

APuZ

Aus Politik und Zeitgeschichte

44/2005 · 31. Oktober 2005



Film und Gesellschaft

Rainer Rother

Die wichtigste aller Künste?

Georg Seeßlen

Die Lust und Last des Sehens

Peter Reichel

„Onkel Hitler und Familie Speer“ – die NS-Führung privat

Jan Distelmeyer

Präsidenten-Bilder aus Hollywood

Ralf Schenk

Die DDR im deutschen Film nach 1989

Editorial

Der Film ist das Leitmedium unserer Zeit. In der Welt der bewegten Bilder spiegeln sich die jeweiligen Rahmenbedingungen einer Gesellschaft wider – nicht zuletzt deshalb, weil das Medium Film mehr als einmal zu Propagandazwecken missbraucht worden ist. Filme sind Ausdruck eines zeitbedingten Selbstverständnisses und verraten uns indirekt vieles über uns: das Publikum. Ein Film wie etwa *Der Untergang* sagt viel weniger über den Nationalsozialismus aus, als über ein bestimmtes Bild, das *heute* von der NS-Zeit existiert.

Gerade die filmische Darstellung von historischen Ereignissen sorgt oft für Diskussionen. Die Dramaturgie eines Films, seine ästhetischen Mittel, die Zuspitzung auf einzelne Aspekte – all das ist umstritten, sobald ein Film für sich in Anspruch nimmt, authentisch zu sein. Wie sollte aber auch ein Film aussehen, der beispielsweise ein realistisches Bild von den Lebensverhältnissen in der DDR zeichnen will? Sollte er die Verbrechen der Staatssicherheit, die eingeschränkte Freiheit der Bevölkerung und die Propaganda des SED-Regimes betonen? Oder sollte er die solidarischen Beziehungen der DDR-Bürger untereinander zeigen, ihren utopischen Traum von einer gerechteren Welt und das alltägliche Funktionieren der Gesellschaft, jenseits von Unterdrückung und Kontrolle? Geht das eine überhaupt ohne das andere?

Hinter solchen Fragen verbirgt sich ein Dilemma: Filme sind immer subjektiv. Sie können die Gesellschaft nicht objektiv abbilden, weil bereits jede Kameraeinstellung und jeder Blickwinkel die Realität filtert. Die filmische Wirklichkeit ist immer inszeniert. Doch diese Inszenierung gelingt manchen Regisseuren bisweilen so gut, dass ihre Bilderwelt der realen Welt scheinbar in nichts nachsteht. Doch macht nicht gerade das den Reiz der bewegten Bilder aus?

Andreas Kötzling

Rainer Rother

Die wichtigste aller Künste?

Essay

Vor zehn Jahren feierten Ausstellungen, Symposien, Sondernummern großer Magazine und zahlreiche weitere Publikationen das 100-jährige Jubiläum des Films als weitgehend ungetrübten Rückblick auf eine Erfolgsgeschichte. Die Kunst des 20. Jahrhunderts schien in ihrer Bedeutung endlich vollkommen anerkannt, die Zukunftsaussichten jedenfalls nicht düster. Zehn Jahre später sieht das anders aus. Ob der Film im 21. Jahrhundert noch vergleichbare Relevanz behaupten kann, scheint zweifelhaft. Krisensymptome unterschiedlicher Art sind nicht zu übersehen. Umsatzrückgänge auf dem starken amerikanischen Markt setzen der Unterhaltungsindustrie zu, der DVD-Boom gefährdet Kinos in ihrer Existenz, die Angebotsvielfalt und die jeweils heimische Filmproduktion leiden unter den mit Hunderten von Kopien gestarteten und zu „Events“ aufgeblasenen Großproduktionen. Das alles lässt den Optimismus der Branche schwinden.

Rainer Rother

Dr. phil., geb. 1956; Leiter der Kinemathek des Deutschen Historischen Museums, Unter den Linden 2, 10117 Berlin.
rother@dhm.de

Ohnehin steht es eher schlecht um die künstlerische Bedeutung sowie die gesellschaftliche Relevanz, die dem Film in seinen guten Tagen nicht abgesprochen werden konnte. Die Zeiten, in denen der Film Inbegriff der Moderne war und Walter Benjamin sich angesichts des russischen Revolutionsfilm begeisterte – „wirklich entsteht mit ihm eine neue Region des Bewusstseins. Er ist – um es mit einem Wort zu sagen – das einzige Prisma, in welchem dem heutigen Menschen die unmittelbare Umwelt, die Räume, in denen er lebt, seinen Geschäften nachgeht und sich vergnügt, sich fasslich, sinnvoll, passionierend legen“ – wirken sehr fern. Als

Motor gesellschaftlicher Veränderungen wird der Film heute gewiss nicht mehr begriffen.

Als fast ebenso überholt gilt die Annahme, dass er als Ausdruck der gesellschaftlichen Verfassung gelesen werden kann. Siegfried Kracauer zufolge reflektieren die Filme einer Nation „ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien“, weil sich in ihrer Produktion unvermeidlich ein gewisser Kollektivcharakter geltend mache. Zudem zielten Filme auf die Menge, „von populären Filmen – oder genauer gesagt, von populären Motiven auf der Leinwand – (daher ist) anzunehmen, dass sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigt“. Allerdings erreichen andere Medien die Menge leichter und regelmäßiger – sie wären also der privilegierte Gegenstand der Analyse.

Verlust der Massenbasis

Der Ausdruck „Traumfabrik“ fasste einst, bewundernd und abwertend zugleich, zusammen, was der Film vermochte. Seine Wirkung und Verbreitung scheint heute merklich geschwächt, vor allem im Vergleich mit dem Leitmedium Fernsehen. In der Bundesrepublik Deutschland wurden in den vergangenen Jahren jeweils zwischen 150 und 160 Millionen Kinokarten verkauft, was durchschnittlich etwa zwei Kinobesuche pro Jahr und Einwohner ergibt. Ausgesprochen erfolgreiche (in der Regel amerikanische) Kinofilme erreichen in Deutschland gelegentlich um die zehn Millionen Zuschauer. Dagegen sitzen täglich gegen 20 Uhr hochgerechnet 20 Millionen Zuschauer vor dem Fernsehapparat. Einzelne besonders populäre Sendungen wie „Wetten, dass . . .?“ erreichen ein Publikum von 16 Millionen, das TV-Rededuell zwischen Gerhard Schröder und Angela Merkel sahen sogar mehr als 25 Millionen. Auch unabhängig von Zahlen und Quoten zeigt das Wirkungen: Sendungen werden Tagesgespräch. Nur höchst selten erreichen Filme heute einen vergleichbaren Effekt.

Der Vergleich hinkt selbstverständlich in mehr als einer Hinsicht. Als Leitmedium gilt Fernsehen aus drei Gründen: die große durchschnittliche tägliche Nutzungsdauer, in Deutschland angeblich 203 Minuten pro Person und Tag; die Menge der gleichzeitig dieselbe Sendung verfolgenden Zuschauer; die

Kontinuität dieser Nutzungen über lange Zeiträume. Hinzu kommen saison- oder ereignistypische Übertragungen, die eine spezifische Aktualität besitzen und für die das Fernsehen zum primären Übermittler wird – Sportereignisse, Katastrophen, Kriege.

Während aber Fernsehen ein auf Knopfdruck verfügbarer, per Fernbedienung bequem variierbarer Teil des häuslichen Alltags ist, behielt der Film im Kino immer den Charakter einer Veranstaltung. Bestimmte Angebote stehen zu bestimmten Tageszeiten zur Verfügung. Sie sind nicht abrufbar, das Publikum macht sich zu diesen Angeboten auf den Weg. Deswegen wirkt Film gewissermaßen anachronistisch, er bleibt als Medium, als Mittler, vergleichsweise unflexibel. Ihn kennzeichnet die Aufführung eines eigens für die Abspieldstätte Kino hergestellten Produktes. Der Gegenbegriff, der die beherrschende Praxis des Fernsehens kennzeichnet, ist die Übertragung. Ganz analog zum anderen „Rundfunkmedium“, dem Radio, kann Fernsehen alles, jede Form und jedes Ereignis, „übertragen“ oder transportieren. Nur in einer bestimmten Periode der Filmgeschichte, bis etwa in die sechziger Jahre, versuchte der Kino-Film in seiner Aufführungspraxis Ähnliches. Das Verschwinden von Vorfilm und Wochenschau kann als Einsicht in die eigene Beschränkung aufgefasst werden. Was diese ehemals so wichtigen Bestandteile einer Vorführung leisteten, konnte das Fernsehen deutlich besser. Insofern ist die Epoche, in der Film das herrschende Massenmedium war, seit den Fünfzigerjahren vorüber.

Das bestimmt das heutige Verhältnis – während Fernsehen sozusagen alles ins heimische Wohnzimmer bringen kann, darunter nicht zuletzt Filme, ist Kino an eine ästhetische Form gebunden, den abendfüllenden, meist fiktionalen Film. Die Veränderung im System der Massenmedien ist ein Grund dafür, dass heute niemand mehr den Verderb der herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse oder die Rettung aus ihnen vom Film befürchtet respektive erhofft. Weder die Untergangsszenarien der Kinoreformer, die im Kaiserreich Sittenverderbnis und politische Subversion vom so jungen und so machtvoll wirkenden Film drohen sahen, noch die Hoffnungen der linken Intelligenz der zwanziger Jahre, er könne als Beschleuniger der Umwälzung wirken, finden heute Nachhall.

Auch Reminiszenzen an die Konzeption der Kulturindustrie zielen heute auf andere mediale Systeme ab. Reflexionen über den Zustand der Gesellschaft und die Chancen oder Gefährdungen, die ihr von modernen Medien drohten, beziehen sich zunächst auf das Fernsehen (beginnend mit Günter Anders' „Antiquiertheit des Menschen“), später auf Computer und alle Formen der Digitalisierung sowie das Internet.

Das Imperium schlägt zurück

Was bleibt also von dem einmal mit so vielen Ängsten und Hoffnungen befrachteten Film? Vermutlich seine ästhetisch weiterhin prägende Kraft. Mit seinen Bilderfindungen ist der Film anderen audiovisuellen Medien weit überlegen. Vom Fernsehen bleiben Bilder in Erinnerung, die Ereignisse bezeichnen, vom Film aber solche, die ganz ihm gehören – seien es die beiden Hauptfiguren in Volker Koepps Dokumentarfilm *Frau Zwilling und Herr Zuckermann* in ihrer Czernowitzer Wohnung, seien es die auf den spektakulären Effekt hin getrimmten Totalen aus einer beliebigen Großproduktion. Die Beispiele mögen beliebig wirken, doch sie bezeichnen einen wesentlichen Punkt. Seit das „alte“ Massenmedium im Grunde nur noch einzelne Filme, ob fiktional oder dokumentarisch, „übermittelt“, teilt es mit dem Fernsehen diese spezifische Form und muss über bestimmte Qualitäten verfügen, welche die Konkurrenz so nicht bieten kann. Ob die Produkte dabei auf Filmmaterial oder in einem digitalen Format hergestellt wurden, ist mittlerweile egal. Da das Fernsehen früher oder später so gut wie alle diese Filme irgendwann überträgt, gibt es kein grundlegendes Kriterium, etwas zu einem „Film“ (im Gegensatz etwa zu einem „Fernsehspiel“) zu deklarieren. Eher schon gibt es Formen, die aus bestimmten Gründen nur im Fernsehen möglich sind, groß angelegte Mehrteiler wie Edgar Reitz' *Heimat* oder die Doku-Fiktionen von Heinrich Breloer beispielsweise.

Unterscheidbar sind Filme durch ein Angebot an Schauwerten, die auf dem Bildschirm nicht adäquat zu genießen sind – das ist die Attraktion der meisten Großproduktionen. Oder man setzt auf eine experimentelle Qualität, die sich im Fernsehen erst dann vermitteln lässt, wenn sie im Kino reüssierte, wie

das für die dänischen „Dogma-Filme“ galt, die technisch tatsächlich so unspektakulär daher kamen, dass sie als ursprüngliche Fernsehproduktionen kaum denkbar wären, dafür aber mit Geschichten aufwarten konnten, die im ersten Moment nicht TV-gerecht schienen. Entscheidend ist offenbar, dass die Produkte entweder als „groß“ oder als „neu“ eingeschätzt werden können – also wie Überbietungen bisheriger Spektakel (das zeigte sich vor allem beim Action-Film) oder wie Entdeckungen des Unbekannten (worauf nicht zuletzt die internationalen Erfolge des asiatischen Kinos zurückzuführen sind).

Selbst in Bezug auf die Reichweitenverluste hat der Film eine Art Kompensation erreicht, die im Wesentlichen durch Diversifikation und Verlagerungen im Vertrieb erzielt wurde. Sie verwandeln das einheitliche System von Produktion und Kinoauswertung, bis in die fünfziger Jahre die einzige Basis des Mediums und in den Jahrzehnten danach weiterhin eine bedeutende Stütze seines Erfolgs, in eine von mehreren Varianten. Dies vollzieht sich einerseits als Maßnahme der Industrie, andererseits weit unterhalb dieses Niveaus.

