische Form zu geben, in der die Kontingenz unserer natürlich-kulturellen Weltbeziehungen auszuhalten ist, ohne diese immer wieder zu verdrängen und zu externalisieren.

Not your friendly neighborhood Superhero! DEADPOOL (2016)

Der US-amerikanische Actionfilm¹ DEADPOOL (2016, R.: Tim Miller) basiert auf den gleichnamigen Comics des Verlags *Marvel Comics* (nun Marvel Entertainment, LLC) und muss dem *X-Men*-Universum zugeordnet werden. DEADPOOL ist bei einem Budget von lediglich 60 Millionen USD und einem Umsatz von 745,9 Millionen USD der kommerziell erfolgreichste Film mit einem R-Rating² gleich nach THE PASSION OF THE CHRIST (USA 2004, R.: Mel Gibson).³ Sowohl die Verfilmungen als auch die Comics zeichnen sich durch eine hyperbolische Ausstellung von Gewalt aus. Obwohl diese übermäßige Gewaltdarstellung dem Comicaction-Genre angepasst ist und die Verfilmungen⁴ auf den vielleicht ersten Blick ein typisches Exemplar dieses Comic-Heldentyps sind, unterscheidet sich DEADPOOL von den anderen Marvel-Held*innen: Sowohl der Comic- wie auch der Filmprotagonist haben die Fähigkeit, ihre eigene mediale und im jeweiligen Comicuniversum eingebettete Fiktivität zu performen. Dies führt zu einer Vielzahl von satirischen Momenten, die u. a. darüber ausgelöst werden, dass der Held in beiden Medien regelmäßig die *vierte Wand* durchbricht und seine eigenen Handlungen und Entscheidungen kommentiert. Im Film und im Comic wird dies gleichermaßen mit einer Unterbrechung der jeweiligen Szene und dem Spulen zu einer in der Vergangenheit liegenden Stelle des Plots – Stichwort Analepse – umgesetzt.

¹ Der Film ist durchaus ebenfalls als Parodie auf das Genre Superheldenverfilmungen zu lesen, zumal er an vielen Stellen Bezug zu anderen Filmen dieses Genres – beide X-Men-Film-Timelines oder auch das Wolverine Franchise – nimmt und diese kritisiert, was Dan Harries als einen kennzeichnenden Effekt des Parodiegenres beschreibt. Harries, Dan: *Film Parody*. London 2000, hier 21. Zudem dürften dem Publikum zumindest einige Vorbilder nach fast zwanzig Jahren Comicactionfilmen bekannt sein.

² In Deutschland FSK 16.

³ Herger, David: Rekordbrecher für Erwachsene: „Deadpool“ ist der weltweit erfolgreichste Film mit R-Rating. In: *Filmstarts.de*, 29.03.2016, online unter: <http://www.filmstarts.de/nachrichten/18502283.html> (Stand: 17.01.2021). Dies wird in DEADPOOL 2 (USA 2018, R.: David Leitch) humoristisch kommentiert, indem Deadpool erklärt, dass sie im europäischen Raum vor THE PASSION OF THE CHRIST liegen.

⁴ Stand 2021 gibt es zwei Filme.

Der Film wird somit auf zwei Zeitebenen – die von Söldner Wade Wilson (Ryan Reynolds) in der Vergangenheit und die von dem titelgebenden, durch illegale Experimente und Folter mit Superkräften ausgestatteten, Alter Ego Deadpool – erzählt. Den Beginn des Films stellt eine brutale Actionszene, in der Deadpool gegen schwer bewaffnete Gangster kämpft, die vom Mutanten Francis⁵ (Ed Skrein) angeführt werden. In einer Rückblende wird die Geschichte von Wade Wilson erzählt, dessen Söldnerjob teilweise so gefährlich ist, dass sein bester Freund Weasel (T. J. Miller) in seiner Bar *Sister Margaret's*, wo sich ebenfalls nur Söldner treffen, einen Deadpool (dt. Todespiel/Wetteinsatzpott) aufgestellt hat, der den Wetteinsatz auf das Ableben der Freunde bzw. Gäste der Bar stellt. Wilson lernt dort die Sexarbeiterin Vanessa (Morena Baccarin) kennen und beide werden ein Paar. Kurz nachdem Wilson ihr einen Heiratsantrag macht, wird bei ihm Krebs diagnostiziert, der bereits mehrere Organe befallen hat und tödlich verlaufen wird. Ohne Vanessas Wissen unterzieht sich Wilson einer Behandlung in einem geheimen Versuchslabor, wo ihm die Betreiber – u. a. der Mutant Francis/Ajax – nicht nur Genesung, sondern auch Superkräfte versprechen. In der Einrichtung erfährt Wilson, dass die Proband*innen zwar Superkräfte entwickeln können, diese jedoch durch Folter erweckt werden, wobei im Anschluss keine Karriere als Superheld wartet, da die Versuchspersonen als Sklaven meistbietend verkauft werden. Nachdem Wilson von Francis und seiner Kollegin, der Mutantin Angel Dust (Gina Carano), ein Mittel injiziert wurde und er ausreichend gefoltert wird, erwachen schließlich seine Mutantenkräfte, die ihm außerordentliche Selbstheilungsfähigkeiten verleihen und den Krebs besiegen, ihn aber vollkommen entstellt zurücklassen. Wilson löst schließlich eine Explosion aus, die die Einrichtung niederbrennt und ihm die Flucht ermöglicht. Da er sich jedoch wegen seines monströsen Äußeren nicht zu Vanessa zurücktraut, verschreibt er sich seiner Vendetta: Francis dazu zu zwingen, ihm sein altes Aussehen zurückzugeben. Wilson legt sich den Namen Deadpool zu und fahndet im Folgenden nach Francis, den er in der Gegenwart – in der oben erwähnten Actionszene des Films – stellt. Bei diesem Kampf verursacht er ein gigantisches Verkehrschaos, was schließlich die aus den *X-Men*-Comics bekannten Mutanten Colossus (Stefan Kapičić)

⁵ Francis nennt sich selbst *Ajax*. Sowohl der genderneutrale Name als auch sein britischer Dialekt lassen ihn in der Originalversion weiblicher (bzw. schwul) wirken, weshalb er einen selbstgewählten Namen bevorzugt.

und Negasonic Teenage Warhead (Brianna Hildebrand) alarmiert, die Deadpool zum Mutanten Professor X, Leiter der X-Men und der Mutantenschule, bringen wollen, wodurch der gestellte Francis entkommt. Deadpool lehnt es ab, die X-Men zu begleiten und sich ihnen anzuschließen. Da der Antagonist Francis jetzt weiß, dass Wilson noch lebt und ihn verfolgt, entführt er Vanessa. Infolgedessen begibt sich Deadpool freiwillig zur X-Mansion, dem Sitz der X-Men, um Colossus und Negasonic Teenage Warhead um Hilfe im Kampf zu bitten. Gemeinsam befreien sie Vanessa. Deadpool verlangt von Francis, ihm sein altes Aussehen zurückzugeben. Francis verhöhnt ihn jedoch und erklärt ihm, er könne die Mutation nicht rückgängig machen, weshalb ihn Deadpool schließlich erschießt. Zum Ende offenbart Wilson Vanessa sein monströses Gesicht und beide führen ihre Beziehung fort.

Wie eingangs erwähnt, zeichnen sich sowohl der Comic als auch der Film dadurch aus, dass die Figur des Protagonisten so konstruiert ist, dass er seine eigene Fiktivität performen kann. Im Film wird dies vorwiegend durch die direkte Adressierung der Zuschauer*innen deutlich gemacht, wobei anzumerken ist, dass das Konzept der Durchbrechung der vierten Wand bereits ein frühes Phänomen von Film und Comic ist. Das Publikum, obwohl dieses Konzept bekannt ist, wird trotzdem in seinen erlernten Gewohnheiten, einen Kinofilm zu rezipieren, gestört –, also aus dem bekannten und vertrauten System der Rezeption gerissen. Da es sich bei dieser Erzähltechnik zwar um ein konventionelles aber nicht alltägliches Phänomen handelt, bietet sich ein Close-Reading ausgewählter Störmomente an. Hierbei handelt es sich vorwiegend um ostentative Störmomente und Verunsicherung, die sowohl die Cinematographie als auch die Rezeption beeinflussen, da sie die „visuelle Lust“ – Laura Mulvey⁶ – herausfordern.

Ferner zeichnet sich das Genre der Comicverfilmung durch ein sog. *Hypergendering* aus, weshalb der zweite Teil dieses Beitrags die Konstruktion und Verunsicherungsmomente bezüglich der Herstellung von Männlichkeit des Protagonisten vorstellt, bei denen eben in diesem Genre klare – sich an gesellschaftlichen Normen zu Männlichkeit orientierende – Markierungen zu erwarten sind, die der Film jedoch negiert oder *ad absurdum* führt.

Voyeurismus und Spektakel

⁶ Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Brooker, Will/Jermyn, Deborah (Hg.): *The Audience Studies Reader*. London 2003, 133–141.

Voyeurismus stellt einen der essenziellen Mechanismen dar, Zuschauer*innen in die Handlung zu involvieren. Ferner erklärt die US-amerikanische Filmwissenschaftlerin Linda Williams zu exzessiven Filmen – den Genres Horror, Porno und Melodrama zugehörig –, dass das Kino per se auf sadistischen voyeuristischen Erfahrungen – Zusehen, ohne selbst gesehen zu werden, – basiere.⁷ Williams rekurriert dabei auf die britische Film-, Medienwissenschaftlerin und Regisseurin Laura Mulvey, die in ihrem 1975 erstmals erschienenen Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, welcher bis heute der meistzitierte Aufsatz der feministischen Filmtheorie⁸ ist, anhand des klassischen Hollywood-Kinos der 1930er bis 1950er Jahre – vor allem mit Alfred Hitchcocks *Vertigo* (USA 1958) – und ausgehend von Freuds und Lacans Theorien⁹ der Psychoanalyse beschreibt, dass Frauen bzw. Weiblichkeit im Film immer Skopophilie begünstigen; sprich: der Frau im Film wird lediglich die Position des Fetisch-/Sexual-Objektes zugestanden. Mulvey legt dar, dass der Hollywood-Film Ausdruck eines patriarchalen Unbewussten sei, worin der *hegemonial männliche Blick* das zentrale Paradigma stellt. Das Kinodispositiv – durch den männlichen Blick von Kameramann und männlichem Regisseur, der Anordnung des Kinoraumes (helle Leinwand und dunkler Zuschauerraum) und der i. d. R. männlichen Hauptfigur, mit der sich das Publikum identifizieren soll – ist wie kein anderes Medium diesem männlichen Blick unterworfen, denn bei der hierbei entstehenden Identifikation wird, so Mulvey weiter, nicht nur ausschließlich ein psychologischer Mechanismus angesprochen, in welchem Weiblichkeit allein durch den imaginierten männlichen Blick hergestellt und dargestellt wird, vielmehr offenbaren und reproduzieren sich hierbei gesellschaftliche Strukturen und Machtverhältnisse, die die bestehenden Geschlechterverhältnisse – Mann als aktiv und Frau als passiv – verfestigen.¹⁰

⁷ Linda Williams stellt in ihrem Artikel *Filmkörper: Gender, Genre und Exzess* rekurrend auf Laura Mulveys Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) die Frage: Was ist Kino ohne Schaulust? In: *montage AV* 18, 2/2009, 9–30, hier 16.

⁸ Georg, Robin Britta: *Goodwives, Karrierefrauen und andere Heldinnen: Frauenbilder in der Filmgeschichte Hollywoods*. Würzburg 2006, 46.

⁹ Anmerkung: Die von Mulvey genutzten Theorien von Freud und Lacan beziehen sich nicht auf Weiblichkeit. Mulveys These ist vielmehr, dass das Kino die Frau als Fetisch/Sexualobjekt inszeniert.

¹⁰ Mulvey: *Visual Pleasure*, 133–141.