Amerikanische Studios zielen mit ihren Großproduktionen heute von Beginn an und mit andauerndem Erfolg auf einen weltweiten Markt. Was für die Filmindustrie anderer Länder undenkbar wäre, wurde in Hollywood vor kurzem praktiziert: der Start einer Prestige-Produktion in allen großen Verleihmärkten am gleichen Tag. Steven Spielbergs *Krieg der Welten* ist aus diesem Grund ein Markstein der Filmgeschichte, seine Platzierung ging ganz offenbar von der Voraussetzung und zugleich der Sicherheit aus, dieses eine Produkt lasse sich an jedem Punkt der Welt mit gleicher Erfolgsaussicht an das Publikum bringen. Nur Hollywood verfügt über diese Sicherheit, und selbst Hollywood wäre ohne den Nimbus Spielbergs nicht so schnell auf das Wagnis verfallen.

Ähnliche Pläne zur gleichzeitigen und weltweiten Präsentation mag es momentan nicht geben. Doch der Regisseur Steven Soderbergh möchte seine nächsten Filme wenigstens in den USA gleichzeitig in Kinos und auf DVD herausbringen. Das zielt auf die Schaffung eines Events, das quasi zeitgleich ein sonst über Monate akkumuliertes Publikum erreicht, und würde die durchaus erfolgreiche

Verwertungsstrategie des Produktes Film radikalisieren. Sie zielt bei den „Blockbustern“, also den mit hohem Budget in Erwartung einiger Gewinne produzierten Großproduktionen à la *Star Wars*, *Titanic*, *Der Herr der Ringe* oder *Jurassic Park* zunächst vor allem auf ein jugendliches Publikum und erst danach auf den DVD-Markt und die Fernsehauswertung. Insofern ist das Kino wie nie zuvor von den Teens und Twens abhängig – eine Entwicklung, die bei ausbleibendem Erfolg der geplanten Kassenschlager finanzielle Probleme für die Studios nach sich zieht. Dies ist im Frühjahr und Sommer dieses Jahres eingetreten und bereitet Hollywood Sorge. Eine Industrie, die den Großteil ihrer Kinoeinnahmen mit einer Hand voll Filme und innerhalb weniger Wochen nach deren Uraufführung erzielt, ist von diesen wenigen und teuren Titeln deutlich abhängiger als jene Industrie der Vergangenheit, die mit geringeren Produktionskosten, längerer Auswertung und breiteren Publikumsschichten rechnete. Möglicherweise ist Soderberghs Vision ein Weg zur Rückgewinnung breiterer Publikumsschichten bei erneut verkürzter Auswertungsdauer.

Sie stellt zudem die reale Konsumsituation von Filmen in den Mittelpunkt einer strategischen Überlegung. Die Filmindustrie hat durch die Diversifikation der Auswertung seine Stellung innerhalb des kulturindustriellen Zusammenhangs durchaus halten können. Dabei verändert die Tatsache, dass Filme ihr Publikum tendenziell nicht mehr primär im Kino finden (sondern auch vor dem Fernsehapparat als Abspielbasis von DVDs), auch das Publikum selbst. Wenn Kracauer die Beziehung des „Kollektivproduktes“ zum „Massenpublikum“ ins Auge fasste, dann war letzteres in jeder Rezeptionssituation auch tatsächlich als „Masse“ vorhanden und versammelt. Das Kino richtet sich an viele, es produziert ein gemeinsames Rezeptionserlebnis. Dagegen erfolgt die Rezeption der DVD individuell, der Raum der Filmwahrnehmung ist anders strukturiert. Das ist entscheidender als die technische Entwicklung selbst. Sie strebt zu einer Art Heim-Kino, in dem die Ton- (Surround-Sound in HiFi-Qualität) und auch die Bildqualität (über größere Flachbildschirme bzw. durch Beamer) annäherungsweise die Qualität der Kinoprojektion nachahmen.

Angesichts dieser Entwicklung muss man von unterschiedlichen, wenn auch jeweils

technisch hochwertigen Rezeptionssituationen ausgehen. Im System *Film/Kino* hat sich seit dem Ende der Schachtelkinos der siebziger Jahre mit den „Multiplexen“ ein Standard durchgesetzt, der den Zuschauern eine im Vergleich zu den Maßen der Säle weitaus größere Leinwand bot als je zuvor – „size matters“, nicht nur in der Produktion, auch in der Distribution. Nun kann auch das Filmerlebnis *Zuhause* von entscheidenden Verbesserungen profitieren. Als kommende Hierarchie deutet sich an: 3D-Filme im IMAX für die Spezialinteressen, das Kino für das gemeinsame Erlebnis, die DVD-Projektion als alltäglicher Genuss. Mit Soderberghs Vorhaben, wenn es denn realisiert wird, würde sich schließlich ein in sich differenziertes Publikum versammeln, das in wechselnden Rezeptionssituationen den selben Film annähernd zur selben Zeit sehen würde. Es wäre die moderne Entsprechung zum Kracauer'schen Massenpublikum – nämlich eines, das die Rezeptionsbedingungen selbst wählt. Ob das gemeinsame Erlebnis, das Sehen des Films im Kreis der Familie oder der individuelle Konsum bevorzugt wird, könnte dann jeder von Fall zu Fall entscheiden. Es wäre auch eine Entscheidung über die gewünschte Intensität der Schauwerte. Die Möglichkeit, dass sich diese gegenüber der Handlung verselbständigen, ist ja eine Stärke des Films. Am schwächsten ausgeprägt wird sie auf längere Sicht beim Sehen des Produktes in der Fernsehausstrahlung bleiben.

Der andere Weg

Neben solchen nur für große Kapitalgesellschaften zur Vision taugenden Plänen entwickeln sich zeitgleich neue Vertriebswege, die teilweise sogar ganz auf das Kino verzichten. Zum ersten Mal ist es heute möglich, Filme erfolgreich über die ausschließliche Auswertung als DVD oder im Internet zu vertreiben.

Genutzt wird dies einerseits für typische Formen der Gegenöffentlichkeit. *Outfoxed* von Robert Greenwald, ein mitten im letzten amerikanischen Wahlkampf veröffentlichter Film über den nur vermeintlich unparteiischen Fernsehsender Fox News, wurde zunächst via Internet als DVD vertrieben, bis der Erfolg dann auch einen Kinostart nahelegte. Dieser Film verstand sich als Gegenreaktion innerhalb eines von den Medien mit-

bestimmten Wahlkampfes und wäre in keinem Programm eines der großen US-Fernsehsender unterzubringen gewesen. Er war sozusagen die im Internet reüssierende Variante von Michael Moores Filmen.

Andererseits bietet sich dieser Vertriebsweg auch für so genannte kleine Produktionen an, denen der Weg ins Kino versperrt ist, nicht zuletzt durch die in Hunderten von Kopien gestarteten Großproduktionen, aber auch durch die hohen Kosten für die Herstellung von Filmkopien. Für dieses Problem stellt neuerdings die Ausrüstung von Kinos mit qualitativ recht hochwertigen Beamern eine andere Lösung bereit. Für ein spezielles Publikumssegment ist mit der Initiative „delicatessen – Kino Kultur digital“ eine Abspielform gefunden worden, die nach ihrem Selbstverständnis vor allem Dokumentarfilme und innovative Werke in bislang etwa 50 deutsche Kinos bringt. Europaweit vernetzt, deutet sich hier eine Möglichkeit an, unabhängig produzierten Filmen wieder ein Kinopublikum zu verschaffen. Die Entwicklung ist durchaus zu begrüßen. Immerhin werden heute gerade Dokumentarfilme international tatsächlich fast ausschließlich digital gedreht, werden unabhängige Filme zum Beispiel aus China schon seit Jahren nicht mehr als 35-mm-Produktionen realisiert, ist die innovative Szene in allen Ländern aus finanziellen und pragmatischen Gründen auf diese Produktionsweise eingestellt.

Auf längere Sicht deutet sich also eine neue Ausdifferenzierung der Arten der Filmpräsentation an. Es wird, hoffentlich, auch weiterhin kommunale Kinos und Kinematheken geben, in denen die alten Werke in ihrem angestammten Format projiziert werden. Zugleich könnte das Kino sich den vermeintlichen Außenseitern (ungewohnt in der Form, aus „fremden“ Kinematographien stammend) widmen. Die großen Produktionen aber, der „mainstream“, wird möglicherweise noch dominanter präsent und in allen Konsumformen zeitgleich verfügbar sein. Dann wäre Film alles andere als anachronistisch und forderte erneut die Analyse seiner ästhetischen und gesellschaftlichen Relevanz heraus. Sie müsste dafür allerdings die Konsumentenentscheidung und die Medienkompetenz des Publikums in Rechnung stellen.

Georg Seeßlen

Die Lust des Sehens

Seit wir uns des Blickes gewahr sind, gibt es die Frage nach dem Verbot. Jemand hat etwas gesehen, das er nicht sehen durfte, so fangen alle tragischen Mythen an – und ihre grotesken Ableitungen ohnehin. Seit es Bilder gibt, gibt es die Frage, was sie zeigen dürfen und was nicht. Und seitdem gibt es auch ein Spiel mit der Überschreitung von Grenzen, mit der offenbar grenzenlosen Neugier des Blicks. Eine Gesellschaft, so könnte man sehr vereinfacht sagen, ist eine Gemeinschaft von Menschen, die sich darüber verständigt, was

Georg Seeßlen

geb. 1948; Filmkritiker und freier Journalist, Unter dem Berg 23, 87600 Kaufbeuren. georg.seesslen@gmx.de

gesehen und gezeigt wird, was verborgen bleiben soll, und welche Ausnahmen es gibt. Macht fließt auf diese Weise durch die Bilder.

Jedes Verbrechen, jeder Wahn, jeder Umsturz beginnt mit einer Veränderung von Zeigen und Sehen. In einer Mediengesellschaft, als die wir uns selber ein bisschen kokett und gedankenlos definieren, verschiebt sich der Schwerpunkt dieses Diskurses zunächst vom Körper auf das technisch reproduzierte Bild, und dann vom Abbild auf die Fiktion. Was ist in der Öffentlichkeit „schicklich“, was in der Fernseh-Inszenierung? Und was ist schicklich für ein vollkommen künstliches Wesen, sagen wir Bart Simpson oder Lara Croft? Anders gesagt: In den Diskurs des Verbotenen und des Erlaubten, der Gier und der Bannung des Blicks, schiebt sich immer mehr eine dritte Größe, ein Bezugspunkt, der den moralischen oder zivilisationsgeschichtlichen Konflikt überschreitet: die Frage nach der Authentizität. An ein Bild wird nun neben die Fragen: Ist es legitim? Oder ist es eine Schweinerei? (I know it when I see it, war die berühmte Antwort eines amerikanischen Richters auf die Frage, was denn eigentlich „pornografisch“ sei) eine dritte Frage gestellt: Ist es echt?

Es ist eine Sache, ob das Herz mit dem Pfeil eigentlich ein weibliches und ein männliches Geschlechtsorgan bedeutet, und eine ganz andere, ob es Michael Douglas und Sharon Stone in *Basic Instinct* vor der Filmkamera „richtig“ miteinander getrieben haben. Zum einen heißt das: Nicht das Gemeinte, sondern die Art des Meinens ist der Skandal, und zum anderen: Nicht der sexuelle Vorgang, sondern die Einbindung des Subjekts in ihn birgt das Problem. Es besteht darin, dass sowohl das „Authentische“ für sich – sei es der Einkaufskorb des Nachbarn – als auch das Verbotene – sei es das Schaufenster eines Video-Geschäfts – den Blick zugleich mit Lust und mit Scham auflädt. Dass es Sexualität gibt, ist kein Geheimnis, dass sie sich konkretisiert in Menschen, die wir kennen, sehr wohl. Die pornografische Ur-Szene im bürgerlichen Abendland ist der Blick durchs Schlüsselloch, wo das Kind den Eltern, die Dienerin der Herrschaft, der Landstreicher den Bürgern bei ihrem Treiben zusah. Es ist die Verletzung eines sexuellen Machtraumes, und immer bleibt da dieser Reiz des Verbotenen, der paradoxe Reiz auch, sich gerade durch diese visuelle Tabu-Verletzung wieder in den Zustand kindlicher, nein, nicht Unschuld, aber Offenheit zurückzusetzen. Das Kino hat zahllose Quellen, eine davon ist sicher dieser Blick durchs Schlüsselloch. Durch eine Kamera sind wir immer dort, wo wir eigentlich nicht sein sollten, im Zentrum der Gewalt, in der ausschließenden Intimität der Liebenden, im Labor des verrückten Wissenschaftlers oder im Gefängnis für wilde Tiere oder sehr böse Menschen. Die Kamera ist das Schlüsselloch der Mediengesellschaft (und in der Tat scheint es mittlerweile den Blick durchs Schlüsselloch nicht mehr ohne eine elektronische Verstärkung zu geben) – allerdings nicht als heimliches, sondern als in einer ästhetischen Ökonomie mehr oder weniger abgekartetes Spiel.

Eine Kinogeschichte des schuldigen Vergnügens

Das „schuldige Vergnügen“ des Kinos liegt nicht nur in den verbotenen Objekten der visuellen Neugier, es liegt in diesem Blick selber, der, wenn er es allzu toll treibt, von der moralischen Kritik mit dem expliziten Begriff „Schlüssellochperspektive“ belegt wird. Eine andere zu finden, ist indes sehr schwer, und

den wenigen, denen es je im Kino gelungen ist, liefern in der Regel die Zuschauer weg. Gleichwohl gibt es auch diese Utopie im Film: sehen, ohne „Voyeur“ zu sein.