Die feministische Blicktheorie kann auch für die Analyse der Verfilmungen von Comics, die sich seit den frühen 00er Jahren¹¹ einer besonderen Beliebtheit erfreuen, hilfreich sein.¹² Diese Beliebtheit basiert auf einer simplen Erfolgsformel, die sich aus einem Mix von u. a. hohem Maß an interkultureller Übersetzbarkeit, ansprechenden und konsistenten Figuren, unkomplizierten Geschichten mit klarer Gut-Böse-Abgrenzung, ikonographischen Elementen des Genres, sensationellen Spezialeffekten und spektakulärer Gewalt auszeichnet, die sich schnell und einfach innerhalb von global agierenden Märkten verkaufen lassen. Der *weiße*, männliche und heterosexuelle Held bleibt hierbei – auch wenn es bereits in den 1990er Jahren mit den Verfilmungen *Blade* (USA 1998, R.: Stephen Norrington) und *Spawn* (USA 1997, R.: Mark A. Z. Dippé) auch Schwarze Helden gab – der Idealtyp,¹³ der sich trotz globaler Märkte und zunehmender Fragmentierung des Publikums weiterhin durchsetzt. Ferner ist zu beobachten, dass auch immer mehr der männliche Körper zum visuellen Spektakel dieser Narrative gehört.¹⁴ Der *weiße*, männliche, heterosexuelle Heldenkörper mag zwar leiden, aber zerbricht nicht an seinen Herausforderungen, womit dieser zu einem Leitstern von Männlichkeit, die „sich in der Krise befindet“, ¹⁵ wird.¹⁶ Somit lautet die These an dieser Stelle, dass der von Laura Mulvey beschriebene *Male Gaze*, den sie im klassischen Hollywood-Kino ausmacht, zwar noch

¹¹ Der Kulturwissenschaftler Shawn Shimpach beschreibt, dass dies schon seit den 1950er & 1960er Jahren mit den Serien *ADVENTURES OF SUPERMAN* (USA 1951–1958) und *BATMAN* (USA 1966–1968) für das Medium Fernsehen zu beobachten war. Shimpach, Shawn: *Television in Transition. The Life and Afterlife of the Narrative Action Hero*. West Sussex 2010, hier 31.

¹² Die Kinoreihe des Marvel Cinematic Universe allein zählt bis zum Jahr 2021 23 Titel.

¹³ Marvel steht zunehmend in der Kritik, da seine Kinohelden zum überwiegenden Teil aus *weißen* heterosexuellen Männern bestehen und sowohl Frauen als auch PoC weder vor noch hinter der Kamera an der Produktion beteiligt sind. Quach, Hy Quan: Mangel an Diversität. Marvel Star wirft dem MCU Scheinheiligkeit vor. In: *Kino.de*. (29.06.2020) <https://www.kino.de/serie/the-falcon-and-the-winter-soldier/news/mangel-an-diversitaet-marvel-star-wirft-dem-mcu-scheinheiligkeit-vor/>, (Stand: 11.03.2021).

¹⁴ Siehe dazu Tasker, Yvonne: *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*. London 1993.

¹⁵ Eine ausführliche Analyse zu krisenhafter *weißer* Männlichkeit hat Sally Robinson mit der Monographie *Marked Men – White Masculinity in Crisis* (2009) beschrieben.

¹⁶ Shimpach: *Television*, hier 30–35. Siehe auch Neale, Steve: Masculinity as a Spectacle. Reflection on Men and Mainstream Cinema. In: Cohan, Steven/Hark, Ina Rea (Hg.): *Screening the Male. Exploring the Masculinities in Hollywood Cinema*. New York 1993, 9–22.

dominant ist, wobei aber auch der Männerkörper als Fetischobjekt dienen kann.

In der heutigen Zeit ein Kinopublikum aus dem Konzept zu bringen, scheint ein schwieriges Unterfangen. Insbesondere Gewalt und Pornographie bzw. pornographische Szenen scheinen allgegenwärtig und lösen wahrscheinlich lediglich bei wenigen Zuschauer*innen Unbehagen oder Irritation aus. Linda Williams – sie bezieht dies zwar lediglich auf die Darstellung weiblichen masochistischen Leidens in den Genres Horror, Melodrama und Pornofilmen, wobei sie den weiblichen Opfern trotz der heteronormativ-patriarchalen Ordnung auch einen Anteil von Macht oder Lustgewinn zugesteht – beschreibt jedoch die exzessive Darstellung von Gewalt und Sex (bzw. Pornographie) als den Höhepunkt der Schaulust.¹⁷ Da DEADPOOL mit einem R-Rating klassifiziert wurde, darf das Publikum auf explizite Gewalt- und/oder Sexszenen hoffen, obwohl der Film nicht unter die Genres Porno oder Horror fällt.

Deadpool durchbricht die vierte Wand

Eine der ersten Szenen im Film¹⁸ zeigt Deadpool, wie er auf einem Brückengeländer sitzt, malt und zum Lied *Shoop*¹⁹ der Gruppe Salt-n-Pepa, welches auf seinem mitgebrachten Radio läuft, im Takt schaukelt und textsicher mitsingt. Mitten im Lied blickt er nach rechts, beendet seinen Gesang und ruft verblüfft dem Kinopublikum „What ... oh! Hello!“ zu (Abb. 1).

In diesem Moment wird nicht nur die vierte Wand durchbrochen, vielmehr scheint es so, als sei das Kinopublikum im Praktizieren von heimlichem Voyeurismus, den Mulvey u. a. am dunklen Kinoraum festmacht,²⁰ vom Protagonisten ertappt worden, womit der *Male Gaze* – also der aktiv männliche und kontrollierte Blick – ebenfalls auf das Publikum geworfen wird. Ein großes Vergnügen von Schaulust basiert jedoch darauf, dass sie vor den Anderen – sprich: den Opfern – verborgen bleibt, weshalb die direkte Adressierung

¹⁷ Williams: Filmkörper, hier 20.

¹⁸ Genau genommen zeigt die erste Szene Deadpool, wie er in seinem Kostüm in ein Taxi steigt und dem Fahrer erklärt, dass das Wichtigste auf der Welt Liebe sei. Er gibt ihm den Rat, nicht denselben Fehler wie er zu begehen, seine große Liebe zu verlassen, sondern um die Liebe zu kämpfen.

¹⁹ Der Liedtext handelt davon, dass die größte Schwäche der Sängerin Männer seien und erzählt weiter von einer Begegnung mit einem Mann, dessen Körper sie gerne ablecken würde.

²⁰ Mulvey: Visual Pleasure, 135.

durch den Protagonisten, pathetisch formuliert, die Voyeure enttarnt und sie selbst zum Opfer von Voyeurismus macht.



Abb. 1: „What ... oh! Hello!“

Dieser Moment der Erkenntnis dient ferner dazu, dem Publikum zu erläutern, dass die Figur Deadpool ihre eigene Fiktivität performen kann und suggeriert, dass nunmehr der Protagonist – nicht etwa Kamera, Regie oder Schnitt – die Kontrolle über die Bilder hat: An mehreren Stellen des Films spult²¹ der Protagonist zu einer anderen Stelle der Narration oder verändert die Blickrichtung der Kamera, indem er diese anfasst und lenkt.²² Die Figur Deadpool kann dem Publikum Szenen zeigen, in welchen sie in außergewöhnlich vorteilhaften Momenten agiert und damit das Identifizierungspotenzial, das den männlichen Protagonisten begleitet, scheinbar selbstständig bestimmen. Die Zuschauer*innen werden durch die Adressierung zum Bestandteil der Narration – quasi Kompliz*innen und nicht nur Zeug*innen –, wenn sie Deadpool bei seiner brutalen Vendetta und seiner Selbstinszenierung begleiten. Obwohl die vierte Wand durchbrochen und die

²¹ Deadpool spult mehrmals im Film zu anderen Szenen, wobei auch ein Teil der Komik daraus resultiert, dass er an einer für ihn peinliche Stelle ansetzt. In einer kurzen Sequenz beobachten die Zuschauer*innen beispielsweise, dass er mit einem Einhornplüschtier masturbiert, wobei er diese Szene sofort unterbricht und an eine andere Stelle springt.

²² Als Deadpool den Agenten stellt, der ihn für seine Mutation rekrutiert hat, droht er diesem zunächst verbal, aber fasst die Kamera an, sodass das Publikum die darauffolgende Folterszene nicht beobachten kann.

vermeintlichen Voyeure enttarnt sind, bleibt die Schaulust dennoch nahezu ungebrochen erhalten. Der Film fordert diese offensiv durch den Protagonisten ein: Als die Gang der Antagonisten auf dem Highway unter der Brücke auftritt, ist Deadpool gezwungen, das Gespräch mit dem Publikum zu unterbrechen und den Blick des Publikums auf die Actionszene zu lenken. Nach seiner Landung in einem der Fahrzeuge blickt er während des Kampfes immer wieder ins Publikum. Die Szene findet ihre Steigerung, als sich das Fahrzeug in Zeitlupe überschlägt, wobei Deadpool diese Zeitlupe dazu nutzt, eine Frage ins Publikum zu stellen: „Did I leave the stove on?“



Abb. 2: „Shit! Did I leave the stove on?“

Im Kontext zur oben beschriebenen Gewaltorgie aus Verbrennungen, Verstümmelungen und Enthauptungen wirkt diese Frage, die zweifelsohne einen Comic-Relief-Moment stellt, eher als eine Form der Rückversicherung, ob das Publikum auch alles genau beobachtet und noch Spaß beim Zusehen hat. Die direkte Adressierung des Publikums und Ausstellung seiner Schaulust stören die Rezeption zwar nicht, wobei die Herausforderung und Ausstellung der Schaulust in diesem Maße jedoch ungewöhnlich ist und für einige Zuschauer*innen als ostentative Störung wahrgenommen werden könnte, da diese Momente in der Narration besonders betont sind. Hinter diesem, durch verschiedene cinematographische Verfahren hinausgezögertem Moment steckt mehr als eine simple Störung. Der Protagonist, der die Lust an der Schaulust und seine eigenen Performance – sein

Identifikationspotenzial als Held – mit Eingriffen und Kommentaren zur Narration kontrolliert (und in einigen Szenen die Bilder verweigert), stellt damit nur auf den ersten Blick die Frage, ob das Publikum noch Spaß beim Zusehen hat: Das Publikum verfolgt den Film trotz der Gesangseinlage, in welcher der Protagonist erklärt, dass seine große Schwäche Männer seien, und der hyperbolen Gewaltorgie weiter. Die Frage, die der Protagonist tatsächlich stellt, ist wahrscheinlich viel mehr als Publikumsbeschimpfung und damit als Witz zu verstehen. Sie müsste stattdessen folgendermaßen lauten: Habt ihr Spaß mir zuzusehen und euch mit mir und dieser Form von Narration zu identifizieren?

Die Publikumsbeschimpfung ist ein Verfremdungseffekt, ist keine echte Störung oder Destabilisierung, sondern beschreibt eine Verunsicherung. Wie im Positionspapier erläutert, ist Verunsicherung den Verfremdungseffekten zuzuordnen, wobei für einen kurzen Moment ein instabiler Zustand geschaffen wird. In diesem Beispiel soll oder kann sich das Publikum selbst hinterfragen. Die Steigerung der Gewalt und skurrile Szenen – wie beispielsweise die Masturbation mit einem Plüschelinhorn – erwarten die Zuschauer*innen im weiteren Verlauf der Geschichte noch. Das Publikum, hierin liegt der Witz, wurde durch die direkte Adressierung gewarnt. Sie sind damit eher Komplizen und weniger Zuschauer*innen.