Der fotografische und dann vor allem der kinematografische Skandal liegt in der Semiotik des Lichtbildes. Signifikant und Signifikat sind einander gleich oder wenigstens zum Verwechseln ähnlich. Die „Echtheit“ ist ein Wesen des Kinos (und natürlich sein größter Schwindel). Eine Teetasse wird durch eine Teetasse dargestellt, ein Gewehr durch ein Gewehr (wenn auch nicht mit echten Kugeln), ein menschlicher Körper durch einen menschlichen Körper, und anders als im Theater, dessen Bretter bekanntlich die Welt bedeuten, sind die Zeichen, Objekte und Körper vor der Kamera zur Umwelt offen. Im *Off* begegnen sich Kino-Welt und wirkliche Welt, die Leinwand ist keine Grenze von Zeit und Raum. Kein Wunder also, dass das Kino im sexuell-moralischen Diskurs eine andere Rolle spielt als der Roman oder die Illustration. Der Roman *Josefine Mutzenbacher* ist unter gewissen Auflagen einer, nun ja, aufklärten Gesellschaft zuzumuten, unter vielem anderen, weil es sich wohl sprachlich gesehen um ein Kunstwerk handelt. Eine direkte Verfilmung dieses Textes aber ist so undenkbar wie eine Verfilmung der famosen Texte des Marquis de Sade. Phantasie und Wirklichkeit sind sich offensichtlich, was das Kino anbelangt, sowohl semiotisch als auch in der kulturellen Praxis sehr nahe (im Spanien der Franco-Zeit gab es keine Küsse auf der Leinwand, Männer und Frauen wurden wie in der Kirche getrennt, und eine dämmriges, rotes Licht sollte zusätzlich dafür sorgen, dass im Zuschauerraum nichts Anstößiges geschah – mehr konnte man wirklich nicht tun, um die Phantasie gerade mit dem aufzuheizen, was man gebannt zu haben meinte).

Natürlich gab es von Anbeginn der Filmgeschichte auch einen Zweig der verbotenen Filme, die entweder in den Bordellen oder Rotlichtbezirken angeboten wurden, oder in Analogie zu „Privatdrucken“ oder „Privattheatern“ einer reichen Klientel zugänglich waren, die sich auch das Schweigen darüber erkaufen konnte. Aber selbst in diesem Bereich gibt es Grenzen der Darstellung, die das Filmische selber erzeugt. Frühe Pornofilme zum Beispiel lösen in der Mehrzahl ihre Spannungen in komischen Szenen auf, es gibt

eine Vorliebe für Maskeraden, und die Neugier auf das sexuelle Geschehen geht einher mit einem Desinteresse an den individuellen Zügen der Darsteller. Als der pornografische Film *Deep Throat* 1972 zum Signal für einen ungeahnten Boom und eine bis dahin unmögliche Akzeptanz wurde, geschah es auch mit der Aussage, dass die pornografische Aktion nun auch ein Gesicht habe. So lange hatte es gedauert, bis in der Repräsentationsform des verbotenen, pornografischen Films der konkrete, reale Mensch gesehen werden konnte (nicht nur im deutschen Aufklärungsfilm wurde das reale Menschenpaar in den entscheidenden Einstellungen durch Gliederpuppen ersetzt).

Eine Ablende sagt im Film das Gegenteil von einem fallenden Vorhang im Theater: Die Handlung geht so weiter, nur wird es jetzt entweder trivial oder es wird verboten. Vor diesem letzten Schritt wich das klassische Kino in Repräsentationsformen aus, die eigentlich vor seiner eigenen Sprache liegen: Ein Geschlechtsverkehr wird durch einen Kuss und einen Kameraschwenk auf ein lodrendes Kaminfeuer dargestellt – ein doppelter Verrat, wenn man so will, zunächst an der lüsternen intimen Zeugenschaft des Schlüssellochblicks und zugleich an der äußeren Wirklichkeit, die an die Geheimsprache des Symbols verraten wird. Die Kunst der „klassischen“ Erzählweise des Kinos, vor allem natürlich im Genrekino aus Hollywood, besteht offensichtlich darin, stets exakt jenen Punkt zu treffen, wo die Lust des Sehens zur Scham des Blicks zu werden droht. Und umgekehrt besteht die Kunst des verbotenen Films darin, die Scham (die noch lange nicht verschwunden ist, auch wenn man sich eine Pornokassette bei Beate Uhse geholt hat) ab- und umzulenken, zum Beispiel in das Gelächter über einen schamhaften Versager, oder durch eines der „Objekte“ der Begierde, die den Zuschauer ausdrücklich zum Sehen einladen: Was in einer traditionellen Kino-Erzählung strikt verboten ist, nämlich der Blick eines Akteurs in die Kamera und damit ins Publikum hinein, ist im pornografischen Film sogar eine Standardeinstellung: die Illusion der Öffnung des Bildraumes, die Illusion des Zuschauers, vom Voyeur, der am falschen Ort ist, zum aktiven Gast zu werden.

Während sich also im Verlauf der Kinogeschichte der pornografische Film eine eigene

Grammatik, eine eigene Erzählweise angeeignet hat (Einstellungsfolgen, die so regelhaft sind wie die eines Showdowns im Western), reicherte sich das Mainstream-Kino mit Symbolen an und entwickelte eine Sprache der Konnotationen. Ähnlich verräterisch wie die symbolische Einstellung (bei Hitchcock schon im Stadium der Ironie – etwa in den Einstellungen auf den Zug, der in den Tunnel fährt oder die Fontäne eines Springbrunnens, im Duschmord von *Psycho* aber auch schon im Stadium einer „manieristischen“ Überfüllung) ist jene Art der mittleren Sexualisierung: Nie gibt es eine Aufnahme wirklicher Nacktheit, aber auf der anderen Seite bewegen sich die Protagonisten in ihrem Alltag, der, zugegebenermaßen, abenteuerlicher als der unsere sein mag, in einer erotisch aufgeladenen Kleidung, und sie tun auch noch so, als merkten sie es nicht.

Aus solchen abgekarteten Spielen zwischen Bild und Blick entsteht also eine zweite sexuelle Sprache des Filmischen, die man ebenso schnell zu lernen imstande ist, wie man lernt, was ein Schnitt zwischen zwei Schauplätzen bedeutet oder wie eine Rückblende funktioniert. Das Kino hat ein „Unterbewusstsein“, das sich in mehrdeutigen Zeichen ausdrückt. Die Krisen des Kinos entstammen nicht allein der Provokation durch jenes Angebot der „anderen Seite“, das behauptet, alle Träume „zu erfüllen“, sondern auch dadurch, dass dieses Unterbewusste – wie im richtigen Leben – sich immer wieder äußert, durch Fehlleistungen etwa, aber auch durch einen Drang, es zu „erforschen“.

In den sechziger Jahren erlebte das Kino seine Phase der Psychoanalyse. Die Schauspieler, die aus dem „actor's studio“ zum Film kamen, Marlon Brando, James Dean oder Montgomery Clift, präsentierten eine andere Form der Darstellung, eine Durchlässigkeit des Blicks auf die Körper-Seele-Einheit. Dies war ein weiterer Schritt vom „Helden“ zum „wirklichen Menschen“ auf der Leinwand, den übrigens männliche Darsteller bemerkenswerterweise radikaler, wenn man so will: exhibitionistischer gehen konnten als weibliche. Der Mensch, der nicht mehr einen Typus, sondern eher einen „Fall“ darstellt, zieht auch den Blick der Lust ganz anders auf sich. In den psychologischen Filmen wird daher die Sexualität eines Menschen in der Form einer Passion dargestellt; es ist sein Leiden, sein Scheitern, seine Strafe, sein Opfer.

Ehrlich ist dieses Spiel auch jetzt nicht, deshalb spielen es am schönsten jene, die es mit Eleganz, Ironie und Suspense aufladen. Von Ernst Lubitsch bis Alfred Hitchcock verläuft eine Linie der Täuschungen und Enttäuschungen, aus der semiotischen Falle kommt das Kino nur, wo es sich selbst zum Thema wird und wo die Verhältnisse der Schuld zwischen Blick und Bild in Frage gestellt werden: Lubitsch düpiert unsere Erwartungen und erzählt eine Wahrheit, wo wir eine Lüge erwarten, und zeigt noch das Indirekte so indirekt, dass es seine geheime Bedeutung nur umso deutlicher ausplaudert. Und Hitchcock macht den Zuschauer zum Mitschuldigen, denunziert seinen Voyeurismus, nimmt die Symbole beim Wort. Sexualität kommt in der Form eines surrealistischen Vexierbildes, sozusagen als ästhetische Überhöhung und zugleich Verweigerung der Psychoanalyse, von der Leinwand zurück.

Aber diese Art der sophistication war immer nur die eine Art, mit dem erotischen Spiel von Blick und Bild umzugehen. Es gab stets auch Filmemacher, die es radikaler durchbrachen. Einmal, indem sie sich über die Zensur hinwegsetzten: Ingmar Bergmans Film *Das Schweigen* ist ebenso definitiv skandalös (in seiner Zeit), wie er nicht das Geringste mit „Pornografie“ zu tun hat (obwohl der Film wiederum Anlass und Signal für eine Ausweitung des Spielraums des erotischen Films werden sollte). Aus künstlerischen Gründen tun es die einen, aus kommerziellen die anderen, und doch verändern beide in einer denkwürdigen Dialektik die „Sprache“ des Films. Man kann wohl sagen, dass es hier eine mehr oder weniger lineare Veränderung des Codes gibt: Wenn in einer Filmkultur einmal das explizite Bild an die Stelle der symbolischen Repräsentation getreten ist, dann gibt es so leicht kein Zurück mehr. Denn was auf der einen Seite das „skandalöse“ Bild ist, das ist auf der anderen Seite das „verlogene“ Bild.

Aber es gab und gibt immer auch radikale Filmemacher, die sich ganz einfach weigern, den intimen Bereich des anderen Menschen, fiktiv oder real, mit der Kamera zu betreten. Sie filmen aus einer Distanz, die die geschlossene Tür respektiert. Und sie übersetzen das Sexuelle auch nicht in das wohlfeile Symbol, sondern vertrauen auf die biografische Wahrheit in der Geschichte. Dem Men-

schen bei der Arbeit (an sich selbst) zusehen, hat der deutsche Regisseur Christian Petzold das genannt. Die Neugier nicht auf den Körper, als sexuelles Zeichen oder als leidendes Subjekt, sondern auf das Lebenskonzept eines Menschen richten, damit erzählen Filme (von Robert Bresson oder von Eric Rohmer etwa) in der Tat vollkommen anti-pornografisch.

Man kann sich anscheinend keine unterschiedlicheren Einstellungen des Filmemachers vorstellen, als diese: Alles zeigen, was es zu sehen gibt, oder nichts zeigen, was nicht im offenen kulturellen Code des Menschen zum Selbstausdruck kommt. Aber von den Kompromissen der Mainstream-Erzählweise sind beide gleich weit entfernt, und sie sind sich gleich darin, dass es kein Schlüsselloch mehr gibt. Entweder die Tür ist zu oder sie ist offen.

Ein moralisches Zwiegespräch

Wenn es einen scholastischen Disput über die Sexualität und ihr Bild gäbe, dann könnte man sich auf der einen Seite diese radikale These vorstellen: *Es gibt gewisse dramatische Geschehnisse im Menschenleben, die sich für eine direkte visuelle Wiedergabe nicht eignen* – schon gar nicht in einem so realistischen Medium wie dem Kino, bei dem sich Signifikat und Signifikant so ähnlich sind, dass zur Herstellung eines Bildes stets eine „verwandte“ Realität benötigt wird. Der Blick einer Kamera sei so isoliert und „starr“, dass durch sie jedes Bild der menschlichen Intimität ein falsches Bild wird. Zu diesen Dingen gehörten der Tod, die Geburt, der Glaube und eben auch die Sexualität. Denn unabhängig von moralisch-pädagogischen Überlegungen, die sich dem Zeitgeist und der politisch-ökonomischen Lage einer Gesellschaft anschmiegen müssen, durchbrechen diese direkten Darstellungen die ästhetische Verabredung der fotografischen und der kinematografischen Repräsentation. So wie es ja auch ein Missverständnis sei, etwa darin einen Fortschritt zu sehen, dass ein Indianer in einem Western von einem „echten“ Indianer dargestellt wird. In Wahrheit könne nur in einem Anti-Western ein Indianer durch einen echten Indianer dargestellt werden, denn es sei ja das Wesen eines Western, dass darin keine echten, sondern Traumindianer vorkommen (gute wie

böse, nebenbei gesagt). Ganz ähnlich verhält es sich zum Beispiel mit der Darstellung eines Geschlechtsverkehrs. Ein echter Geschlechtsverkehr kann nur in einem dezidiert anti-erotischen Film gezeigt werden. Man könnte das Pornografie nennen, ebenso aber gibt es Filme, die von der Trostlosigkeit des Lebens sprechen und dabei die Bilder von Lust und Gewalt als Belege benutzen. Entscheidender ist, dass es jenseits dieser Schwelle nichts mehr geben kann, was man „Spielfilm“ nennen dürfte: Der Einbruch des Wirklichen verletzt den Code.

Wir setzen den Vertreter oder die Vertreterin dieser These auf die rechte Seite des Debattier-Tisches. Denn wir haben es uns angewöhnt, den moralischen Vorbehalt gegen Bilder des realen, materiellen und körperlichen Menschenlebens auch in der politischen Metaphorik eher auf die rechte Seite zu verorten – auch wenn es da historisch ebenso wie philosophisch Zweifel geben mag.