Hypergendering in Comics/Comicverfilmungen

Der US-amerikanische Actionfilm wird gerne als „typisches Männergenre“ gehandelt, der bei „Gender-Repräsentationen“ auf die Herstellung und Darstellung von Geschlecht und Körpern, wie bei allen Genres, auf eine „typische“ und formelhafte Inszenierung – im Actionfilm jedoch konzentriert auf die Herstellung von Männlichkeit – zurückgreift. Seit den 1980er Jahren ist, so Sandra Rausch, ein gesteigertes Interesse an Körpern – sowohl im wissenschaftlichen als auch gesellschaftlichen Kontext – zu beobachten, was sich nicht nur in einem gestiegenen Interesse an Fitness, Gesundheit und Extremsportarten erkennen lässt, sondern auch in der Ikonisierung²³ von männlichen Sport-, Model- und Schauspielerkörpern ausgedrückt wird, die den Adressat*innen auf verschiedenen Medien, von Zeitschriften,

²³ Auch bekannt als *Branded Masculinity*. Der Körper des männlichen Stars – kann Sport, Film oder Fernsehen sein – steht für diverse Werbekampagnen – damit auch für weitere Märkte offen – zur Verfügung. Nayar, Pramod K.: *Seeing Stars. Spectacle, Society and Celebrity Culture*. New Delhi 2009, 83.

Fernsehbildschirmen bis zur Kinoleinwand, begegnen.²⁴ Auch die Literatur- und Kulturwissenschaften wenden sich seit Mitte der 1990er Jahre verstärkt dem Körper als Träger kultureller Erinnerung und als Material der Inszenierung bzw. Konstruktion von Männlichkeit – und nicht nur in der Devianz von Weiblichkeit – zu. In der Folge traten der normstiftende – darin als unsichtbar erscheinende – Männerkörper und historisch bzw. kulturell wandelnde Vorstellungen von Männlichkeit ins Blickfeld.²⁵ Auch wenn sich die mediale Darstellung von männlichen Körpern verändert, bleibt das gängige Narrativ, in dem hegemoniale Männlichkeit²⁶ als Ideal und damit auch als Identifizierungsmöglichkeit für das Publikum positioniert wird, erhalten.²⁷ Superheld*innennarrative – in Film, Comic und Fernsehen – erfreuen sich großer Beliebtheit, so Elizabeth Behm-Morawitz' und Hillary Pennells These, weil sie bekannte Stereotype und berechenbare Erzählstrukturen bieten, die dem Publikum und Leser*innen ein Gefühl von Sicherheit und Komfort geben. Diese Stories haben gleichzeitig einen hohen Unterhaltungswert, wobei der gesellschaftlich vorgegebene moralische Kompass i. d. R. intakt bleibt und am Ende das Gute über das Böse siegt.²⁸ Zudem bieten Superheld*innenfilme – und TV-Serien – und ihre Superheld*innenfiguren, die seit den 1980er Jahren zunehmend in der US-amerikanischen (und von dieser geprägten) Medien-Gesellschaft auftauchen, eine große semiotische

²⁴ Rausch, Sandra: Männer darstellen. Gendered Action in James Camerons Terminator 2. In: Liberand, Claudia/Steiner, Ines (Hg.): *Hollywood Hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg 2004, 234–263, hier 235–238. Siehe auch: Neale: Masculinity as a Spectacle; Nixon, Sean: Exhibiting Masculinities. In: Hall, Stuart (Hg.): *Representation: Cultural Representation*. London 1997, 291–337. Ironischerweise zeigt die Opening-Titel-Sequenz von Deadpool das November Cover des *People Magazines*, auf welchem Hauptdarsteller Ryan Reynolds als *Sexiest Man Alive* abgebildet ist.

²⁵ Krüger-Fürhoff, Irmela: Körper. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge: *Gender@wissen*. Köln 2009, 66–82, hier 73, 74.

²⁶ Robert Connell beschreibt hegemoniale Männlichkeit als ein historisch variables und kulturell differenziertes Konzept, das die bestehende Geschlechterordnung stabilisiert. Leitbilder hierfür sind z. B. der Soldat, der Politiker, der Börsianer oder Global Player. Die Anpassung erfolgt an sich verändernde ökonomische und technologische Bedingungen, wobei die dominante Position gegenüber abweichenden Konzepten von Männlichkeit immer wieder neu ausgehandelt und verteidigt werden muss. Connell, Robert: *Der gemachte Mann*. Opladen 1999, 97.

²⁷ Lotz, Amanda D.: *Cable Guys. Television and Masculinities in the Twenty-First Century*. New York 2014, 40.

²⁸ Behm-Morawitz, Elizabeth/Pennell, Hillary: The Effect of Superhero Sagas on Our Gendered Self. In: Rosenberg, Robin S. (Hg.): *Our Superheroes. Ourselves*. Oxford 2013, 73–96, hier 74–76.

Bandbreite, die ihrem heterogenen Publikum oder Leser*innen simpel zugängliche Möglichkeiten der Identifikation bieten. Damit wird zudem breit gefächerte Vermarktungsfähigkeit – Second Market mit Spielfiguren, Sammlerstücken, Videospielen, Kleidung etc. – sichergestellt. Viele dieser Figuren weichen nicht auf eine heroische, sondern eine negativ konnotierte, z. T. monströse Art und Weise, von der sog. normativen Gesellschaft ab, wobei ein Teil der Narration ihrem inneren Kampf mit ihrer Devianz, sozialer Isolation, Einsamkeit und dem Verbergen ihrer Fähigkeiten (oder Monstrosität) gewidmet ist.²⁹

Ferner zeichnet sich das Superheld*innengenre durch ein Hypergendinger/Supergendering – Hypermaskulinisierung bzw. hyperfeminine/hypersexualisierte Figuren – aus. Speziell männliche Superhelden, so fassen Behm-Morawitz und Pennell den akademischen Diskurs zu diesem Genre zusammen, verkörpern Idealisierungen von westlich-hegemonialer Männlichkeit, was u. a. über übermenschliche Kraft oder eine Superheldenfähigkeit, Anführerfähigkeiten, Mut oder heroisches Auftreten und nicht zuletzt durch einen perfekt geformten muskulösen Körper ausgedrückt wird. Zudem wird die Heterosexualität und Überlegenheit des männlichen Helden durch Frauenfiguren in der Erzählung gestützt und hergestellt. Diese spielen oftmals den Love Interest, der den Helden nicht nur bewundert und begehrt, sondern auch ständig von diesem gerettet werden muss. Ihre Rollen beschränken sich auf die sog. *Damsels in Distress*, die zwar einen normativ schönen weiblichen Körper haben, aber keinerlei Handlungsmacht besitzen. Die *Damsel in Distress* dient dazu, die Botschaft, dass Männlichkeit mit Stärke und Handlungsmacht konnotiert ist, zu unterstützen. Geschichten mit männlichen Superhelden verwandeln Gendernarrative in Hypergendernarrative und verherrlichen die traditionellen Geschlechterrollen.³⁰

Deadpool – brüchige Hypermaskulinität

Die oben beschriebene Action- bzw. Kampfsequenz ist in zwei Abschnitte – vor der Frage, ob der Ofen noch an ist, und nach dieser Frage – eingeteilt, in der der Protagonist an konträren Spektren von Männlichkeit und

²⁹ Rosenberg, Robin S.: Our Relationship with Superheroes. In: Dies. (Hg.): *Our Superheroes. Ourselves*. Oxford 2013, 3–18, hier 13, 14. In der X-Men-Comicserie beispielsweise sind Mutantenkräfte negativ konnotiert und werden vor der Gesellschaft verborgen, was als Metapher für Queerness gelesen wird.

³⁰ Behm-Morawitz/Pennell: The Effect, 74, 75.

Weiblichkeit agiert. Im ersten Teil findet Deadpool, neben der erwähnten Gewaltorgie, noch Zeit, seine Gegner verbal zu demütigen oder vielmehr zu effeminieren: So ruft er beispielsweise „Cock Shot“, bevor er einem seiner Gegner in die Genitalien schlägt und diesen kampfunfähig bzw. impotent macht. Einem weiteren Gegner verbrennt Deadpool mit einem Zigarettenanzünder die Stirn und legt ihm diesen mit den Worten „I never say this but don’t swallow“ in den Mund, was den Gegner in die Rolle des passiven Parts beim Oralsex versetzt. Des Weiteren fragt er immer wieder mit britischem Akzent³¹ nach seinem Primärziel Francis, was den Antagonisten schwul oder weiblich wirken lässt. Hierzu ist anzumerken, dass der Hollywood-Film seit der Etablierung des *Hays Codes*³² die Tradition hat, antagonistische Figuren mit Weiblichkeit oder Homosexualität zu verbinden, deren Scheitern zum Ende des Films, eben wegen ihrer – i. d. R. nur angedeuteten – normabweichenden Geschlechterrolle oder Begehren, vom Publikum gefeiert werden soll. Gleichzeitig kann dieses Verfahren dazu dienen, den i. d. R. männlichen Helden noch männlicher – hypermaskulin – wirken zu lassen.³³ Hypermaskulinität ist jedoch auch für den Antagonisten, wie beispielsweise mit der Figur Bane – mit selbst für Kraftsportler „zu deutlich“ ausgeprägten Muskeln und damit unnatürlichem Bodybuilderkörper – im Batman-Universum möglich, wobei die Unnatürlichkeit, sowohl beim Helden als auch beim Antagonisten, parodistisch wirken kann. Die ‚Gemachtheit‘ des Körpers – hier die Muskeln – als Spektakel zu inszenieren, birgt das Risiko, in die Parodie des Ideals zu kippen³⁴ – was wiederum mit Weiblichkeit also Schwäche verbunden ist –, weil es schlichtweg *zu viel* ist.³⁵ Das Konzept der Parodie von Männlichkeit trifft auch auf Deadpool zu. Diese Sequenz stellt den

³¹ Ein Running Gag in US-amerikanischen Narrativen ist, dass der perfekte britische Akzent Frauen vorbehalten ist. Bei männlichen Figuren wird dieser verwendet, um sie schwächer wirken zu lassen, da diese Männlichkeit mehr Wert auf Etikette und ihr Aussehen aber nicht auf Taten und Handlungen legt.

³² Der Hays Code bzw. Production Code galt für Hollywoodfilme von 1934 bis 1967 und diente u. a. dazu, der Filmindustrie ein ‚sauberes‘ Image zu generieren. Weiter sollten patriotische Gefühle wiedererweckt werden, die während der *großen Depression* verloren gegangen waren, was auch über eine *korrekte* Darstellung bezüglich Männlichkeit und Weiblichkeit erreicht werden sollte. Doherty, Thomas: *Cold War, Cold Medium. Television, McCarthyism and American Culture*. New York 1999, 6–9.

³³ Dodd, Janice G/Fubara-Manuel, Irene/Millward, Liz: *Killing off the Lesbians*. North Carolina 2017, 44–46. Doherty: *Cold War*, 9.

³⁴ Tasker: *Spectacular Bodies*, 78.

³⁵ Rausch: *Männer*, 246.

Vorgang der Effeminierung der Antagonisten, obwohl es sich um eine Comicverfilmung handelt, deutlich *zu überzeugen* dar. Deadpools hypermaskuline Überlegenheit ist durchaus gesichert, wobei sie zugleich ‚zu viel‘ ist und lediglich als eine parodistische Version der Hypermaskulinität ihrer Comicvorbilder gelesen werden kann, was ebenso mit Weiblichkeit konnotiert ist. Ferner möchte ich an dieser Stelle in Erinnerung rufen, dass die parodistische Darstellung von überlegener Männlichkeit auf Deadpools textsicheren Gesang zum Song *Shoop* von Salt-n-Pepa folgt.