Auf der linken Seite nimmt eine Vertreterin oder ein Vertreter einer nicht minder radikalen These Platz: *Alles, was zur menschlichen Wirklichkeit gehört, muss das Kino auch zeigen* – denn es ist das Medium, das sich eben „der Errettung der äußeren Wirklichkeit“ verschrieben habe, aber eben auch der Erforschung der inneren und äußeren Räume, der Erforschung des Wünschens und des Fürchtens selbst. Da verhalte sich das Kino nicht anders als der Kopf eines Menschen: Was unausgesprochen und unabgebildet bleibe, das kehre in monströser und gespenstischer Form zurück. Ist nicht im Riesenaffen King Kong so sehr wie im gepanzerten Einzelkämpfer die als Gewaltkrankheit zurückkehrende Gestalt der verdrängten Sexualität sichtbar? Wird nicht jedes Abbildungsverbot das Abgebildete von seiner Natur entfernen, die am Ende nun einmal stets aus nacktem Begehren bestehe? Sexualität, wie der Tod, wie die Geburt, wie der Glaube, müsse abgebildet werden, weil es da ist, und würde man dies nur ehrlich tun, als Teil und nicht als Einziges, als Gesehenes und nicht als Angestarrtes, dann wäre dieses kinematografische Bild der Sexualität das genaue Gegenteil jener Pornografie, die in Wahrheit ja immer nur das andere des Verbotes sein könne: der Blick des Menschen, der vor dem Schlüsselloch verharre, in einem Augenblick, in dem Lust und Angst gerade gleich groß seien.

Die Zuschauer dieser Debatte können sich durchaus auf eine spannende Auseinandersetzung freuen. Kann sich eine dieser radikalen Thesen durchsetzen, oder ist jede von ihnen, konsequent angewendet, das Programm einer visuellen Tyrannei, Blickverbot oder Blickzwang? Wird man sich in der Praxis auf einen Kompromiss einigen, mit dem Nachteil, dass solche Kompromisse sich dem Diskurs entziehen, und sie dem freien Spiel der Kräfte von Politik, Gesellschaft und Wirtschaft überlassen? Erlaubt ist, was nicht verboten ist, erlaubt ist, was dem Markt dient, erlaubt ist, worauf sich die Gesellschaft einigen kann, erlaubt ist, was im Fernsehprogramm gesendet wird und was in der „Bild“-Zeitung steht.

Unsere beiden Kontrahenten oder Kontrahentinnen werden sich vermutlich in einem Punkt einig sein: Der pragmatische, historische Umgang mit dem technisch reproduzierten Bewegungsbild des Intimen, des Körperlichen und des Begehrens ist die eine Sache. Eine zweite Sache ist es, wie sich der Kampf um Freigabe, Duldung, Förderung oder Formung dieser Bilder in andere moralisch-ästhetische Diskurse einschreiben lässt. Man kann Politik damit machen, und man kann spirituelle und religiöse Systeme damit unterfüttern. In gewissen Zeiten kann man damit einen Bild-Diskurs über die Schamlosigkeit und die Sünde des Blicks austragen: Wenn mein Religionslehrer Recht hat, dann komme ich schon allein wegen einer Anzahl von Filmen, die ich gesehen habe, so schnell garantiert nicht in den Himmel. Man kann Machtssysteme damit stabilisieren (jede Diktatur verfolgt zugleich den politischen Widerstand und die „obszönen Bilder“, und es liegt in ihrem Interesse, die Grenzen zwischen politischer und sexueller Zensur zu verwischen). Vor allem aber, und darin steckt die Motorik der Bilderproduktion, gibt es nichts, was sich besser „verkaufen“ lässt. Eben weil es Lust und Scham zugleich bedeutet, kann man beim sexuellen Bild so wenig einfach wegschauen wie bei einem Signal der Gefahr oder der Gewalt. Daher ist es eine aussichtslose Sache, eine moralische Kritik des Bildes zu begründen, die nicht zugleich eine Kritik der Ökonomie wäre.

Umgekehrt lässt sich womöglich an den Stadien der „Pornografisierung“ der medialen Bilder der Zustand der politischen Ökonomie

ablesen. Denn gleichgültig, welchem unserer Kontrahenten wir folgen, beider Blick ist in eine gleichsam besinnungslos pornografisierte Welt gerichtet. Allerdings hat sich ein Kreislauf geschlossen: Das sexuelle Bild wird nicht mehr durch seine Authentizität begrenzt, sondern umgekehrt, das Authentische wird durch das Pornografische belegt. Das Fernseh- und in gewissem Maße auch das Filmbild zeigt in seiner Überschreitung der Grenze der Intimität (nicht mehr als Skandal, nicht mehr als Porno-Inszenierung, nicht mehr als künstlerische Aktion, sondern als medialer Normalfall) sich selbst als real. Die Bildelemente des Wirklichen und die des Artifizialen, reale Darstellung und computergenerierte Visionen beispielsweise, vermischen sich zusehends zu einer völlig neuen Bildersprache. Der Blick der Lust „klebt“ vielleicht noch an der alten Schlüssellochperspektive, aber allmählich richtet er sich auf zwei Dinge, die „authentischer“ sind als jede sexuelle Inszenierung: die Formung des Körpers (eine Art öffentliche „Arbeit“ an der Erscheinung eines Menschen) und, das Gegenteil, Zersetzung, Zerstörung und Verfall.

Die beiden „sexuellen“ Ideale der neuen Bildersprache also sind *erstens* der Mensch, der sich von einer Schönheitsoperation zur anderen neu erfindet (der seine sexuellen Zeichen, die Lippen, den Busen, den Po etc. bis zur Karikatur aufblasen lässt, der Mensch, der sein Geschlecht wechselt, der Mensch, der sich selbst wie ein Objekt der Begierde ansieht, in endloser narzisstischer Spiegelung) und *zweitens* das Monster, der Zombie, dem das Fleisch vom Gesicht fällt (die schöne Leiche in der *Tatort*-Folge, der man Gliedmaßen abgeschnitten hat oder zu einem grotesken Kunstwerk drapiert wurde, das Mischwesen zwischen Lust und Alptraum). Spätestens hier mögen unsere Kontrahenten resignieren. Wie soll ein lustvoller Blick denn überhaupt noch beschaffen sein, wenn der meta-pornografische Blick schon längst bei der Darmspiegelung oder beim Talk-Show-Auftritt des Serienmörders angelangt ist? Hat nicht die Wirklichkeit unserer Bilder-Produktion jeden moralischen Diskurs ad absurdum geführt? Ist nicht jedes Bild in einer vollkommen unkontrollierbaren Bewegung begriffen?

Oder ist es doch nur schwieriger geworden, eine theoretische und gerade darum praktische Lösung für ein Ur-Dilemma der

Bilder zu finden? Denn unsere beiden Kontrahenten befinden sich in einem zweidimensionalen Modell, in dem man sich von verlässlichen Linien und klaren Fronten leiten lassen kann. Die Wirklichkeit der Bilderproduktion ist aber dreidimensional, mindestens. Statt mit klaren Linien hat man es eher mit geflochtenen Bändern und statt mit klaren Fronten eher mit unübersichtlichem Gelände zu tun.

Die Pornografie des Mainstreams

Seit es das Kino gibt, gibt es auch skandalöse und pornografische Filme. Beides kann man sich gar nicht unterschiedlicher vorstellen: Der pornografische Film besetzt einen Raum, der von vornherein verboten oder zumindest geächtet ist. In unserer Gesellschaft zum Beispiel ist ein pornografischer Film zwar nicht verboten, sieht man von gewissen Transgressionen ab, die schon in ihrer Herstellung verbrecherisch sind, wie etwa Gewaltpornografie oder Kindesmissbrauch. Aber es ist etwas ganz anderes, ob man sich von der Nachbarin beim Ausleihen eines Pornofilmes in der Videothek unseres Vertrauens erwischen lassen möchte. Zwischen dem Erlaubten und dem Verbotenen liegt also ein offensichtlich wuchernder Bereich eines Bilderkonsums, der zwar nicht mit Schuld, wohl aber nach wie vor mit Scham belegt ist. Es liegt also im Interesse aller Beteiligten, die Bildwelten dieses merkwürdigen Paralleluniversums nicht fahrlässig zu öffnen, die Verbindung mit dem Mainstream nicht zu kappen. Und jedes neue Medium wirbt mit einem zugleich gefahrloseren und geschützteren Zugang zur nicht mehr staatlich verbotenen, aber in der sozialen Praxis prekären Ware.

Seit 1970 etwa gibt es eine mehr oder weniger offene und offizielle Geschichte des pornografischen Bildes und eine Geschichte des pornografischen Films, der, betrachtet man neuere Filme wie *Boogie Nights* oder *Inside Deep Throat* mittlerweile bereits in den Status historischer Rückschau, ja, der Nostalgie getreten ist. Es war schön, als es noch „schmutzige Bilder“ gab, weil sie bewiesen, dass es woanders Sauberkeit gab, und es war schön, verbotene Bilder zu haben, weil das bewies, dass Bilder Grenzen zueinander haben. Die Geschichte des Einschreibens der Pornografie in den Mainstream ist mit weni-

gen Sätzen zu schreiben: Seit den siebziger Jahren geriet das pornografische Filmbild aus dem Bereich einer extrem übel beleumundeten Subkultur durch das, was man „sexuelle Revolution“ nannte, in den Bereich kultureller Akzeptanz. Für eine Zeit war es in bürgerlichen Kreisen sogar chic, Pornokinos aufzusuchen. Wer es etwas zurückhaltender mochte, begnügte sich mit *Emmanuelle* oder, wie teilweise hierzulande, mit *Unterm Dirndl wird gejodelt*. Eine Reihe von Filmen, Bernardo Bertoluccis *Der letzte Tango in Paris*, Nagisa Oshimas *Im Reich der Sinne* oder Pier Paolo Pasolinis *Die 120 Tage von Sodom*, um sehr unterschiedliche Beispiele zu nennen, nutzten die neue Freiheit für eine künstlerische Radikalität, für die es bislang kein Vorbild gab. Aber zugleich waren diese Filme auch Vorboten der Ernüchterung: Die sexuelle Revolution war pragmatisch gelungen und utopisch gescheitert.

Während sich das Kino, mühsam hier und dort, von der hellen wie von der „schwarzen“ Pornografisierung der Gewalt wieder zu befreien suchte, hatte sich das Pornografische als umsatzstarkes Business, aber auch als semiotische Nebenwelt längst etabliert. Anders als in den Zeiten der Verbote kann nun kein Filmbild mehr vollständig von der Möglichkeit des Pornografischen absehen. Umgekehrt begann eine Geschichte der gegenseitigen Durchdringung von Porno-Welt und Mainstream, zum Beispiel als personales Wandern (noch Fatih Akins *Gegen die Wand* löste einen Diskurs wegen der Vergangenheit der Hauptdarstellerin in pornografischen Filmen aus).

Auch das frivole Leitmedium Fernsehen gefällt sich in Flirts mit dem Pornografischen und treibt eine ganz eigene Form der Pornografisierung voran: Der Mensch im Fernsehen muss sich entblößen, gleichgültig ob er es auf körperliche oder auf seelische Weise tut, ob er seine nackte Haut oder sein desaströses Leben offenbart. Nicht so sehr die Existenz einer pornografischen Parallelkultur, sondern vielmehr die Pornografisierung der medialen Zentren setzt dem filmischen Dialog mit der Wirklichkeit zu. In der Situation, in der wir uns seit den neunziger Jahren befinden (nachdem Videoboom, Privatfernsehen und Internet neue Schübe der längst unkontrollierbaren und in gewisser Weise unheimlichen pornografischen Bilderströme in Gang setzten)

sprechen unsere beiden Kontrahenten in ihrem Zwiegespräch in eine verlorene Welt hinein. Das Prinzip der geschlossenen Tür trägt nicht mehr, weil die Bilder der Intimität längst den öffentlichen Raum durchsetzen, das Prinzip der offenen Tür trägt ebenfalls nicht mehr, denn es ist nur um den Preis radikaler Negation in der Lage, sich von der gewöhnlichen Pornografisierung abzusetzen, wie etwa in den Filmen von Bruno Dumont, dessen Blicke auf den Körper und auf die Sexualität von tiefster Verzweiflung geprägt sind, oder in den Filmen der dänischen *Dogma*-Regisseure, deren Kameras nicht so sehr „hinsehen“ als „nicht wegsehen“. In der Gesellschaft der Medialisierung aber lebt jeder Mensch gleichsam mit dem Schlüsselloch; sie leidet unter dem „Terror der Intimität“, während sie den öffentlichen Raum verliert.

Das pornografische Filmbild ist in der expliziten Form in einer Sphäre öffentlicher Duldung beschlossen, während sein mediales Echo gleichsam durch alle Poren des Medien-Mainstreams dringt. Der skandalöse Film dagegen will gerade dies nicht, in einem Bilder-Ghetto eingebunden sein, er will den gesellschaftlichen Konsens erreichen, stören oder verändern. Es scheint nur natürlich, dass es in der Situation allfälliger Pornografisierung kaum noch wirkliche Skandale geben kann. Auch Filme wie die von Cathérine Breillat oder Virginie Despentes erregen allenfalls noch künstliche Aufregung, obwohl sie lakonische Titel wie *Fick mich!* tragen. Umgekehrt zieht sich der Mainstream-Film dagegen zusammen: Er setzt der Skandalisierung ein extremes Beachten der Bilderverbote entgegen – so extrem, dass er, wie in den Doris Day-Komödien der sechziger Jahre, schon beinahe wieder selbst obszön wird, in seinem Vermeiden des Verbotenen und der gleichzeitigen Unfähigkeit, an etwas anderes zu denken als an einen nicht-ehelichen Geschlechtsverkehr.