Der zweite Teil der Actionsequenz – nachdem Deadpool das Publikum fragt, ob er den Ofen angelassen hat, – geht in eine konträre Richtung: Die vormals etablierte Hypermaskulinität wird zwar nicht vollkommen oppositär dargestellt, jedoch wird weitgehend auf Sprüche und Gesten verzichtet, die Deadpools comichaft hypermaskuline Überlegenheit performen. Die verbleibenden Gegner verwickeln ihn in einen Schusswechsel, wobei er mit Eigenschaften agiert, die vornehmlich Frauen oder weiblichen Identitäten nachgesagt werden: Er schreit – weiblich konnotiert³⁶ – hysterisch, als ihn ein Gegner in seinem Versteck stellt, rennt im Hopserlauf über den Highway, wobei er mit britischem Akzent nach Francis ruft, was außerhalb des Kontextes wirkt, als würde er nach seinem Liebhaber und nicht nach seinem Gegner suchen. Diese Effeminisierung seiner Figur findet ihren Höhepunkt als ein Projektil seiner Gegner direkt in seinem Anus landet, wobei ihn die anale Penetration nicht nur zunächst kampf- und handlungsunfähig macht, vielmehr zeigt sie ihn als passiven Empfänger – und lässt ihn damit in die weibliche bzw. schwule – Position rücken. Die Szene schließt jedoch heteronormativ und hypermaskulin versöhnlich damit, dass Deadpool den letzten Gegner mit seinen Katanas – phallische Waffe – aufspießt, womit die Dominanz über aktive Penetration des gegnerischen Körpers wiederhergestellt ist.

Was auf den ersten Blick wie eine subversive Darstellung von einem männlichen Protagonisten wirkt, der konstant zwischen männlichen und weiblichen sowie Hetero- und Homoattributen oszilliert³⁷ und damit die Herstellung oder Performativität des gesellschaftlich als normal geltenden männlichen (Comicverfilmung-)Helden verweigert oder unterbricht, ist leider keine nachhaltige Verunsicherung von Deadpools Genderidentität oder der

³⁶ Breger, Claudia: Identität. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge: *Gender@wissen*. Köln, 2009, 47–65, hier 55.

³⁷ Dieses Verfahren ist während des gesamten Films zu beobachten.

Genderidentität von männlichen Comicfiguren. Die Genrekonventionen des Comicfilms – darin enthalten sind Hypergendering und von der gesellschaftlichen Norm abweichende Figuren –, lassen eine deviante Konstruktion von Geschlecht zu, zumal Deadpool ebenfalls der Parodie zugeordnet werden kann. Statt der devianten Konstruktion von Genderidentität ist ebenso die Lesart als *homophober* Witz möglich, was weder die patriarchal-heteronormative Gesellschaftsordnung noch die Geschlechtsidentität nachhaltig stört, sondern diese im Gegenteil verfestigt.

DEADPOOL – (keine) klassische Liebesgeschichte mit klassischen Geschlechterrollen

Nach den brutalen Anfangsszenen entscheidet Deadpool, dass die Zuschauer*innen nunmehr bereit seien, den eigentlichen Grund für seine Gewaltorgie zu erfahren und spult zurück auf seine Zeit – ohne Mutation – als Wade Wilson. Wilson, anders als Deadpool, kann jedoch nicht in das Geschehen eingreifen und die Handlung lenken. Wade Wilsons Filmbild wird zunächst von Deadpools Voice-Over begleitet, der erklärt, dass er früher als Söldner gearbeitet und Leute kaltgestellt hat, die schlimmer als er waren, wobei anzumerken ist, dass das Voice-Over der Wade-Wilson-Szenen dezent verläuft und nicht, wie in den Deadpool-Momenten, die Handlung kommentiert und die Zuschauer*innen mit Blickkontakt adressiert. Hier folgt der Film einer konventionellen Darstellung.

In Wade Wilsons Stammlokalität, der Bar *Sister Margaret's*, treffen die Zuschauer*innen auf den Love Interest Vanessa, die in der besagten Bar nach Kunden sucht. Dort wird sie von einem Mann belästigt. Bevor Wade jedoch als Retter in der Not eingreifen kann, greift Vanessa dem Mann bereits in die Genitalien und droht, ihn zu kastrieren. Wade sieht sich nunmehr gezwungen, den Mann zu retten und vermittelt zwischen den beiden, sodass der Angreifer seine Hoden behalten darf. Obwohl Vanessa zum Ende des Films (dem Genre angepasst) als *Damsel in Distress* fungiert, ist ihre Etablierung als Love Interest nicht als typisches passives Objekt in einer phallozentristischen³⁸ Filmordnung zu beschreiben: Sie kann selbst über ihren Körper entscheiden und benötigt keinen Retter.³⁹ Zum Ende der Szene

³⁸ Mulvey: Visual Pleasure, 134.

³⁹ Zusätzlich ist hierzu anzumerken, dass Vanessa zwar trauert, nachdem sie von Wade Wilson verlassen wurde. Der Film suggeriert jedoch, dass sie auch ohne ihn leben kann

kauft Wade zwar ihre Dienste, wobei sie jedoch keinen Sex haben, sondern einen Rummelplatz besuchen. Wade erklärt ihr, dass er sie, wie es „Hollywood etabliert habe“, erst kennenlernen möchte, bevor sie Sex haben. Zum Ende ihres Ausflugs werden sie ein Paar und vollziehen in einer Montage verschiedene z. T. non-normative und nicht-reproduktive Sexakte,⁴⁰ die gleichzeitig die Dauer ihrer Beziehung – mit passendem „Mottosex“ zu verschiedenen Feiertagen – über ein Jahr hindurch erklärt. Diese Szenen weichen von gängigen, in der popkulturellen Narration als normative Sexszenen etabliert ab und beinhalten beispielsweise, dass Wade an Halloween eine Vampir-Zahnschiene beim Oralsex trägt, das chinesische Neujahr – im Film das „Jahr des Hengstes“ – wird mit Analsex eingeleitet, bei welchem Wade der aktive Part ist. Der internationale Frauentag, im Gegenzug dazu, wird von dem Paar mit *Pegging* – Vanessa penetriert Wade anal mit einem Strap-on-Dildo – zelebriert, was Vanessa in die männlich-aktive Rolle versetzt, während der eigentlich männliche Protagonist nunmehr passiver Empfänger ist. Ferner ist zu beobachten, dass der Film in wenigen Momenten den Körper des weiblichen Love Interests ausstellt und sich vielmehr auf die Ausstellung des männlichen Körpers konzentriert. Laura Mulveys Befund, die erotische Inszenierung des männlichen Protagonisten sei ausgeschlossen, ist somit längst passé.⁴¹



Abb. 3a+b

und nicht von ihm abhängig ist. Zudem ist sie am Ende des Films nicht dankbar für ihre Rettung, sondern konfrontiert Wade/Deadpool mit seinem heimlichen Verschwinden.

⁴⁰ Gayle S. Rubin schreibt hierzu, dass „die Populärkultur durchdrungen ist von dem Gedanken, daß erotische Vielfalt gefährlich, ungesund und verdorben ist. [...] Das giftige Gemisch der landläufigen sexuellen Ideologie setzt sich zusammen aus Vorstellungen von Sünde und psychologischer Minderwertigkeit. [...] Die Massenmedien propagieren diese Haltung unablässig.“ Rubin, Gayle S.: Sex denken. Anmerkungen zu einer radikalen Theorie der sexuellen Politik. In: Kraß, Andreas (Hg.): *Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität*. Frankfurt a. M. 2003, 31–79, hier 41.

⁴¹ Mulvey: Visual Pleasure, 138.

Wie zuvor in den Action- bzw. Kampfszenen beschrieben, dienen die Szenen von Wade und Vanessa dazu, kleine Störmomente der heteronormativen Ordnung herzustellen, wobei anzumerken ist, dass diese, wie auch bei den Kampfszenen die Maskulinität, nie wirklich bzw. nachhaltig in Gefahr ist. Wade und Vanessa sind, obwohl sie von der gesellschaftlichen Norm⁴² abweichende Sexakte praktizieren – und dabei aktive und passive Rollen (und den Besitz des Phallus) wechseln –, noch Teil der heterosexuellen Gesellschaftsordnung. Sexualität kann nicht unabhängig von sozialen und historischen Rahmenbedingungen analysiert werden. Sowohl die Darstellung als auch der öffentliche Diskurs von Sexualität gehen damit einher: Auch nicht-normative oder nicht in der konservativen Gesellschaft anerkannte Praktiken, wie außerehelicher Sex, Oralsex, Homosexualität, Analsex etc., sind im Wandel,⁴³ dennoch ist es normabweichend, den männlichen Helden in einer passiven und weiblichen Position gegenüber dem Love Interest zu zeigen.⁴⁴ Ferner ist Deadpool dem Genre Comicverfilmung zugehörig, was i. d. R. heteronormative Zweigeschlechtlichkeit – in einem Hypergenderismus – propagiert. Allerdings handelt es sich um eine Parodie von narrativen stereotypen Inszenierungen von heterosexuellen Paarbeziehung, die, mit Judith Butler gesprochen, nicht zwangsläufig „an sich subversiv ist“.⁴⁵ Sie plädiert für parodistische Praktiken, die störend oder wahrhaftig verstörend auf *Körper*, *Geschlecht* und *Geschlechtsidentität* wirken, sodass die Macht auf die Geschlechtereinteilung und -performanz gebrochen werden kann.⁴⁶ Hier liegt eine Verunsicherung bezüglich der Herstellung von – gesellschaftlich normativer – Männlichkeit vor, wobei die Spannung zwischen Parodie und Genrekonventionen der Comicverfilmungen diese Verunsicherungsmomente begünstigt.

DEADPOOL – inkonsequente Störung und Verunsicherung

In dem Moment, als die Figur Deadpool die vierte Wand durchbricht, etabliert der Film, dass er mit Störung und Verfremdungseffekten arbeitet, die

⁴² Zumindest von der kulturellen und medial vermittelten Darstellung dieser gesellschaftlichen Norm.

⁴³ Schmidt, Gunter: Sexualwissenschaft. In: Braun, Christina von/Stephan, Inge: *Gender-Studien. Eine Einführung*. Stuttgart 2006, 174–186, hier 181, 182.

⁴⁴ Behm-Morawitz/Pennell: Effect of Superhero, 75.

⁴⁵ Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M. 1991, 204.

⁴⁶ Ebd.

den Voyeurismus bzw. die Schaulust der Zuschauer*innen direkt adressieren. Der Verfremdungseffekt des Durchbruchs der vierten Wand stellt eine Publikumsbeschimpfung, bei der der Protagonist die Zuschauer*innen als Schaulustige enttarnt und damit zur Komplizenschaft zwingt – das Publikum wird in ihrem (heimlich und unbeobachtet ausgeführtem) Voyeurismus oder in ihrer Schaulust, wie sie Linda Williams oder Laura Mulvey propagieren, gestört. Mit dem Durchbrechen der vierten Wand wird die Schaulust des Publikums besonders hervorgehoben, was von einigen Zuschauer*innen als ostentative Störung wahrgenommen werden könnte.

Diese Form von Witz begleitet nicht nur die in diesem Beispiel beschriebene Verfilmung, sondern das gesamte Deadpool-Franchise und folgt einem ähnlichen Schema: In kurzen, aber kontinuierlichen Momenten der Störung und/oder Verfremdung wird das sog. ‚perverse‘ voyeuristische Vergnügen der Zuschauer*innen/Leser*innen adressiert, kommentiert oder *ad absurdum* geführt. Dies wird zusätzlich durch Unterbrechung von Szenen und Spulen des Bildes zu in der Vergangenheit liegenden Positionen des Plots hervorgehoben.