Die Verhältnisse haben sich mit dem Beginn des neuen Jahrtausends geradezu auf den Kopf gestellt: So wie sich einst ein moralischer Mainstream durch zwei Kräfte des Kinos bedroht fühlen musste, durch die Pornografie als Nebenkultur und durch den Skandal als Bild-Provokation, so muss sich nun ein kommerziell „durchpornografisierter“ Mainstream-Film ebenfalls von zwei Ge-

genbewegungen bedroht fühlen, von einer Form der Bild-Askese, wie sie, sagen wir, in den Filmen der „Berliner Schule“ zu finden ist, und von einer Radikalisierung der Körper-Bilder, die nicht mehr im Namen der Befreiung, sondern in dem der Verzweiflung die letzten Grenzen überschreitet. Wie aber soll es in dieser Situation noch einen lustvollen Blick geben?

Die Utopie eines lustvollen Blickes

Was zwischen den beiden radikalen Ansprüchen an das Kino – alles zu zeigen, wie es ist, und alles in einem Zeichen- und Leerstellen-System zu belassen – geschieht, das ist die Geschichte von Blick und Bild des „reve exterieur“, des äußeren Träumens im Kino: der Diskurs. Das Hin- und Hergehen zwischen den Argumenten mag eine Reihe von Denkfiguren, Legitimationen, Ausweichmanövern, Taxinomien hervorbringen. Einige davon lohnen, weiter verfolgt zu werden:

Die Verschwörung der Zeichen: In seiner Geschichte hat das Medium eine Komplizenschaft zwischen dem Film und seinem Zuschauer hergestellt. Sie ist gegen die Zensur und gegen die allgemeinen Sitten gerichtet. Sie liegt in dem kleinen symbolischen Schauspiel, das das große sexuelle Drama imitiert und kommentiert, in der Geste, mit der Rita Hayworth ihren Handschuh abstreift in *Gilda*, im neugierig-wissenden Blick der Novizin auf den Kuheuter in Luis Bunuels *Viridiana*, in unserem Einverständnis damit, dass Charles Chaplin als *Ein König in New York* die Damen und Herren der feinen Gesellschaft mit einem Feuerwehrschauch „bepinkelt“.

Im Dunkel des Kinosaals wissen wir etwas, was man „draußen“ nicht weiß. So ist das sexuelle Bild im Kino schon doppelt aufgehoben, durch den Schutz der Dunkelheit und durch die Anmutung eines geheimen Kultes. Das sexuelle Bild ist hier keineswegs freigegeben, sondern dem verschworenen Blickritus der „Eingeweihten“ überantwortet. Was ich im Kino sehe, im Arthouse, im Multiplex oder im Drive-In, das ist noch keineswegs vollständig öffentlich, es geschieht in einem kultisch definierten Raum. Das virtuelle Wir gelangt in ein Verborgenes. Aber es hat auch was zu verbergen.

Es gibt also so etwas wie eine Verschwörung in der Verschwörung, ein Spielverderben der Komplizenschaft: Der Ausweg aus dem Dilemma der sexuellen Bilder einerseits und der pornografischen Überschwemmung der Mediengesellschaft andererseits ist die gemeinsame Erschaffung eines visuellen Kults.

Sehen-Wollen und Nicht-Sehen-Wollen: Die Sünde des Kinoblicks liegt in der Fetischisierung unseres Blicks, jedoch nicht nur in dem, was wir sehen, sondern beinahe noch mehr in dem, was wir zur gleichen Zeit nicht sehen. Wir sehen den Menschen als System von Zeichen, und jeder Ausschnitt, den die Kamera wählt, jedes Hinzufahren oder Heranholen gibt dem körperlichen Akt oder dem körperlichen Teil eine laszive Heiligung. Der Blick auf die Brüste der Jayne Mansfield oder auf die Wunden des Soldaten im Kriegsfilm kann nur von der sündhaften Situation des Sehen-Wollens und Nicht-Sehen-Wollens sprechen. In der Isolation und in der Vergrößerung stecken Zugriff und Entrückung, Begehren und Unterwerfung, und ebenso: Gewalt. Die Rückeroberung des „lustvollen“ Blicks kann also nur in seiner Erweiterung, in seiner Bewegung liegen.

Stripped to the Bare: In der Macht der Entkleidung liegt die generelle Widersprüchlichkeit des Kino-Blicks zwischen der Illusion einer sadistischen Unterwerfung des Körper-Bildes unter die Macht des Blicks, und umgekehrt der Illusion der masochistischen Unterwerfung des Kino-Blicks unter die Macht des Bildes (der Sex-Göttin, des Stars). Gleichgültig, was geschieht, unter unserem Blick werden die Gestalten auf der Leinwand immer nackter. Die Kamera ist die Maschine, welche die Menschen bloß stellt. (Darum sind wir dann doch immer erleichtert, wenn nicht ganz eingetreten ist, was die gemalten oder collagierten Plakate uns verhießen.) Wir sehen die Vorhänge, die Kleider, gar die Haut von ihren Körpern fallen, wir sehen die Entblößung des Innenlebens, das Zerbröckeln der Masken. Aber wir haben auch den guten Wunsch, die Gestalten auf der Leinwand wieder zu bedecken, mit dem Mythos, mit der großen Geste, mit der wir sie entlassen, wenn für heute alles gesagt und getan ist. Wir wollen in ihr Innerstes, Maske und Körper zerreißen, aber wir wollen sie auch „heilen“; wie im allgemeinen Modell von der Kamera als technische Verstärkung

des männlichen Blicks auf den weiblichen Körper geht es immer darum, das Objekt der Begierde auch vor uns selbst zu schützen. Niemand weiß am Ende eines Films, ob der Blick oder das Bild gesiegt hat. Das sündige Spiel beginnt jedes Mal von vorn. Einmal verhöhnt das Bild den Blick, der schon glaubte, in es gedungen zu sein, ein andermal hat der Blick so gründliche Arbeit geleistet, dass das Bild unter ihm sterben muss, als Explosion oder *fade out*. Mit Hitchcocks Filmen, spätestens, beginnt freilich eine Sünde zweiten Grades: Das Schuldigwerden trotz aller Warnung, der Triumph des Bildes in dem Moment, in dem es sich am vollständigsten zu ergeben scheint. Alles scheint uns zu warnen, nichts hält uns davon ab, trotzdem dabei zu bleiben. Wir sind nicht mehr Verführte und Schockierte, sondern Mitschuldige. Worin also mag die Rückeroberung des lustvollen Blicks anders liegen als in der Sehnsucht, Teil eines Heilungsprozesses zu sein, Zeuge zu sein, um es mit einem weiteren Wort von Christian Petzold auszudrücken, wie aus Gespenstern Menschen werden (oder eben: wie aus den Gesten der Durchdringung und der Entblößung solche der Zärtlichkeit werden).

Verletzung des Mythos: Im Zentrum des Mythos stehen Abbildungs- und Blickverbote. Schamlos dem nebenan Essenden auf den Teller zu sehen, gilt auch heute noch als unschicklich und hat in der Regel soziale Nervosität zur Folge. Im Kino ist es jedoch nicht nur erlaubt, man hat, so redet sich der Blick heraus, gar keine andere Wahl.

Wir sehen im Kino mit den Blicken von anderen, von denen, die eine Ausnahme im System der Bilder- und Blickverbote sind. Mit dem Blick des Arztes, der den Körper untersucht. Mit dem Blick eines Liebenden, der die Augen des anderen sucht. Mit dem Blick des Priesters, der die Vision hinter der Ikone erfährt. Mit dem Blick des Henkers, mit dem Blick des Soldaten, mit dem Blick des Mörders, mit dem Blick des Richters. Dieses kaleidoskopische Sehen nun hat seine Schuldigkeit als Zugangscodes zu den Schlüssellochern getan. Lustvoll kann es erst wieder werden, wenn es die Chancen und die Verantwortung eines Gangs durch die Spiegelwelt erkennt: die Sichtbare Welt im Kino zu durchreisen, nicht in vielen Verkleidungen, sondern in gemeinsamem Wissen.

Die Wendung des Blickes: Wenn zwei Blicke sich begegnen, so will es die Konvention unseres Lebens (und wir haben genügend Wissen, um dies aus grauer Vorzeit herzuleiten), gibt es nur drei Möglichkeiten: Flucht, Kampf oder Liebe. Die Blicke im Kino, die zwischen den Agierenden und die zwischen ihnen und dem Publikum, heben sehr viel länger Ambivalenz auf. Das Geheimnis des kinematografischen Blickes liegt nicht nur im Objekt und in der Perspektive, sondern auch in der Dauer, darin, das Objekt in der Zeit lebendig werden zu lassen. Aus allem zusammen aber lässt sich durchaus eine moralische Grammatik des Filmbildes gewinnen: Eine Kamera, die einen Menschen wirklich sieht, kann ihn unmöglich mehr pornografisieren.

Was uns das alles sagt? Vor allem, dass sich die Sache wesentlich komplizierter verhält als es sich vielleicht die beiden Kontrahenten unseres Zwiegesprächs am Anfang hätten vorstellen können. Es gibt keine Entscheidung für den richtigen und den lustvollen Blick im Kino, weder im kategorischen Sinne noch im Sinne der Ad-hoc-Einstellung. Vielmehr ist kinematografisches Sehen eine gemeinsame Arbeit von Blick und Bild. Die Geschichte des lustvollen Blickes im Kino ist eine der gleichzeitigen und aneinander wachsenden Impulse von Gier und Scham. Beim Versuch, das jeweils andere zu übertölpeln oder zu unterdrücken, wird der Blick fetischistisch, leer und gewalttätig. Der wirklich lustvolle Blick aber ist einer, der damit beginnt, sich selbst zu verstehen. In einer Welt der unkontrollierten Bilder (der Bilder-Realität, wenn man so will) muss auf die Theorie des Bildes die Theorie des Blickes folgen. Und eine Utopie des lustvollen Blickes, eines Blickes, der das Objekt auf der Leinwand weder haben noch sein will. Jenseits von Unterwerfung und Identifikation wartet eine große Gabe zwischen Blick und Bild. Nennen wir sie Erkenntnis.

Peter Reichel

„Onkel Hitler und Familie Speer“ – die NS-Führung privat

Die jüngste Medienwelle, die uns einmal mehr mit Texten und Bildern zum Nationalsozialismus überschwemmt hat, ist vorüber. Es war nicht die erste, und es wird nicht die letzte gewesen sein. Unsere Geschichtskultur ist zeitgemäß stark visuell geprägt; die Bilder vom „Dritten Reich“ spielen darin eine herausragende Rolle. In seinen fotografischen und filmischen Selbstdarstellungen ist es bis heute präsent. Dafür haben dessen Verschönerungsvirtuosen gesorgt, von Heinrich Hoffmann bis Leni Riefenstahl. Auch die zweite Geschichte des Nationalsozialismus ist vor allem eine der Bilder. Die großen filmdokumentarischen Arbeiten von Alain Resnais bis Claude Lanzmann sind aus ihr ebenso wenig wegzudenken wie die fiktionalen Film Erzählungen mit ihren populären Filmhelden, vom Teufelsgeneral bis zum Judenretter.

Die trivial-unterhaltsame Aufbereitung dieses Katastrophenstoffes wird weiterhin ein Massenpublikum in die Kinos locken. Vor allem dann, wenn Filme hoffnungsvolle Botschaften enthalten, wie in *Schindlers Liste*, *Holocaust*, oder *Das Leben ist schön*. Solange Publikum und Filmproduzenten ein Interesse daran haben, werden neben den trostspendenden Regimegegnern, heißen sie nun Claus Graf Stauffenberg, Sophie Scholl oder Johann Georg Elser, auch die Staatsverbrecher und die zwielichtigen Figuren über die Leinwand laufen. Der filmisch verwertbare Vorrat an biografischer und autobiografischer Literatur ist beachtlich.

Peter Reichel

Dr. phil., geb. 1942; Professor für Historische Grundlagen der Politik an der Universität Hamburg, Institut für Politische Wissenschaft, Allende-Platz 1, 20146 Hamburg.
p.reichel@sozialwiss.uni-hamburg.de

Die Produzenten haben dieses Reservoir seit der frühen Nachkriegszeit zu nutzen verstanden. Für welche aktuellen politischen Ereignisse sie auch immer Vergangenheitsbilder anboten, sie mussten für die Gegenwart anschlussfähig sein.¹ Einige Beispiele: Das anfangs, zumal unter ehemaligen Wehrmachtsoldaten, hoch umstrittene Attentat vom 20. Juli 1944 wurde erst unter dem Eindruck des Ost-Berliner Volksaufstandes vom 17. Juni 1953, also in antitotalitärer Sicht, bild- und erinnerungswürdig. Zwei Jahre danach kamen gleich zwei Verfilmungen des Stauffenberg-Stoffes in die Kinos: Falk Harnacks *Der 20. Juli* und *Es geschah am 20. Juli* von Georg Wilhelm Pabst.

Auch der ebenfalls nicht unumstrittene Aufbau einer „neuen Wehrmacht“, wie man die Bundeswehr zunächst nannte, wurde publikumswirksam filmisch begleitet. Zahlreiche idealisierende Kriegsfilm haben den Mythos von der „sauberen Wehrmacht“ bebildert und popularisiert. Man denke nur an den von Paul May verfilmten, dreiteiligen Kriegs- und Wehrmachtsroman *08/15* von Hans Hellmut Kirst – oder an die zahlreichen Stalin-grad-Streifen.

Die Täter – menschlich gesehen

Die filmische Hochkonjunktur, die wir zuletzt erlebt haben, markiert auch einen inhaltlichen Wendepunkt. Das Private der prominenten Personen wird wichtiger als der historisch-politische Zusammenhang, in dem sie agierten.² Nicht mehr die verbrauchte negative Pädagogik der Außenansicht des Terrors „schockt“, sondern der Terror der Bunker-Intimität. *Big Brother* lässt grüßen.

¹ Eingehender dazu: Robert G. Moeller, *War Stories. The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany*, Berkeley–Los Angeles–London 2001, und Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, München 2004; vgl. auch Michael Jeismann, *Anschluß gesucht*. Im Delta der großen Bilder: Wie der Film unser Gedächtnis prägt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) vom 24. 2. 2005.

² Vgl. Torsten Körner, *Viel Spaß mit Hitler!*, in: *Süddeutsche Zeitung* (SZ) vom 16. 9. 2004; Georg Seeflen, *Das faschistische Subjekt*, in: *Die Zeit* vom 16. 9. 2004; Michael Jeismann, *Wer hat Angst vorm Sportpalast?*, in: *FAZ* vom 13. 4. 2005.

Sechzig Jahre, nachdem sich Adolf Hitler im Führerbunker der Reichskanzlei das Leben genommen hat, scheint er so lebendig und uns so nah wie nie. Das verdanken wir insbesondere dem von Bernd Eichinger produzierten Spielfilm *Der Untergang* und Heinrich Breloers Doku-Drama *Speer und Er*. Die Filme sehen, so wird uns gesagt, Hitler mit anderen Augen als bisher. Aber was heißt das? Mit welchen sie ihn nicht sehen, ist leichter auszumachen. Letzte Abbildungsverbote sind gefallen. Auf die distanzschaffende moralisierende Inszenierung der Filmbilder wird verzichtet. In seiner Zeit war Hitler ein lebender Mythos, nach seinem Tode wurde er zum übergeschichtlichen Dämon stilisiert. Nun wird er uns im Kino menschlich näher gebracht: der Diktator als von Sehnsüchten und Neigungen Getriebener, der Täter im Angesicht des eigenen Todes. Der nächste Schritt wäre dann ein Remake aus den Anfangsjahren, der Frühzeit des Führer-Mythos: Hitler mal volkstümlich, mal staatsmännisch, in Lederhosen und mit Schäferhund, in Uniform oder von großbürgerlichem Ambiente umgeben, im Frack, mit Bechstein-Flügel und Nietzsche-Büste.

Dass nun auch die NS-Täter verstärkt als Privatpersonen und mit ihren menschlichen Schwächen und Gewohnheiten – ja sogar als Opfer ihrer eigenen Taten und Triebe – gezeigt werden, bedient nicht nur das allgemeine Interesse an personifizierter Geschichtsdarstellung. Das Kinopublikum will auch unterhalten werden und der kriminellen Politprominenz von einst nahe kommen, talkshow-mäßig gewissermaßen, um die Dinge mit eigenen Augen zu sehen. Was man von den führenden Nationalsozialisten zu halten hat, weiß man ja zur Genüge, weil man weiß, was sie angerichtet haben. Aber was weiß man von ihnen selbst, ihrer Privatsphäre – jenseits aller effektvollen Rhetorik und Selbstinszenierung vor der Kamera?

Einen ersten Versuch, diese Frage zu beantworten, hat Lutz Hachmeister mit seinem *Goebbels-Experiment* gemacht. Entstanden ist ein Dokumentarfilm, der auf Zeitzeugen und kritischen Kommentar ganz verzichtet, auf Texteinblendungen und musikalische Untermalung allerdings nicht. Er zeigt Goebbels in allgemein bekannten Wochenschau- und sonstigen Filmbildern und lässt ihn aus seinen Tagebüchern – mit bedächtig sanfter Stimme

vorgelesen von Udo Samel – als einen „komplett verunglückten Menschen“ (Olli Dittlich) hervortreten: als einen, der zwischen Selbstmitleid, Selbstzweifel und Selbstvergötterung schwankt, der unstillbar ist in seinem Verlangen nach Zuwendung und Anerkennung durch seinen „Führer“, die Partei, die Massen und unersättlich, fanatisch und erbarungslos in seinen Hass-Reden, seiner Härte, seiner Brutalität.

Die Entdämonisierung der NS-Führung war überfällig. Ihre Vermenschlichung ist jedoch nicht unproblematisch, zumal eine nicht unbedenkliche erzählerische Verkürzung hinzukommt. Im *Goebbels-Experiment* dominiert beispielsweise das Private das Politische, auch wenn der Film andeutet, warum im „Dritten Reich“ die Ästhetisierung der Macht überlebenswichtig für das Regime war. In *Der Untergang* wird Hitler ausschließlich auf sein Ende reduziert, in *Speer und Er* gar nur auf eine homoerotische Beziehungsgeschichte. Der zeithistorische Kontext fällt dabei aus dem Blick. Ohne ihn sind aber Hitlers Aufstieg, Herrschaft und Verbrechen nicht zu verstehen – und auch nicht deren Fortleben in unserer Erinnerungskultur.

Frühe Hitler-Bilder

Bislang hat jede Generation der Nachkriegszeit genau *das* Bild Hitlers entworfen, das sie benötigte. Die Gesellschaft, die den Diktator hervorbrachte, über sich herrschen ließ, und die ihm in einen Völkervernichtungskrieg gefolgt war, konnte diese Schande nach 1945 nur ertragen, indem sie Hitler dämonisierte und sich selbst zum verführten und missbrauchten Opfer stilisierte. Dabei leugnete sie, von rechtsextremen Randgruppen abgesehen, die Verbrechen nicht, aber sie verdrängte ihre hoffnungsvolle oder gar gläubige Hitler-Gefolgschaft. Den einfachen Weltkriegssoldaten und gescheiterten Künstler Adolf Hitler, der ihr Heilsbringer und Hoffnungsträger geworden war, der sie von ihrem Versailler Trauma befreit hatte und als „Herrenvolk“ auferstehen ließ – ihn machte die Nachkriegsgesellschaft zum Bösen schlechthin. Deutschlands damals prominentester Sprecher, der Philosoph Karl Jaspers, sprach von den Teufeln, die „auf uns eingehauen und uns mitgerissen“ haben, „in eine Verwirrung, daß uns Sehen und Hören verging.“ Die Deutschen,

so konnte man oft hören, seien mit „Terror und Massenhypnose“ überwältigt, „die ersten Opfer der Barbareninvasion“ (Wilhelm Röpke) geworden.¹³

Historisch-strukturelle Ursachen wurden „wegerzählt“. Damit verschafften sich die Bundesbürger, was sie zum Neuanfang dringend brauchten: Abstand von der Vergangenheit und ein halbwegs gutes Gewissen. Hitler wurde als eine übergeschichtliche Katastrophe gedeutet, die sprichwörtliche, aus den so genannten Sekundärtugenden herrührende „deutsche Tüchtigkeit“ als durch ihn zwar missbraucht, aber nicht eigentlich diskreditiert angesehen. Das „Wirtschaftswunder“, der Wiederaufstieg aus eigener Kraft und dem – wiederum sprichwörtlichen – Glück des Tüchtigen, ließ so den positiven Gründungsmythos der Bundesrepublik umso heller erstrahlen.

Dabei hätten die Deutschen schon damals mehr über Hitler und sich selbst wissen können, wenn sie es denn gewollt und verkräftet hätten. Nicht zuletzt durch Konrad Heidens heute fast vergessene zweibändige Biografie.¹⁴ Sie erschien bereits Mitte der dreißiger Jahre in Zürich, verzichtet auf eine Dämonisierung ebenso wie auf eine Bagatellisierung Hitlers, beschreibt, theoretisch reflektiert, dessen Lebens- und Aufstiegsgeschichte als Führer einer Massen-Protestbewegung und verknüpft sie schlüssig mit dem Kontext des latenten Bürgerkriegs der Weimarer Republik.

Inzwischen liegen zahlreiche weitere Hitler-Biografien vor, darunter die der britischen Historiker Alan Bullock und Ian Kershaw.¹⁵ Marksteine in der Hitler-Literatur setzten auch Sebastian Haffners Hitler-Essay und die Biografie von Joachim Fest.¹⁶ Hitlers Lebensgeschichte wird darin in die Entwicklung der Gesellschaft eingebettet und so zugleich ein „Stück Biografie der Epoche“ geschrieben.

¹³ Karl Jaspers, *Hoffnung und Sorge*. Schriften zur deutschen Politik 1945–1965, München 1965, S. 32 (das Röpke-Zitat: S. 125).

¹⁴ Konrad Heiden, *Adolf Hitler. Eine Biographie*, Zürich 1936 (Bd. I: Das Zeitalter der Verantwortungslosigkeit; Bd. II: Ein Mann gegen Europa).

¹⁵ Zur Hitlerforschung vgl. Wolfgang Wippermann (Hrsg.), *Kontroversen um Hitler*, Frankfurt/M. 1986.

¹⁶ Sebastian Haffner, *Anmerkungen zu Hitler*, München 1978; Joachim Fest, *Hitler. Eine Biographie*, Frankfurt/M. u. a. 1973.

Neu und wegweisend an dieser Darstellung war, dass sie das antimoderne-moderne Doppelgesicht des „Dritten Reiches“ herausstellte und die hohe Bedeutung der Ästhetisierung der Politik für dieses Regime. Diese Sicht ist immer noch nicht Teil des allgemeinen Geschichtsbildes. Dabei liegt gerade darin der Wesenskern des Nationalsozialismus. Ohne ihn sind weder die immer wieder erstaunliche gesellschaftliche Integrationsleistung und Mobilisierungsfähigkeit der Hitler-Diktatur noch die Ausgrenzung, Verfolgung und schließlich die Ermordung von Millionen Menschen zu verstehen.

Onkel Hitler, Speer und Familie

In Heinrich Breloers vierteiligem Fernsehfilm *Speer und Er* spielen die Kinder von Albert Speer eine tragende Rolle. Oder besser: Sie hätten sie spielen können. Doch die Selbstdarstellungslust des Regisseurs ist zu groß, mag sie auch mal didaktisch, mal detektivisch motiviert sein. Schmerzlich vermisst man Eberhard Fechners asketisch-disziplinierte Kunst, zuzuhören und den verbalen Stoff visuell zu verdichten, seine Fähigkeit, alle Aufmerksamkeit auf die befragten Personen zu konzentrieren, wie in seinem Film über den Majdanek-Prozess (*Der Prozeß*, 1984). Fechner bleibt darin unsichtbar und unhörbar. Ohne Kommentar, nur durch die Montage von Rede und Gegenrede der unterschiedlich betroffenen Personen entsteht etwas Außerordentliches: ein fiktives Gruppengespräch zwischen Tätern und Opfern, Anklägern, Verteidigern und Richtern – ein Generationenporträt.

Breloer will mit seinem Film über Speer und Hitler mehr – und scheitert daran. Er soll alles zugleich sein: ein Interviewfilm, eine – allerdings viel zu späte – Befragung von Angehörigen einer Person der Zeitgeschichte, die sich, zumal unter dem Eindruck des später über ihren Vater Gesagten und Geschriebenen, nicht mehr genau oder gar nicht an ihre Wahrnehmungen als Kinder erinnern können oder wollen; eine Montage aus älteren Filmen und Fotografien, und schließlich auch noch ein fiktives Historiendrama, das vergangenes Geschehen an authentischen Orten nachspielen lässt: Hitler und Speer in der Reichskanzlei, im Idyll des Berghofes, Speer in Nürnberg, mal auf dem Reichsparteitagsgelände, mal vor dem Militärtribunal,

Speer mit seinen Helfern und mit seinen Kindern.

Sind sie also die eigentlichen Helden des Films? Bringen sie uns den Vater, der ihnen fremd ist und bleibt, menschlich näher, wenn sie etwa mit dem prominenten Hauptkriegsverbrecher bei ihren Besuchen im Spandauer Gefängnis zusammentreffen? Eine kurze, für das Kind quälend lange Besuchsszene zeigt Albert jr., der dem Vater nichts zu sagen weiß, während jener ihn mit gut gemeinten Ratschlägen traktiert. Glaubt der Vater, mit seiner Fernerziehung etwas ausrichten zu können? Ahnt er, dass dies vergeblich ist? Leidet er darunter? Erinnert er sich an die eigene Kindheit, das schwierige Verhältnis zu seinem Vater? Müssen wir erfahren, dass Albert Speer jr., heute siebzigjährig und ein international renommierter Städteplaner, auf den Abschied vom Obersalzberg, wo sich die Speer-Kinder zeitweilig in quasifamiliärer Nähe zu Hitler aufhielten, mit erheblichen Sprechstörungen reagierte und der jüngere Bruder jede Kindheitserinnerung gelöscht hat? Muss der in Bildern und Worten schwelgende Regisseur uns wirklich dazu erklären: „Das waren ja alles die guten Onkel vom Berghof, die nun auf Giftkapseln bisßen oder aufgehängt wurden, von denen man jetzt schreckliche Geschichten erfuhr.“ Warum verweigern sich die offensichtlich immer wieder irritierten, auch in Verlegenheit geratenen Speer-Kinder diesem indiskreten, aufdringlichen, besserwisserischen Befrager nicht?¹⁷ Breloer geriert sich als ein Anwalt des legitimen öffentlichen Interesses an Albert Speer sen., einer Person der Zeitgeschichte. Aber er ist ohne Gespür für die Grenze, hinter der die schützenswerte Privat- und Intimsphäre der Angehörigen beginnt und die Befragung sich in Talkshow-Geschwätzigkeit verliert.