Einem ähnlichen Schema folgt auch die zweite Störung des Films, die ebenfalls als kontinuierlicher Witz zu verstehen ist: die Irritationen und Störmomente etablierter patriarchal-heteronormativer Genderidentitäten, die sich sowohl in den Action- bzw. Kampfsequenzen der Figur Deadpool als auch in der Paarbeziehung von Wade Wilson und Vanessa zeigen. Das Oszillieren zwischen hypermaskulinen Stereotypen eines (Comic-Action-)Filmprotagonisten und weiblich konnotierten Eigenschaften während der Action- bzw. Kampfsequenzen wirkt zwar auf der einen Seite wie eine Parodie von Geschlechternormen, (re-)naturalisiert auf der anderen Seite jedoch heteronormative Gendervorstellung, da diese Parodie ebenfalls als homophober Witz funktioniert. Deadpools hypermaskuliner Auftritt, ebenso wie seine Effeminisierung, sind schlichtweg „zu viel“ und driften ins Lächerliche – auch, weil es sich hierbei um eine Parodie des Superheldenfilmgenres handelt. Die heterosexuelle Paarbeziehung von Wade und Vanessa, obwohl diese non-normative Sexakte praktizieren, bei denen die aktive und passive Rolle – und mit dem Strap-on-Dildo auch der Phallus – wechselt, ist Teil der patriarchal-heteronormativen Gesellschaftsordnung, womit (maximal) eine Parodie von Sexszenen heterosexueller Paaren in Hollywood-Filmen gegeben ist, jedoch nicht die Parodie von Geschlechterkonstruktionen selbst, die beispielsweise Judith Butler als notwendig erachtet, um Macht auf

die Geschlechtereinteilung und -performanz (nachhaltig) zu stören und brechen zu können. Der Film verunsichert daher teilweise das Publikum an einzelnen Stellen mit Sexpaktiken oder Hypergenderisierung, nimmt jedoch durch die Parodie als ästhetischem Mittel auch die Verunsicherung zurück.

Im Bereich der Einbildung ist das Unbekannte allmächtig Störung und Destabilisierung in Andrew Niccols Science-Fiction-Thriller ANON (2018)

Mit ANON setzte der Regisseur Andrew Niccol 2018 ein Werk in Szene, das unter dem Genre Science-Fiction-Thriller ausgeflaggt ist und insofern in einer Linie mit früheren Werken des Regisseurs wie GATTACA (Regie) oder THE TRUMAN SHOW (Drehbuch) gesehen werden kann, als hier mit aktuellen und kontroversen gesellschaftspolitischen Themen erneut eine dystopische Projektion für eine zukünftige Welt konzipiert wird. Auch sein 2011 angelaufener Film IN TIME (Drehbuch) widmet sich einer dystopischen Vorstellung, in der Lebenszeit zur Währung wird und verdient werden muss.

Der Aufsatz widmet sich unter anderem der Frage, wie es ANON gelingt, mit der Darstellung von Störungen auf gesellschaftlicher, aber auch individueller Ebene ein technokratisch-repressives System letztlich umfassend zu destabilisieren.

Surveillance Cinema

Das Thema der Überwachung gewinnt nicht zuletzt im Zuge einer stark wachsenden Verbreitung von Monitoren¹ im öffentlichen und privaten Bereich auch als Filmgenre und damit in der Filmtheorie eine zunehmende Beachtung.

So konstatiert der Marburger Medienwissenschaftler Dietmar Kammerer in seiner Rezension², dass allein im Zeitraum zwischen 2010 und 2017 zahlreiche Monographien zum Thema Film und Überwachung erschienen sind.³

¹ Das englische *monitor* ist nicht zufällig mit *überwachen* bzw. *Abhörgerät* ins Deutsche übersetzbar. Auch das technische Instrument des Objektivs weist auf den ontologischen Charakter und eine vermeintliche Objektivität des Films oder der Photographie hin.

² Kammerer, Dietmar: Rezension: Film und Überwachung, 8. September 2016, <https://www.surveillance-studies.org/2016/09/rezension-film-und-ueberwachung/> (Stand: 19.02.2021).

³ Lefait, Sébastien: *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*. 2013; Blumenthal-Barby, Martin: *Der asymmetrische Blick. Film und Überwachung*. Paderborn 2015; Stewart, Garrett: *Closed circuits. Screening narrative surveillance*. Chicago/London 2015;

Die Fragestellungen, die sich diesem Themenkomplex widmen, lapfen auch schon mal ins Philosophische, wenn es beispielsweise darum geht, die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Überwachenden und Filmpublikum zu untersuchen, wobei nach Blumenthal-Barby die Strukturgleichheit durch einen asymmetrischen Blick bedingt wird. In Léfaits kulturwissenschaftlicher Sicht ist das *Surveillance Cinema* sowohl Anzeichen als auch Medium der Erklärbarkeit für einen tiefgreifenden kulturellen Wandel. Zimmer wiederum betont den interdisziplinären Aspekt im Vorwort ihres Buches:

Surveillance Cinema connects film studies with the growing field of surveillance studies, which, through an extremely compelling model of interdisciplinary work, has at its point surprisingly little crossover with cinema studies arenas.⁴

Auf die Unmenge an Filmen, die sich dem Thema der Überwachung entweder direkt widmen oder in denen Überwachung ein zentrales narratives Element darstellt (z. B. David Lynchs *LOST HIGHWAY* (1996)), kann hier nicht annähernd eingegangen werden. Sie reichen von Hitchcocks *REAR WINDOW* (1954), Fritz Langs *DIE TAUSEND AUGEN DES DR. MABUSE* (1960) über Francis Ford Coppolas *THE CONVERSATION* (1974) und Michelangelo Antonionis *BLOW UP* (1966) bis zu moderneren (Science-Fiction)-Thrillern wie David Finchers *PANIC ROOM* (2002), Steven Spielbergs *MINORITY REPORT* (2002), Tony Scotts *STAATSFREUND NR. 1* (1998), der amerikanischen Krimiserie *THE WIRE* (2002–2008) und eben zu Dystopien wie *THE TRUMAN SHOW* oder *ANON*. Auffällig ist jedoch, dass es seit der Jahrtausendwende eine enorme Zunahme an Filmen gibt, die sich dieser Thematik öffnen. Geschuldet ist diese Entwicklung sicherlich der vielfältigen Überwachung im öffentlichen Leben, also der Konsumentenbeobachtung, Big Data, privaten Überwachungskameras, aber auch Skandalen der Geheimdienste, der damit einhergehenden Prominenz von Whistleblowern und nicht zuletzt dem Datentracking über soziale Medien.

Im begrenzten Rahmen dieser Untersuchung kann nur ein kleiner Ausschnitt dieser geradezu überbordenden Vielfalt an Themen, Methoden und Perspektiven behandelt werden, die im weitesten Sinne mit Überwachung und Film zusammenhängen. Dabei sollen vorrangig die Merkmale von

Zimmer, Catherine: *Surveillance Cinema*. New York 2015; Wise, J. Macgregor: *Surveillance and Film*. 2016; Fang, Karen: *Arresting Cinema: Surveillance in Hong Kong Film*. 2017.

⁴ Zimmer: *Surveillance Cinema*, VIII.

Niccols Science-Fiction-Thriller ANON behandelt werden, wobei auch auf Unterschiede zu weiteren Filmen des *Surveillance Cinema* eingegangen wird.

Ultimative Überwachung in Niccols ANON

Während in THE TRUMAN SHOW noch die Totalüberwachung eines einzelnen Menschen als Unterhaltungsshow à la Big Brother dargeboten wurde, zeigt ANON eine Welt der Totalüberwachung nahezu ohne Einschränkung. Mithilfe komplexer technologischer Instrumente, deren zentrale Funktionen das sogenannte *Mind's Eye* und der *Ether* sind, unterliegt in dieser Dystopie jede und jeder Einzelne einer vollständigen zeitlichen und örtlichen Überwachung durch Ton und Bild. Bei dem *Mind's Eye* handelt es sich um eine biologisch-technische Schnittstelle, die jedem Individuum eingepflanzt ist und die automatisch alle audiovisuellen Sinneswahrnehmungen an den *Ether*⁵, eine gigantische, komplexe Datenbank, weiterleitet, wo sie gespeichert und z. B. für Sicherheitskräfte jederzeit abrufbar sind. Mit Blick auf die zahlreichen Filme des *Surveillance Cinema* scheint es, als versuchten sich die Filme in den Methoden der Überwachung zu übertrumpfen. Waren es in Orwells Klassiker 1984 noch nicht abschaltbare *telescreens*, die Wohnungen auch abhören konnten, eröffnet sich in ANON mit dem Sprung zur biologisch eingepflanzten Schnittstelle ein ungleich umfassenderes Überwachungsszenario. Dabei findet sich die Idee einer lückenlosen Aufzeichnung des Lebens auch in der Folge DAS TRANSPARENTE ICH der Anthologieserie BLACK MIRROR⁶. In der dort gezeigten alternativen Realität, in der wie in ANON alle Erlebnisse in audiovisueller Form gespeichert werden können, lassen sich die Aufnahmen entweder direkt auf den eigenen Augen oder auf einem Monitor wiedergeben, um so beispielsweise einen Sicherheitscheck am Flughafen zu absolvieren, ein Vorstellungsgespräch zu rekapitulieren, Widersprüche und Lügen bei ehelichen Streitereien aufzudecken oder Erinnerungen an emotional bedeutsame Erlebnisse abzurufen. Im Unterschied zu ANON werden in dieser Fiktion die Aufzeichnungen nicht von staatlicher

⁵ Die geschickt gewählte Bezeichnung *Ether* suggeriert eine Notwendigkeit, die dem Äther gleicht: unentbehrlich, dennoch unfasslich umgibt sie in dieser Zukunftsvision eine Jede und einen Jeden zu jeder Zeit. Der *Ether* repräsentiert zudem par excellence Lacans Begriff des „Großen Anderen“.

⁶ Englisch: *The Entire History of You*. Dritte Folge der ersten Staffel der britischen Science-Fiction-Serie BLACK MIRROR, Regie: Brian Welsh, (Erstausstrahlung UK 2011, Deutschland 2013).

Seite autokratisch erzwungen oder auch nur genutzt, sondern die Implantierung dieses hinter dem Ohr eingesetzten Biosyn-Geräts erfolgt auf freiwilliger Basis und erfreut sich dazu noch einer breiten Akzeptanz. Auch das Smartphone als ständiger Begleiter mit der Möglichkeit jederzeit hochauflösende Fotos und Videos zu erstellen, kann man als Vorläufer der in dieser Folge von BLACK MIRROR gezeigten technischen Entwicklung verstehen. Zwar gibt es in DAS TRANSPARENTE ICH auch kritische Stimmen gegen das Biosyn-Gerät, beispielsweise von einer Frau, der das Gerät gestohlen wurde und die sich nun befreit fühlt und auch die Eskalation der durch Eifersucht vorangetriebenen Ereignisse, die ohne das Implantat nicht möglich gewesen wären, führen mit einem pessimistischen Finale letztlich dazu, dass die Hauptfigur sich das Gerät unter Schmerzen selbst aus dem Körper schneidet. Zwar neigt man zu der Schlussfolgerung, dass die Möglichkeit einer mehr oder weniger lückenlosen Abrufbarkeit aller Lebensereignisse eher zu Konflikten führt, als dass sie vermieden werden, dennoch ist diese Einschätzung keine eindeutige. Vielmehr wird in DAS TRANSPARENTE ICH das Potenzial der Möglichkeiten einer lückenlosen Erfassung aller Lebenssituationen aufgezeigt.

Das stets bemühte Argument für eine Überwachung, nämlich die Eliminierung jeglicher Kriminalität, dient wie schon in MINORITY REPORT auch in ANON zur Begründung einer solch radikalen Kontrolle. Ein Leben in vermeintlich totaler Sicherheit wird um den Preis der Aufgabe jedweder Privatsphäre erhandelt. Kriminell ist dann nur noch, wer sich der Überwachung entzieht und sich in die Anonymität flüchtet. Und hier setzt die Besonderheit von ANON an, indem die titelgebende Hauptfigur dieses System erfolgreich durch ihre Anonymität zu unterlaufen vermag.

Instabilität in starren Systemen

„Better bend than break“ heißt es sprichwörtlich im Englischen und kommt mit dieser Weisheit dem Charakter eines Feiglings sicherlich eher entgegen als einer Heldenfigur, die sich gegen eine wie auch immer geartete Autorität kompromisslos auflehnt. Einem starren und lückenlos operierenden Überwachungs- und Kontrollsystem offen und entschieden gegenüberzutreten, wäre sicherlich eher waghalsig als mutig und so unterläuft die titelgebende Heldin in ANON dieses System, indem sie dessen Waffen zu ihren Gunsten manipuliert. Was lässt sich damit bewirken? Ist es möglich, eine

Technokratie so zu stören, dass sie letztlich destabilisiert wird und kann die effektvolle Darstellung dieses Szenarios eines Kampfes einer raffinierten Einzelperson gegen Totalkontrolle womöglich sogar die Zuschauerschaft verunsichern?