Breloers *Speer und Er* will alles erfragen, sagen und zeigen. Der Film überwältigt und vermag deshalb nicht zu überzeugen. Sein Umgang mit der Geschichte ist nicht reflexiv, sondern suggestiv. Denn er befragt die Kinder Speers nicht nur über ihre Erinnerungen, er kommentiert sie auch, ja, er belehrt sie, wenn es ihm in den Sinn kommt. Zudem lässt er

¹⁷ Vgl. Er sah die Zukunft durch einen Triumphbogen. Unter dem frischen Eindruck von „Speer und Er“: Albert Speer und Heinrich Breloer im Gespräch, in: FAZ vom 10. 5. 2005.

vieles nachspielen und nicht wenige der fiktiven Szenen auch noch wiederholen. Daraus spricht kein großes Vertrauen in den Zuschauer, kein Gespür für dessen Imaginationsvermögen, keine Toleranz gegenüber dessen Wunsch nach Pausen, nach Konzentration und Möglichkeit zu eigenem, einfühlenden Verstehen.

So bleibt die Frage, ob wir etwas Neues von der Hauptfigur in diesem Gerichts- und Gefängnisdrama erfahren? Breloer interessiert sich, der Speer-Biografie von Joachim Fest folgend, zunächst für die libidinöse Beziehung zwischen den beiden ungleichen Architekten aus Leidenschaft.¹⁸ Speer spielte darin die „weibliche Rolle“. Er sollte „austragen“, was Hitler „inspirierte“. Immer wieder werden beide mit den Modellbauten gezeigt. Im Zentrum steht indes das moralische Individuum Albert Speer, der Rüstungsminister und Ausbeuter von Millionen Zwangsarbeitern, der Nürnberger Angeklagte und Spandauer Häftling.

Die Feuilletons haben den Film zu einem Ereignis hochgejubelt, das „uns verändern wird“ und unser Geschichtsbild sowieso.¹⁹ Tut es das? Seit Jahrzehnten gilt dem schillernden Erfolgsmenschen Speer ein lebhaftes und kontroverses öffentliches Interesse. Es liegen mehrere Biografien vor, die seine Karriere nachzeichnen. Spätestens seit der Untersuchung von Gitta Sereny wissen wir über Speers Leben und sein verwinkeltes „Ringens mit der Wahrheit“ im Detail Bescheid. Jahrelang hatte er erklärt, von der Judenvernichtung erst in Nürnberg erfahren zu haben. Am Ende seiner intensiven Befragung durch die englische Journalistin gestand er, dort nicht die volle Wahrheit gesagt zu haben. Seine Hauptschuld sah er in der „Billigung der Judenverfolgung“. Darunter verstand er „Wegsehen“ ohne „Kenntnis der Durchführung“.¹⁰

¹⁸ Joachim Fest, Speer. Eine Biographie, Berlin 1999; vgl. dazu Peter Reichel, Der Lieblingstäter, in: Berliner Zeitung vom 12. 10. 1999.

¹⁹ So Frank Schirrmacher, Der Engel fährt zur Hölle, in: FAZ vom 18. 3. 2005; ders., Filme, die Geschichte machen, in: FAZ vom 22. 6. 2004. Kritische Stimmen blieben selten; vgl. etwa Wolfgang Benz, Zu viel versprochen. Breloer hat Speers Mythos nicht entzaubert, in: SZ vom 17. 5. 2005; Sybille Simon-Zülch, Auch nur ein Mensch: „Speer und Er“, in: epd medien, (2005) 39.

¹⁰ Gitta Sereny, Das Ringens mit der Wahrheit. Albert Speer und das deutsche Trauma, München 1995, S. 817.

Speers eigentümlich redefreudig-verschwiegener Bekennermut und seine öffentliche Selbstprüfung haben ihm bei seinen Landsleuten Sympathie und Bestsellererfolge eingetragen. Es spricht nicht für den kritischen Blick von Breloer, dass er dafür Joachim Fest als Zeugen aufruft. Und es spricht nicht für die Redlichkeit des Speer-Lektors und Speer-Biographen, dass dieser sich heute über den unlauteren Speer beklagt, an dessen vorteilhaft manipuliertem Bild und Aufstieg zum Bestsellerautor er nach Kräften mitgewirkt hat.¹¹ Bei den Überlebenden von Auschwitz fand Speer weniger Zustimmung. Zum Erscheinen der *Spandauer Tagebücher* schrieb Jean Améry: „Es scheint mir, als habe keiner der einstigen Mittäter das moralische Recht, mit ergreifenden Expektorationen an die Öffentlichkeit zu treten. Sühne und Umkehr werden würdig nur in Einsamkeit vollzogen: ohne Geste an der Rampe.“¹²

Man hätte sich gewünscht, dass Breloer seine theatralische Bildergeschichte gebändigt und einen Blick über Speer hinausgetan hätte. Gewiss, das Rätsel Speer liegt zum Teil in seiner Person. Und den Schlüssel zu dieser hat uns Speers Architekturprofessor Heinrich Tessenow schon früh in die Hand gegeben, als er dessen gigantomatische Baupläne kommentierte: „Es macht Eindruck, das ist alles.“¹³ Das, so scheint es, gilt für Speers Leben allgemein. Er verstand es, Eindruck auf andere zu machen, und das in sehr unterschiedlichen Situationen: erst auf Hitler, dann auf die alliierten Richter und schließlich auf die deutsche Nachkriegsgesellschaft.

Sehr viel mehr aber liegt der Schlüssel zum „Rätsel Speer“ bei seiner politischen Generation, den zwischen etwa 1900 und 1910 geborenen Weltkriegskindern, ihrer nationalistischen Gläubigkeit und gefühlsmäßigen Ablehnung der Weimarer Republik. Albert Speer war einer von jenen zahlreichen, idealistisch gesinnten Ingenieuren, Wissenschaftlern, Ärzten, Juristen und Offizieren, die sich, zumeist aus gutbürgerlichem Hause stammend, ganz der deutschen Sache verschrieben hatten – und

¹¹ Vgl. dazu das Interview: Albert Speer hat uns angelogen – und mehr verraten, als er musste, in: FAZ vom 25. 5. 2005.

¹² Jean Améry in einem Offenen Brief an Herrn Ex-Minister Albert Speer, c/o Propyläen Verlag, Berlin, in: Frankfurter Rundschau vom 14. 10. 1975.

¹³ Zit. nach J. Fest (Anm. 8), S. 50.

der modernen Sachlichkeit. Enthusiastisch vorbehaltlos stellte sich diese technokratische Elite dem Hitler-Regime zur Verfügung: ein Bündnis der nationalen Erneuerung. Speers Erfolgskarriere und seine Schuld sind ohne das politische Verhalten dieser Generation nicht zu verstehen.

Hitlers letzte Tage als „Big-Bunker-Story“

Der Untergang mag ein spannender Film sein für alle, die grelle Farben, schrille Töne, Artillerie- und Maschinengewehrfeuer, Blut, zerfetzte Leiber, Sentimentalität, Fressorgien, Gruppensex und Gruppenselbstmord unterhaltsam finden. Da sich diese Ereignisse aber vor dem Hintergrund eines wichtigen Abschnitts der jüngeren deutschen Geschichte abspielen, ist er auch ein fragwürdiger Film. Zumal Regisseur Oliver Hirschbiegel uns einredet, auch der private Hitler, dem Tode nah, sei eine interessante historische Figur. „Kein schöner Land“ singen die Goebbels-Kinder für „Onkel Hitler“ – bevor sie von der hysterisch-kalten Magda, der „Mutter der Nation“, vergiftet werden. Das ist Todeskitsch, mehr nicht.

Warum musste dieser Film überhaupt produziert werden, warum sollten wir ihn sehen? Warum wurde das Publikum vorab durch eine peinlich lobhudelnde Pressekampagne mobilisiert, mit *Bild*, *FAZ* und *Spiegel* als Leitmedien? Und warum hat sich sogar der international renommierte britische Hitler-Biograf Ian Kershaw vor diesen kommerziellen Kino-Karren spannen lassen und sich nicht gescheut, den *Untergang* allen Ernstes als „ein grandioses historisches Drama“ zu bezeichnen?¹⁴ Der Film ist für jeden, der in der audio-visuellen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus mehr als bloße Unterhaltung sucht, eine Zumutung, er ist auf obszöne Weise belanglos. Denn er verhält sich gegenüber dem gleichzeitigen Untergang der Opfer und den vielen Orten des Mordens, Leidens und Sterbens eigentümlich ignorant. Das Ende von Auschwitz und Bergen-Belsen? Das Massensterben, das in vielen Lagern noch nach ihrer Öffnung

¹⁴ Ian Kershaw, *Der Führer küßt, der Führer ißt Schokolade*, in: *FAZ* vom 17. 9. 2004. Vgl. dagegen mit seiner dezidierten Kritik Martin Meyer, *Gleichschritt in den Operntod*, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 22. 9. 2004.

durch Amerikaner und Russen andauerte, als das Untergangsspektakel in Berlin längst zu Ende war? Die Widerstandskämpfer, die noch im April 1945 in Flossenbürg und Plötzensee ermordet wurden? All dies kommt in *Der Untergang* nicht vor. Was entschieden zu wenig ist, zumal Regisseur Oliver Hirschbiegel sich selbst gern einen „Kenner der Geschichte des ‚Dritten Reiches‘“ nennt und seinen Film als einen „historischen Auftrag“ verstanden hat.¹⁵ Mehrere Fragen und Vermutungen drängen sich auf.

Erzählt der Film uns etwas Neues über Hitlers letzte Tage, sofern das überhaupt ein irgendwie relevantes Thema ist? Das Wichtigste darüber wissen wir bereits, seit uns Hugh Trevor-Roper *Hitlers letzte Tage* (1947) näher brachte. Anton Joachimsthaler hat in jüngerer Zeit Details überprüft, ergänzt und alles noch einmal genau aufgeschrieben. Joachim Fest schrieb einen Essay zum Thema, der dem Film Text und Titel gab. Zudem haben uns die so genannten „Zeitzeugen“ durch ihre Erinnerungsbücher Einblick in ihre (spätere) Sicht der Dinge gegeben. Auch auf sie stützt sich das Drehbuch, ebenso auf Albert Speer, auf Hitlers Leibarzt Ernst Schenk und schließlich auf Hitlers Schreibkraft Traudl Junge. Junge ist schon in Nürnberg als Zeugin befragt worden und hat auch an dem ersten deutschen Endzeitfilm mitgewirkt, unter der Regie von Georg Wilhelm Pabst (*Der letzte Akt*, 1955).

Wollte der Film von Starschauspieler Bruno Ganz profitieren und diesem zugleich dazu verhelfen, sein vielseitiges Rollenrepertoire zu erweitern? Der Faust- und Mephisto-Darsteller als Hitler-Karikatur? Die Imitation von Politikern ist im Allgemeinen nicht Sache der großen Bühnen-Mimen, sondern des politischen Kabarettts. Bruno Ganz hätte, so lesen wir in den meinungsbildenden Blättern, zusammen mit Produzent und Regisseur, Hitler ein „zweites Mal erfunden“.¹⁶ Und wer wäre für die originäre Erfindung des „Gröfaz“ verantwortlich? Joachim Fest? Die Chefpropagandisten des „Dritten Reiches“, Goebbels, Hoffmann und Riefenstahl? Oder doch jene Millionen Deutsche, die ihn wählten, die an

¹⁵ Vgl. das Interview mit Oliver Hirschbiegel, „Daher kommen wir“, in: *Berliner Zeitung* vom 11. 9. 2004.

¹⁶ Frank Schirrmacher, *Die zweite Erfindung des Adolf Hitler*, in: *FAZ* vom 15. 9. 2004.



Was ist an der privaten Seite der NS-Führung filmisch und historisch interessant? Szene aus Oliver Hirschbiegels Film *Der Untergang*.