Zunächst kann festgehalten werden, dass der einer Antiutopie oder Dystopie anhaftende pessimistische Charakter per se zu Störung, Destabilisierung bzw. Verunsicherung führt. Die in ANON konzipierte Gesellschaftsform ist indes in der Absicht entworfen worden, eben gerade Störungen und daraus folgende Destabilisierungen zu vermeiden. Überwachung unterbindet Kriminalität und eine Gesellschaft ohne Kriminalität, so das triviale Konzept, ist eine stabile Gesellschaft. Die Kurzsichtigkeit dieser Formel offenbart sich, wenn der Zweck einer kriminalitätsfreien Gesellschaft durch das Mittel einer totalen Überwachung geheiligt werden soll.

Wie bereits in den genannten dystopischen Klassikern dieses Genres gehen auch in ANON mit der Absicht, eine stabile, kriminalitätsfreie Gesellschaft zu gestalten, diktatorische Herrschaftsform und repressive soziale Kontrolle einher. Störungen sind hier subtiler zu verzeichnen, nämlich auf der Ebene der Privatsphäre, die bei einer umfassenden Überwachung nahezu eliminiert wird oder im sozialen Umgang, dessen einwandfreies Funktionieren auch auf dem Bewusstsein beruht, dass keine unbeteiligten Dritten die Situation observieren können. Wird das Bedürfnis nach einem privaten Raum unterdrückt, entsteht die kriminelle Energie, die sich in ANON als Anonymität darstellt. Dabei wirken schwerwiegende Straftaten wie z. B. der Mord an hochrangigen Gesellschaftsmitgliedern auch in ANON zunächst wie der Ausdruck einer Systemstörung.

Hightech trifft Oldschool – ANON als Genre-Zwitter

Mit den Morden und der Überführung des Täters scheint hier zunächst ein konventionelles und dem Zuschauer wohlbekanntes Ausgangsszenario im klassischen Genre-Gewand des Thrillers geboten zu werden. Dennoch wird eine lupenreine Zuordnung zum Genre des Science-Fiction-Thrillers bei ANON durch prägnant gesetzte Merkmale des Film noir⁷ mit einer bis zum Monochromen gesetzten Farb-Desaturierung verhindert. Stammen die Genretypisierungen der Hardboiled School und des Film noir aus den

⁷ Der zynischen und illusionslosen Figur des *hardboiled Detective* entspricht die pessimistische Weltsicht im Film noir.

Romanen und Filmen der amerikanischen Zwanziger- bis Fünfzigerjahre des 20. Jahrhunderts, so entpuppt sich die allumfassende Digitalisierung in ANON, bei der jedes angeschaute Objekt mittels eines eingepflanzten Chips, dem oben genannten *Mind's Eye*, über *Pop-up*-Fenster im Auge des Betrachters mit umfassenden Informationen in eine *augmented reality*⁸ verwandelt wird (Abb. 1), mit diesem Grad an Technisierung als klares Indiz für eine zukünftige und hochtechnisierte Welt. Die unterschiedlichen Genre-Marker erweisen sich mit der Unvereinbarkeit ihrer Zeitebenen zwar als Paradoxie, mögen damit aber eine allenfalls leichte Irritation beim Publikum auslösen. In der diegetischen Welt ANONS empfinden die Figuren keinen Widerspruch zwischen Old-School-Ermittlern und Hypertechnisierung.



Abb. 1: *Pop-up*-Informationen an einem Imbissstand.

Als markantes Merkmal für das Genre der Hardboiled School ist besonders die Figur des Police Detectives Sal Frieland (Clive Owen) zu nennen, die neben der titelgebenden Anarchistin Anon (Amanda Seyfried) als Hauptfigur des Films fungiert. Frieland offenbart die typischen Eigenschaften des moralisch untadeligen, eigensinnigen und unerschütterlichen Ermittlers in seiner Auseinandersetzung mit seiner Gegenspielerin Anon. Während sie für das Recht auf Anonymität eintritt und ihren Lebensunterhalt durch das

⁸ Unter *augmented reality* (kurz AR) versteht man eine computergestützte Erweiterung der Realitätswahrnehmung, meist durch visuelle Ergänzung der wahrgenommenen Realität mithilfe von Einblendungen oder Bildüberlagerungen.

Hacken der Computercloud *Ether* verdient, wobei sie für ihre Kunden z. B. eine Liebesaffäre aus dem *Ether* löscht, folgt Frieland folgsam den offiziellen Regeln des autokratischen Staatsapparates. Dabei gilt es für ihn und seinen Polizeistab zunächst die begangenen Morde aufzuklären, wobei Anon bei den Ermittlungen als Verdächtige ins Visier der Fahnder gerät. Die Überführung des Täters müsste mithilfe des *Ether* eigentlich ein Leichtes sein. Dann nämlich ließe sich wie bei einer Videoüberwachung das Geschehen abspielen und der Täter durch die Aufnahme entlarven. Erhebliche Manipulationen an der *Ether*-Datenbank verhindern diese einfache Möglichkeit der Überführung. Frieland und sein Ermittler-Stab müssen erkennen, dass sich der Täter in das *Mind's Eye* seiner Opfer gehackt hat, die Opfer ihre eigene Hinrichtung also aus der Perspektive des Mörders wahrnehmen (Abb. 2). So kann der Mörder seine Identität verschleiern, denn die aus dem *Ether* abrufbaren Aufzeichnungen der Opfer zeigen gleichsam aus einer Ego-Shooter-Perspektive den Blickwinkel des Mörders bei der Ermordung seiner Opfer und nicht, wie zu erwarten wäre, den entlarvenden Blick des Ermordeten auf seinen Täter. Diese Umkehr der Perspektiven ist auch für die Zuschauer irritierend: Sie sehen, wie das Mordopfer in Panik gerät, denn das Opfer sieht wiederum, wie sich der Lauf einer Pistole langsam auf seinen eigenen Kopf zubewegt, bis schließlich der tödliche Schuss erfolgt. Diese Szenen erschließen sich die Ermittler in gemeinsamen Gesprächen, sodass auch der Zuschauer, für den diese Szenen unverständlich und irritierend sind, zu verstehen lernt, was er gesehen hat.



Abb. 2: Sichtweise des Opfers auf sich selbst.

Bei ihren weiteren Ermittlungen finden Computerexperten zudem heraus, dass die Aufzeichnungen im *Ether* noch aus anderen Gründen nicht verlässlich sind: Sie wurden manipuliert, indem Zeitebenen verschoben und Sequenzen geschickt überspielt wurden. Hier folgt der Plot den klassischen Genreregeln des Krimis bzw. Film noir. Für die weitere Handlung sind die ermordeten Personen jedoch nicht weiter von Relevanz. Entscheidend sind vielmehr die erfolgten Manipulationen, die das Kontrollsystem aus *Mind's Eye* und *Ether* wirkungslos erscheinen lassen. Hinweise von Computerexperten ergeben nun, dass angeblich die Hackerin Anon gegen Bargeld⁹ ihre Opfer liquidiert. Frieland spielt daraufhin, getarnt als reicher Geschäftsmann, der seine Kontakte zu einer Prostituierten aus dem *Ether* löschen lassen möchte, den Lockvogel, um schließlich tatsächlich mit der anonymen Systemgegnerin Anon in Kontakt zu treten. Trotz ihres erotisch aufgeladenen Verhältnisses, ebenfalls ein unvermeidliches Genre-Merkmal des Film noir, werden die beiden rollenadäquat zunächst zu hartnäckigen Gegnern, als Anon die wahre Identität Frielands entlarvt. Sieht man von den technologischen Feinessen ab, so liefert der Plot das klassische Muster einer Kriminalgeschichte, bei der auch die Figuren eng an die Standards des Genres angepasst sind.

Die Vermengung von Merkmalen verschiedener Genres dient dabei offenbar einer atmosphärischen Setzung und nicht etwa auf einer Metaebene der Hinterfragung des Genres „Science-Fiction-Thriller“ oder einer durch Verfremdungseffekte intendierten Desillusionierung, bei der an die Stelle des traditionellen Prinzips einer Illusion von Wirklichkeit der Hinweis auf die Dargestelltheit des Dargestellten gesetzt würde. – Bekannt sind Anleihen an Neo Noir und Hardboiled School schon aus anderen Science-Fiction-Filmen, allen voran Ridley Scotts *BLADE RUNNER* (1982). Rezeptionsästhetisch gelingt eine höhere Akzeptanz des Films beim Publikum gerade durch den Wiedererkennungswert bekannter Genremuster. Genre-Hybride sind dabei keine Ausnahme, bilden vielmehr eine willkommene Abwechslung. Der in *ANON* in einem gewollt nüchtern-strengen Stil erzeugte Eindruck urbaner Eleganz, gepaart mit einer geradezu technikübersättigten visuellen Überlagerung gehört einerseits zum Repertoire eines Films, der den

⁹ Die Tatsache, dass in einer derart hochentwickelten Gesellschaft noch mit Bargeld gezahlt wird, ist für die Logik des Plots sicherlich verständlich, wirkt aber für eine derartig technisierte Gesellschaft kaum plausibel.

Anspruch erhebt, sich von bekannten Filmen seiner Art abzusetzen, dies andererseits aber nur in einem so kalkulierten Maß realisiert, dass eine Verstörung oder ein Bruch mit der Illusion gerade verhindert werden soll. Dass es aber tatsächlich möglich ist, das Publikum nicht nur in diegetische Filmwelten hineinzuziehen, sie mitfiebern oder -leiden zu lassen, sondern auf einer Metaebene die eigenen Sehgewohnheiten und Filmkonventionen infrage zu stellen, beweisen Filme wie Allan J. Pakulas *THE PARALLAX VIEW* (1974). Dieser Film spielt mit den Genreerwartungen und indem er sie bewusst unterläuft, ermöglicht er ein Denken „outside the box“, das auch kritische Fragen zur Filmindustrie nahelegt.

Verdächtige Realität

Aber zurück zu ANON: Ist es das Ziel dieser dort dargestellten Gesellschaftsform, Kriminalität durch Überwachung zu eliminieren, so erweist sich der Staat bei einer Bedrohung durch Anonymität jedoch selbst als kriminelle Instanz. Dem französischen Soziologen Luc Boltanski ist es anhand der Analyse zahlreicher Kriminal- und Spionageromane gelungen, diese Doppelseichtigkeit des Staates zu verdeutlichen. Er unterscheidet zwischen zwei Aktanten oder Rollen, in denen der Staat auftritt: Als öffentlich sichtbare, auch juristische Instanz, die die Regeln für das Zusammenleben aufstellt und darauf achtet, dass sie eingehalten werden und eben auch als rohe Kraft, als ein Staat also, der im Geheimen nach eigenen Gesetzen außerhalb der Moral aus Motiven handelt, die der Staatsräson Genüge tragen.¹⁰ Damit werden zwei Realitäten geschaffen, die offizielle und die nahezu unsichtbare Realität, die Boltanski als „Realität hinter der Realität“ bezeichnet. Einer „trägerischen Oberflächenrealität steht eine tiefe, verdeckte, bedrohliche, inoffizielle, aber sehr viel realere Realität gegenüber“¹¹. Diese versteckte Realität zu entlarven, bildet das Grundmuster für zahlreiche Spionageromane. In ANON wird dieses Prinzip sichtbar, wenn hochrangige Staatsvertreter dem überraschten Staatsdiener Sal Frieland mitteilen, dass es weniger das Ziel sei, die Morde aufzuklären, als – mit allen Mitteln – die staatsbedrohende Anonymität zu eliminieren. Commissioner Kenik, Frielands Vorgesetzter, drückt das so aus „Es ist mir egal, dass die Opfer nicht mehr existieren. Interessant ist, dass *sie* [Anon] nicht existiert.“ Die Morde stellen also zwar eine Störung

¹⁰ Boltanski, Luc: *Rätsel und Komplote*. Berlin 2015, 83–86.

¹¹ Ebd., 15.

des Systems dar, bewirken jedoch nur dadurch eine Destabilisierung des fiktiven Staatssystems, dass die Täterin in der Lage ist, ihre Identität zu verschleiern.

Anonymität führt somit konsequent zur Destabilisierung eines Systems, das sich auf eine systematische und vollständige Anhäufung aller Zeichen stützt. Wahr oder echt ist eben nicht das, was wir sehen, was uns gleichsam positivistisch gegenübertritt, denn es zeigt nur die Oberfläche, damit aber nicht unmittelbar deren Bedeutung. Dieser Eindruck spiegelt sich auch in Szenen wider, die den Zuschauern beispielsweise die nahezu vollständig verglaste fiktive Wohnung Frielands (in seiner Rolle als Lockvogel) zeigt, die zwar den vollständigen Blick eines Außenstehenden in die Wohnung erlaubt und Details sowie Personen des Raumes erkennen lässt, aber dieser Blick zeigt eben gerade nicht, dass es nur eine fiktive Wohnung ist. Zeichen dieser Art sind daher irrelevant, da sie abseits von ihrer Äußerlichkeit nichts von dem preisgeben, was hinter ihrem Schein liegt, was beispielsweise die Individualität einer Person ausmacht.

Vertreter der staatlichen Sicherheit im Film verkörpern eine andere Auffassung. In den Worten des Commissioners Kenik heißt es da: „Wir brauchen Transparenz. Wir können nicht kontrollieren, was wir nicht sehen.“ Die geforderte Transparenz ist jedoch unzureichend, da sie sich nur auf das Sichtbare beziehen kann. Besonders wenn die Beobachteten sich der Beobachtung bewusst sind, kann das Sichtbare zur Täuschung eingesetzt werden, denn gerade dann werden diejenigen Zeichen getarnt oder eliminiert, die vom erwarteten Eindruck abweichen könnten. Eine Welt, in der alle alles sehen können, wird somit zu einer nach außen hin gleichgeschalteten Welt, hinter der sich eine andere Realität verstecken kann. Zwischenmenschliche Gefühle und direkte Kommunikation sind weitgehend im alltäglichen Umgang verschwunden. Die nüchterne Glas-Stahl-Beton-Ästhetik der meist auch im Interieur einer reinen Gebrauchslogik gehorchenden Gebäude unterstreicht die Künstlichkeit und Emotionslosigkeit einer Welt, in der jedwede Privatheit zu fehlen scheint. Die potenziell permanente Überwachung bewirkt, dass man sich immer auf der gesellschaftlichen Bühne befindet, die Goffman in *Wir alle spielen Theater* so trefflich beschreibt¹² und auch dort eine Rolle spielen muss. Somit wirkt das soziale Miteinander in ANON seltsam kalt und gleichgeschaltet. Trotz umfangreicher Vernetzung gibt es keine

¹² Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater*. München/Berlin 1969.

ungezwungene soziale Nähe. In der Setzung Sicherheit versus Bedrohung schlägt hier also paradoxerweise die suggerierte Sicherheit durch Überwachung ins Gegenteil um, denn gerade durch die totale Überwachung fühlen sich diejenigen verunsichert, deren authentischer Ausdruck ihres Selbst permanent von dem Zweifel überschattet wird, dass ihr Verhalten einer potenziellen Beobachtung und einer damit einhergehenden Bewertung unterliegt. Zeigte Niccol in *THE TRUMAN SHOW* noch, wie ein einzelner Mensch unwissend seiner Privatheit beraubt wird, produziert die Überwachung in *ANON* die „gelehrigen Körper“, die in Foucaults Genealogie der Disziplin dort beispielsweise als Ergebnis des von Jeremy Bentham im 18. Jahrhundert entworfenen Panoptikons beschrieben werden, ein Gefängnis, in dem zentrale Aufseher jederzeit alle Insassen kontrollieren können.¹³ Ist es bei Foucault noch die Anordnung der Gebäude, die einen „perfekten Disziplinierungsapparat“ darstellt, „der es einem einzigen Blick ermöglicht, alles zu sehen“¹⁴ so ist es in *ANON* die ungleich perfidere und effektivere elektronische Überwachung, bei der gilt: „Strafbar ist alles, was nicht konform ist.“¹⁵ Hier wie dort passen sich die Formen des Widerstandes den geltenden Machtstrukturen an, äußern sich z. B. in Konformität oder Anonymität und tragen damit zu einer Schein-Realität bei, hinter der sich – mit Boltanski gesprochen – eine andere „realere“ Realität verbirgt.

Paranoides Misstrauen

Boltanski konstatiert darüber hinaus, dass das Aufkommen der Kriminal- und Spionageliteratur gleichzeitig mit der Entdeckung der psychischen Störung der Paranoia in der Psychiatrie einhergeht. In *ANON* sind beide Konzepte zu finden. Das Verlassen des Rechtsraums und die amoralische Selbstbehauptung des Staates sind Ausdruck eines grundsätzlichen Misstrauens des Staates gegen seine Bürger. Wahnhaft und pathologisch wird dieses Misstrauen, wenn den Bürgern in jeder Lebenslage eine hinter den Dingen verborgene staatsschädigende Intentionalität und Kausalität unterstellt wird, die diese umfassende Kontrolle rechtfertigen soll. Das Unbekannte gewinnt in diesen Fantasien Allmacht. Es offenbart sich in *ANON* der hilflose

¹³ Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M. 1976, 177.

¹⁴ Ebd., 224.

¹⁵ Ebd., 231.

Versuch eines Staates, eine verloren gegangene Realitätsbindung wiederherzustellen. Mit der angestrebten Totalität an Informationen wird kompensiert, dass die Zeichen selbst nicht mehr unmittelbar entschlüsselt werden können. Ein Mehr, ja das Bemühen um ein vollständiges Ansammeln aller Zeichen überdeckt die Hilflosigkeit, deren Ursache eher die Unverständlichkeit der Zeichen denn ein Mangel an ihnen ist. Eine ironische Brechung gewinnt der Film in einer Nebenszene, in der plakativ die nahezu vollständige Ausblendung aller Zeichen der staatlichen Totalüberwachung gegenübergestellt wird: Als Frieland wegen seines Fehlverhaltens mithilfe des *Mind's Eye* von einem Kollegen, der in einem Auto vor seinem Haus parkt, überwacht werden soll, täuscht Frieland vor, sich schlafen zu legen, tastet sich dann mit geschlossenen Augen durch das Haus auf die Straße, wobei seine geschlossenen Augen dem Überwacher weiterhin ein schwarzes Bild aus dem *Ether* liefern. Erst kurz bevor er das vor seinem Eingang parkende Auto des Überwachers erreicht, öffnet Frieland die Augen und erledigt seinen im Auto sitzenden Gegner mit dem klassischen Faustschlag eines *hardboiled Detective*. Gerade die Blindheit ermöglicht es in dieser Szene dem Helden, seinen Weg aus der Observation zu finden. Die totale Überwachung der Zeichen, so verdeutlicht diese Szene, reicht nicht aus. Es müssten auch die Gedanken und Absichten erfasst, decodiert und überwacht werden können, damit das System nicht unterlaufen werden kann.¹⁶

Störung der subjektiven Realität

Die beiden Gegenspieler, der anfangs naive Staatsdiener Frieland und die als Femme fatale konzipierte Anon, repräsentieren im Verlauf des Films die widersprüchlichen Ideologien, die gegeneinander ringen. Nachdem Anon den Auftrag des Lockvogels Frieland annimmt, der ihr getarnt als Geschäftsmann vortäuscht, kompromittierende Aufzeichnungen des Treffens mit einer Prostituierten durch sie löschen lassen zu wollen, soll sie von einem Beamten enttarnt werden, denn sie ist die Leerstelle im System, über die keinerlei Daten existieren. Als dies misslingt und Anon den Beamten tötet, verfolgt Frieland die Verdächtigen, die sich jedoch gut zu helfen weiß. An

¹⁶ Genau diese Steigerung liefert der auf Patrick Ness' Roman *The Knife of Never Letting Go* 2008 (deutscher Titel: *New World: Die Flucht*, 2012) basierende Science-Fiction-Film von Doug Liman *CHAOS WALKING* (2021). Ausgelöst durch einen Virus schweben die Gedanken der Figuren in einer Art fluktuierenden bunten Kreisen aus Wörtern und Geräuschen, hörbar für alle in der Nähe befindlichen Personen, um ihren Kopf.

dieser Stelle treibt der Film die Virtuosität der Technik und die dadurch ermöglichte Irritation des Protagonisten auf die Spitze: Anons Programmierfähigkeiten erlauben es, Echtzeit-Wahrnehmungen ihres Kontrahenten Frieland so zu manipulieren, dass sie ihn bei dieser Verfolgungsjagd leicht abschütteln kann.

Auch für die Zuschauer wird diese hitzige Verfolgungsszene im Hinblick auf Verunsicherung interessant, denn zunächst wird nur gezeigt, was Frieland wahrnimmt, ohne dass er erkennt, dass es sich um eine manipulierte Echtzeittäuschung handelt, die Anon ihm in sein Auge projiziert. So wird Frieland von einem kräftigen Mann geschlagen, den es aber nicht gibt, vor dessen Schlägen er sich aber instinktiv zu schützen versucht. In einer U-Bahnstation sieht er in seinem *Mind's Eye* Treppen und Züge, wo keine sind und stolpert schmerzhaft zurück in die Realität.

Dem Publikum die wechselnden Realitäten – einmal die Sicht Frielands, daran anschließend die bedrohlichere „reale Realität“ – einsichtig zu machen, gelingt durch eine nachgeschaltete Szene, in der Frieland seinen Mitarbeitern erklärt, was er gesehen hat und was wirklich passiert ist. Diese Erklärungen werden für die Zuschauer mit den entsprechenden Bildsequenzen unterlegt. Verfolgt Frieland Anon zunächst in einem U-Bahn-Gang, so wechselt diese Ansicht eines ebenen Gangs mit der Ansicht einer Treppe, die Frieland fälschlicherweise für den Gang hält und die er demzufolge herunterstürzt.

Komplexer wird dieser Perspektivwechsel, als Frieland mit gezogener Waffe die verfolgte Anon in einer U-Bahn vermutet, die aus seiner Sicht am Bahnsteig wartet. Auch dieser Zug ist nur eine Illusion, die Projektion einer alltäglichen Szene, die wenige Minuten zuvor an derselben Stelle stattfand und nun in Frielands *Mind's Eye* übertragen wird. Aus Frielands Blickwinkel, der sich selbst in der Eingangstür zum Wageninneren vermutet (Abb. 3a), wird der in der unteren Bildmitte gezückte Revolver gezeigt, darüber in langsamen Kameraschwenks die Suche nach der Verfolgten. In der „realen“ Perspektive befindet sich kein Waggon an der vermuteten Stelle (Abb. 3b), sondern es fährt gerade eine U-Bahn in die Station ein (Abb. 3c), die Frieland erfasst und zu Boden schleudert (Abb. 3d).



Abb. 3a: Frielands Perspektive.



Abb. 3b: Tatsächlicher Zustand.



Abb. 3c



Abb. 3d

Die fortwährenden Störungen der Wahrnehmung führen hier letztlich zu einer Destabilisierung Frielands. Durch die auf Identifikation hin ausgerichtete Bildmontage (First-Person Point-of-View-Shot) überträgt sich diese Verunsicherung zunächst auch auf die Zuschauer.

Später gelingt es Anon, Frieland zu terrorisieren, indem sie Katastrophenbilder in sein *Mind's Eye* projiziert. Eine Feuersbrunst, eine Ratten-Invasion oder eine nur augenscheinlich freie Straßenkreuzung verleiten Frieland zu Fehlentscheidungen, und er erschießt unter dem Eindruck dieser Halluzinationen irrtümlich seinen Nachbarn, provoziert einen Verkehrsunfall und wird letztlich vom Dienst suspendiert. Es ist vor allem die Konzeption des *Mind's Eye*, die sich als Auslöser für einen hohen Grad an Verunsicherung erweist, die letztlich in der Destabilisierung des Protagonisten resultiert. Das HMI (*Human Machine Interface*) ist als solches nicht mehr lokalisierbar, vielmehr scheinen die technischen Funktionen mit dem menschlichen Körper verschmolzen und ein jeder damit bereits von Kindheit an ausgestattet zu

sein.¹⁷ Das auf vollständige Sicherheit ausgelegte System aus *Mind's Eye* und *Ether* führt aus einem ganz simplen Grund zu einem beängstigenden Maß an Verunsicherung: Es gibt keinen Aus-Schalter mehr.¹⁸ Die Symbiose von Mensch und Maschine ermöglicht es dem Betroffenen bei einem Missbrauch nicht, ungewollte Eingriffe der Technik zu unterbinden. Diese Eingriffe wiederum werden als vollkommen real wahrgenommen. Anons überragende Fähigkeiten bei der Umgehung aller Sicherheitsvorkehrungen zur Manipulation des *Mind's Eye* und des *Ether* setzen Frieland also ihren Projektionsattacken aus. Und ironischerweise ist es gerade die hochentwickelte Technik, deren Zweck es war, jedes Mitglied dieser Gesellschaft vor Kriminalität zu schützen, die – sofern kriminell eingesetzt – eine nahezu perfekte *virtual reality* erzeugt, sodass zwischen wahr und falsch, echt und virtuell nicht mehr unterschieden werden kann. Die resultierende Hilflosigkeit, bei der den eigenen Sinnen nicht mehr zu trauen ist, verweist auf die allzu enge Verbindung zwischen Mensch und Maschine. Für Frieland gibt es in diesen Situationen kein wahrnehmbares Außerhalb dieser fiktiven Bilder. Er weiß zwar um die Manipulationen, doch dieses Wissen reicht nicht aus, ihn vor seinen eigenen Sinneseindrücken zu schützen, die bei ihm teilweise unwillkürliche instinkthafte Reaktionen auslösen.

So originell diese Konstruktion auch sein mag, folgt der Thriller auf der Plot-Ebene weiterhin konsequent den Genreregeln eines Film noir. Denn auch bei den Klassikern dieses Genres ist es nicht ungewöhnlich, dass sich der Ermittler und eine attraktive weibliche Kontrahentin zueinander hingezogen fühlen¹⁹ und der alkohol-gestählte *hardboiled Detective* am Rande der Legalität und auf eigene Faust ermittelt.

Dem paranoid getriebenen Staat, der als amoralisch rohe Kraft geltende Gesetze ignoriert, wenn es um die vermeintlichen Grundlagen seiner Existenz – hier die Eliminierung von Anonymität – geht, entspricht auf subjektiver Ebene die ebenso bedrohliche Paranoia, der sich Frieland durch die

¹⁷ In einer Nebenszene des Films werden beispielsweise die Sinneseindrücke eines Kleinkinds, das eine kriminelle Handlung beobachtet hatte, aus dem *Ether* als Beweismittel herangezogen.

¹⁸ Der Deutschlandfunk berichtete schon 2015: „Die Aushebelung der Mensch-Maschinen-Schnittstelle ist eines der heikelsten Themen aktueller technischer Entwicklungen.“ In: https://www.deutschlandfunk.de/mensch-wo-ist-deine-maschinenschnittstelle-die-schleichende.740.de.html?dram:article_id=332066 (Stand: 12.03.2020).

¹⁹ Erwähnt sei hier paradigmatisch Dashiell Hammetts verfilmter Roman *The Maltese Falcon* von 1930.

Attacken seiner Gegnerin ausgesetzt sieht. Er erfährt durch die aufgezwungenen Halluzinationen gleichsam auf ganz individuell-leiblicher Ebene eine „Realität hinter der Realität“. Realität ist für ihn nicht länger, was sie scheint. Das durch Anon destabilisierte System lässt ausgerechnet den in der Paranoia gefürchteten Zustand wahr werden: Weder den Zeichen im *Ether* ist zu trauen noch – und in den oben geschilderten Szenen ganz radikal – ist es für Frieland möglich, seinen eigenen Wahrnehmungen zu trauen. Wenn alle Verlässlichkeiten versagen, so ist eine umfassende Destabilisierung die Folge. Hinter den schmerzhaft als gefälscht erfahrenen Sinneseindrücken, den sich mit unwiderstehlicher Glaubwürdigkeit aufdrängenden Zeichen, verbirgt sich die kaum noch fassbare Realität, flüchtig geworden durch Überlagerungen und Manipulation.

Mythos Realität

Mit Blick auf die innerdiegetische Welt bei ANON gewinnt der Begriff der Destabilisierung – hier verstanden als gesetzliche oder institutionelle Grenzüberschreitung der im Film gezeigten gesellschaftlichen Regeln und Gesetze – größeres Gewicht als der Begriff der Störung. Eine dystopische Welt der Totalüberwachung, in der über das *Mind's Eye* nicht nur eine immense Informationsfülle auf den Betrachter einwirkt, sondern umgekehrt auch alle seit der Geburt erfassten audio-visuellen Eindrücke jedes Individuums in diesem gigantischen System, dem *Ether* gespeichert werden, soll eine effektive Verbrechensbekämpfung ermöglichen, da jedes Ereignis aus dem Speicher reanimiert und damit offenbar jede kriminelle Handlung ohne größere Anstrengung als solche entlarvt werden kann. Die in ANON dargestellte Technokratie basiert also auf einer Reproduktionslogik, der die Annahme zugrunde liegt, dass Realität in zeitentbundenen Fragmenten rekapituliert und überprüft werden kann.

Die Vorstellung, dass die Aufzeichnungen von Bild und Ton Realität auf diese Weise abzubilden vermögen, beherrschte

auf verworrene Weise mehr oder weniger alle Techniken der automatischen Wiedergabe im 19. Jahrhundert. [...] Es ist der Mythos eines allumfassenden Realismus, einer Wiedererschaffung der Welt nach ihrem eigenen Bild, ein

Bild, das weder mit der freien Interpretation des Künstlers noch mit der Unumkehrbarkeit der Zeit belastet wäre.²⁰

Das schreibt André Bazin schon 1946. Wenn in ANON die aufgezeichnete vermeintliche Realität zum einen durch das Hacken der gespeicherten Aufzeichnungen im *Ether* manipuliert werden kann, so wird sie andererseits auch dadurch „korrigierbar“, dass sie nur ausschnitthaft präsentiert wird: Gleich am Anfang des Films nutzt Detective Frieland diese Manipulationsmöglichkeit, um seiner individuellen Einschätzung dessen, was moralische Gerechtigkeit ist, Genüge zu tun. Zur Vernehmung einer des Diebstahls verdächtigen Angestellten macht er sich mit den Aufzeichnungen zum Tathergang vertraut, wählt aber in Gegenwart der blasierten Anklägerin nur diejenigen Aufzeichnungen aus dem *Ether*, die den Diebstahl einer Armbanduhr gerade nicht nachweisen. So verschont er die Diebin, eine schwarze Hausangestellte, und verhindert, dass die bestohlene arrogante Dame aus der Herrscherklasse ihre teure, vermisste Uhr zurückerhält. Die schwarze Reinigungskraft, so Frieland, könne mit dem Verkauf der Uhr nun die Miete für ihre Wohnung bezahlen. Schon hier erfolgt also eine durch subjektive Moralvorstellungen motivierte Manipulation des Systems, das damit zwar nicht destabilisiert wird, dessen Anspruch auf totale Objektivität jedoch unterlaufen wird.

ANON in rezeptionsästhetischer Perspektive

Rezeptionsästhetisch betrachtet hebt sich ANON nicht auffällig durch Enttäuschungen der Genreerwartungen oder durch eine Darstellung untypischer, innerdiegetischer Handlungsstrukturen vom üblichen Kanon der Hollywood-Produktionen ab. Eher eine implizite Kritik an den nüchterner werdenden Kommunikationsformen denn eine Verunsicherung der Zuschauerschaft erreicht der Film ansatzweise dadurch, dass die prognostizierte Welt der seinigen in entscheidenden Punkten ähnelt. Leblos wirkende Büroangestellte sitzen in ANON beispielsweise an leeren Schreibtischen in schmucklosen Räumen und arbeiten – in Analogie zur heutigen Arbeit an Computern – isoliert und stumm vor sich hin kommunizierend über das *Mind's Eye* und den *Ether*.

²⁰ Fischer, Robert (Hg.)/Bazin, André: Der Mythos vom totalen Film. In: *Was ist Film?* Berlin ³2015, 47.

Selbst der Rückzugsraum der Erinnerung wird der Privatheit beraubt, denn – so suggeriert der hier wenig plausible Plot – Erinnerung ist nur mithilfe des *Ether* möglich. Frieland ruft die Bilder seines bei einem Verkehrsunfall getöteten Sohnes regelmäßig und mit durch Alkohol beförderter Sentimentalität über den *Ether* in Form kleiner Filmsequenzen ab. Diese Erinnerungsbilder kontrastieren durch intensivere Farbgebung mit der übrigen gedämpften Optik des Films und verstärken den Eindruck einer nostalgisch aufgeladenen glücklichen Vergangenheit. Der Film suggeriert nun, dass mit dem Verschwinden dieser Bilder, die die Hackerin Anon nach und nach aus dem *Ether* löscht, auch die Erinnerungen Frielands an seinen Sohn gänzlich zu verschwinden drohen. Der Film präsentiert dieses Szenario so, als hinge die Erinnerung eines Individuums in dieser Welt ausschließlich vom *Ether* ab. Frieland versetzt die drohende Auslöschung seiner wertvollen Erinnerungen in Panik. Hier wiederholt sich das Muster, dass in dieser fiktiven Welt die Verlässlichkeit der Zeichen gestört wird und die Betroffenen damit letztlich auch in ihrer psychischen Verfasstheit destabilisiert werden. (Dass die im *Ether* gespeicherten Filmsequenzen seines Sohnes hier mit der Erinnerung Frielands gleichgesetzt werden und dass diese Sequenzen bei dem dargestellten Stand der Technik nicht zusätzlich auf einem anderen Medium gespeichert werden können, ist dabei eine logische Schwäche des Films.)

Untypisch ist diese Anwendung grob vereinfachender physikalischer Denkweisen auf mental-psychische Prozesse aber nicht. Sie findet ihre Parallele im Begriff des „Optogramms“, der mit der wachsenden Popularität der Photographie Mitte des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts besonders für die Kriminalistik an Bedeutung gewann, diente er doch dazu, eine vermeintliche Wissenschaft zu bezeichnen, bei der die Fixierung eines letzten Bildes auf der Retina eines Toten bestimmt werden sollte, ein Bild, das sich gleichsam einbrenne und so auch einen Mörder überführen könne.²¹

Frieland und Anon treffen sich abschließend an einem neutralen Ort und Anon begründet dem verständnislosen Frieland ihr Handeln mit dem Satz „Ich habe nichts zu verbergen – aber ich habe auch nichts, was ich mit Euch teilen will.“ Die strukturell feindlichen Lebensbedingungen einer Welt ohne Privatsphäre, in der z. B. auch Selbstmordszenarien im *Ether* gespeichert und

²¹ Der Konstanzer Literatur- und Medienwissenschaftler Bernd Stiegler geht diesem Phänomen in seinem Buch *Belichtete Augen. Optogramme oder das Versprechen der Retina* (Frankfurt 2011) ausgiebig nach.

abrufbar werden, die sozial kalten Umgangsformen und die Tristesse eines nahezu jeden individuellen Ausdrucks beraubten Lebensraums sind jedoch weitaus überzeugendere Argumente gegen eine totale Überwachung als diese eher trotzig und lapidar wirkende Begründung.