Quelle: Constantin Film AG.

ihn glaubten oder sich von seinen vermeintlichen „Leistungen und Erfolgen“ (Sebastian Haffner) überwältigen ließen? – sodass Hitler 1936 in Nürnberg in der Pose des Volksführers und Heilsbringers ausrufen konnte: „Ihr habt einst die Stimme eines Mannes vernommen, und sie schlug an eure Herzen, sie hat euch geweckt (. . .). Das ist das Wunder unserer Zeit, daß ihr mich gefunden habt (. . .) unter so vielen Millionen! Und daß ich euch gefunden habe, das ist Deutschlands Glück!“¹⁷

Nicht das Ende Hitlers, das die Welt aufatmen und die Deutschen verstört zurück ließ, Anfang und Aufstieg dieser vielleicht bedeutendsten Unperson der Epoche sind das deutsche Thema. Das wird in *Der Untergang* völlig verkannt. Sprecher der Nation konnte Hitler nur werden, weil er weitgehend das war, was er vorgab zu sein: ein typischer Vertreter seines Volkes. Dessen Sehnsüchte, Ressentiments und Weltkriegserfahrungen kannte er sehr genau, denn es waren die seinen. Und was den epochalen Verbrecher irritierend groß er-

scheinen lassen mag und die Biografen und Filmemacher immer wieder angezogen hat, kann der Film nicht einmal andeuten. Hitler war Person, Politiker, Mythos oder – moderner gesprochen – Markenname zugleich.

Was muss da alles zusammengedacht und zusammengesehen werden: zunächst Hitlers demagogische Begabung, schnelle Auffassungsgabe und vorzügliches Gedächtnis, menschenverachtende Brutalität und verhaltener Charme, sein plebiszitäres Erfolgsscharisma, die außenpolitischen Triumphe und militärischen „Blitzsiege“, seine Architektur-, Technik- und Wagner-Begeisterung, die Wiener Jahre und die Weltkriegserfahrung, seine Leit- und Feindbilder und nicht zuletzt sein Verhältnis zu Frauen sowie seine immer wieder strapazierte Tierliebe. „Hitler wie keiner ihn kennt“, so wurde er früh volkstümlich mit Schäferhund auf dem Obersalzberg ins Bild gesetzt. Auch im Film spielt Blondi eine Rolle – als der letzte wahrhaft „treue Freund“ Hitlers. Hermann (Göring) und der „treue Heinrich“ (Himmler) sind längst als „Verräter“ verstoßen. Entstehung und Verfall des Führer-Mythos und seine gesellschaftlichen Grundlagen kann dieses brutale Rühr-

¹⁷ Zit. nach Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München und Wien 1991, S. 143.

stück einer Big-Bunker- und Suizidgesellschaft nicht verständlich machen. Stattdessen zieht es das Publikum effektiv mit Terror und Intimität in seinen Bann – halb (selbst-)mörderisches Schlachtfest, halb Walpurgisnacht, halb Familienidyll.

Hitler ist zu den Deutschen von außen gekommen. Und von außen ist er ihnen auch wieder genommen worden. Wirklich befreit haben wir uns bis heute nicht von ihm. Daran ändert auch *Der Untergang* nichts. Die „gewisse angewiderte Bewunderung“, die schon Thomas Mann für dieses „Lebensphänomen“ empfand und als ebenso beschämend wie unvermeidlich ansah, dauert bis heute an. Es geht in Deutschland heute sehr viel weniger um das politische Interesse an der so lange gegenwärtig gebliebenen, weil kontrovers gedeuteten Vergangenheit. Als Legitimation für die politische Ordnung und die nationale Identitätsbildung der Deutschen hat sie offenbar ausgedient.

Die Vermarktung der Vergangenheit und ihres bloßen Unterhaltungswertes steht jetzt im Vordergrund. Das erlebnishungrige Kinopublikum fragt nach dem Privaten und Intimen der historischen Figuren. *Der Untergang* soll Geld in die Kinokassen bringen, das die Constantin-Film AG, die ihn produzierte und deren Aufsichtsratsvorsitzender Bernd Eichinger ist, dringend benötigt. Als der Film für den Oscar nominiert war, durfte sie zumindest zeitweilig hoffen, dass er in den lukrativen internationalen Vertrieb kommen würde. *Der Untergang* sollte indes nicht nur ein kommerzielles, sondern auch ein Kulturereignis sein. Einige der meinungsmachenden Medien haben sich dabei kräftig ins Zeug gelegt. Selbst die Frankfurter Allgemeine Zeitung sprach von einem „Meisterwerk“.

Gewalt und schöner Schein

Ob Hitler, wie in der frühen Nachkriegszeit, als einer der größten Verbrecher der Menschheitsgeschichte dämonisiert wurde, oder ob er, wie in den gegenwärtigen Filmen, als Privatperson gezeigt wird – es gelingt uns offenbar weiterhin nicht oder nur schwer, diesen „Niemand aus Wien“ als eine historisch-politische Figur zu begreifen.¹⁸ Er war ein unge-

¹⁸ Vgl. Joseph Peter Stern, *Hitler. Der Führer und das Volk*, München 1978.

wöhnlich populärer Sprecher seiner Zeit, der dies aber doch nur werden und eine Zeit lang sein konnte, weil ihn große Teile der damals lebenden Deutschen dazu gemacht haben, bis in die frühen Kriegsjahre hinein in wachsender Zahl. Der neue Film-Hitler ist ein Führer, dem sein Volk weitgehend abhanden gekommen ist, der aber auch von seinem exorbitanten Zerstörungswerk getrennt wird, das er uns hinterlassen hat, und das uns immer wieder mit diesen Fragen konfrontiert: Wie war dies möglich und warum konnte Hitler nicht verhindert werden?¹⁹

Dabei verspricht uns *Der Untergang*, zu erklären, „was das ‚Dritte Reich‘ möglich machte“. Aber er kann es nicht, denn er produziert lediglich spektakuläre Bilder von den letzten Tagen im „Führerbunker“. Wer aber vom Untergang des „Dritten Reiches“ spricht, darf von der *Architektur des Untergangs* nicht schweigen. So heißt nicht zufällig einer der besten Filme über die Zeit des Nationalsozialismus. Peter Cohen (Stockholm) hat ihn 1989 gedreht und das Wesentliche des Nationalsozialismus thematisiert: das konstitutive Verhältnis von Schönheitskult und Barbarei, von Gewalt und schönem Schein.²⁰ Der viel gelobte Bruno Ganz spielt darin übrigens – ohne gequetschte Stimme – als Sprecher aus dem Off eine sehr viel überzeugendere Rolle. Man hätte sich gewünscht, dass die Programmkinos, die sich mancherorts weigerten, den *Untergang* zu zeigen, Cohens Film als Alternative angeboten hätten. Aber er ist wohl nur noch wenigen bekannt.

Die Herrschaftslogik des „Dritten Reiches“, die auf der Erzeugung einer schönen Scheinwirklichkeit und der Entfesselung von Gewalt beruhte, wird in *Der Untergang* nur in ihrer letzten, selbstzerstörerischen Konsequenz ins Bild gebracht. Aber die gewalttätigen und ästhetisierenden Züge im Doppelgesicht des „Dritten Reiches“ kommen nicht von ungefähr, sondern aus der nationalsozialistischen Weltanschauung und Rassenlehre selbst. Diese verlangte nach Veranschauli-

¹⁹ Wohltuend in ihrer energischen und subtilen Kritik an dem neuen Film-Hitler: Gustav Seibt, *Eine unangenehme Person*, in: SZ vom 9. 9. 2004; Georg Seeßlen, *Mensch, Hitler*, in: Berliner Zeitung vom 7. 9. 2004; Götz Aly, *Ich bin das Volk*, in: SZ vom 1. 9. 2004; Willy Winkler, *Weil es reicht*, in: SZ vom 12./13. 4. 2003.

²⁰ Ausführlicher wird dieser Zusammenhang untersucht und dargestellt in: P. Reichel (Anm. 17).

chung, ob im Bild des „nordischen Menschen“ oder der ethnisch homogenen „arischen Volksgemeinschaft“, im Volkskörper, in der Volksgesundheit. Sie war eine sich im Bilde darstellende Ideologie mit einer scharfen, visuell fixierten Wir-Ihr-Trennung zwischen den „Hochwertigen“ und den „Minderwertigen“, den deutschen „Volksgenossen“ und den „Fremdvölkischen“, den „Gesunden“ und den „Kranken“.

Aber auch das Herrschaftssystem selbst war auf Visualisierung angewiesen. Der Unrechtsstaat konnte sich nicht allein auf die Mittel seiner terroristischen Ordnungsstiftung und militärischen Zerstörungsmacht stützen. Wollte er nicht nur Angst und Schrecken verbreiten, sondern breite Akzeptanz gewinnen, war er deshalb zugleich zur permanenten Produktion von schönem Schein und symbolischer Gratifikation gezwungen. Die ästhetisierende Überformung der Weimarer Klassengesellschaft im Leitbild der „Volksgemeinschaft“ konnte den Eindruck erwecken, der NS-Staat würde die soziale Frage lösen, ohne Bürgerkrieg und ohne die verhassten Parteien. Die politisch-religiöse Mystifizierung der Macht des Diktators, die architektonische Monumentalisierung seiner Herrschaft und schließlich die forcierte Aufrüstung und machtpolitisch demonstrative, vertragsbrüchige Überwindung des „Versailler Diktatfriedens“ – sie versprachen die Lösung der nationalen Frage. Und die verheißungsvoll erlebten, vielfältig inszenierten Bilder einer modernen Industrie- und Wohlstandsgesellschaft mit Massenkonsum, Massenkommunikation, Massenmotorisierung und Massentourismus suggerierten, dass der NS-Staat auch die Zukunftsfrage würde lösen können. Wer konnte, wer mochte da erkennen, dass dies alles zum Zwecke eines gigantischen Weltanschauungs-, Raumeroberungs- und Völkervernichtungskrieges geschah? Dass dieser Großkrieg, dass dieses Großverbrechen dem Untergang Hitlers und des Deutschen Reiches vorausging, scheint aber für die Filmemacher, die uns mit Hitlers letzten Tagen ein paar unterhaltsame Kinostunden bereiten wollen, eine nicht weiter erwähnenswerte Lappalie zu sein.

Bestätigt *Der Untergang* am Ende also nur, was Jean Améry schon in den sechziger Jahren vorausgesagt hat? Der jüdische Schriftsteller und Philosoph, der die Folter erfahren und

Auschwitz überlebt hatte, der mit dem Sterben lebte, der gegen das Sterben schrieb und den das Schreiben doch nicht im Leben hielt, prophezeite: Schließlich wird das Reich Hitlers „Geschichte schlechthin sein, nicht besser und nicht übler als es dramatische historische Epochen nun einmal sind, blutbefleckt vielleicht, aber doch auch ein Reich, das seinen Familienalltag hatte (...). Hitler, Himmler, Heydrich (...), das werden Namen sein wie Napoleon, Fouché, Robespierre und Saint-Just (...) (und) die von einem hochzivilisierten Volk mit organisierter Verlässlichkeit (...) vollzogene Ermordung von Millionen wird als bedauerlich, doch keineswegs einzigartig“ dastehen. „Alles wird untergehen in einem (...) Jahrhundert der Barbarei“. Als die wirklich Unbelehrbaren, Unversöhnlichen (...) werden *wir* dastehen, die Opfer (...).“²¹

Ehrenrettung

Für eine gewisse Ehrenrettung des deutschen Films hat Volker Schlöndorff gesorgt. In *Der neunte Tag* geht es einmal nicht um das Private und Allgemein-Menschliche der verunglückten NS-Größen. Der Film folgt dem Tagebuch des luxemburgischen Paters und zeitweiligen Dachauhäftlings Jean Bernard. Im Mittelpunkt steht der Abbé Henri Kremer. Seinem gemarterten Körper, seiner Einsamkeit und Seelenqual gibt Ulrich Matthes (in dieser Rolle sehr viel überzeugender als in dem missglückten *Untergangs*-Goebbels) schmerzgebeugte Gestalt. Hier geht es um das Erleiden der Folter, um den Verlust des Mensch- und Heimischseins in der Welt, wie es Jean Améry und Primo Levi beschrieben haben. Ein schwaches, ein symbolisches Gegengewicht zu den filmisch vermenschlichten Lebensgeschichten unserer geschichtsprominenten Massenmörder. Aber immerhin.

²¹ Jean Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, München 1966, S. 127 f.

Jan Distelmeyer

Landesväter und Staatskörper: Präsidenten-Bilder aus Hollywood

Es ist in etwa so wie bei dem Sprichwort von dem Wald, der vor lauter Bäumen unsichtbar wird: Natürlich herrscht in Kinos, Videotheken und Fernsehsendern alles andere

Jan Distelmeyer
Dr. des. phil., geb. 1969;
Filmwissenschaftler und freier
Journalist, Kollwitzstraße 12,
10405 Berlin.
jan.distelmeyer@web.de

als ein Mangel an US-amerikanischen Spielfilmen – ein Gesamtbild eines Film-Amerikas ist an Hand dieser Filme jedoch kaum zu gewinnen. Die Suche nach „dem USA-Bild“, das sich

durch zeitgenössische Hollywood-Produktionen vermittele, ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt. Zu groß war und ist die Masse an Filmen, die mit unterschiedlichen Perspektiven, Schwerpunkten und Interessen ein Land bebildern, das innerhalb der Erzählungen die verschiedensten Rollen spielt: vom Hintergrund für Horrorfilme, Komödien oder Dramen bis hin zur Hauptrolle, indem die Verfassung der Vereinigten Staaten zum Thema wird. Der Marktanteil US-amerikanischer Filme am Verleihsatz in Deutschland lag in den letzten Jahren bei weit über 70 Prozent, kaum anders verhält es sich mit dem Gesamtmarktanteil in allen 25 EU-Mitgliedstaaten: Wir leben mit einer Fülle von USA-Bildern, sie sind Teil unserer alltäglichen Umwelt – jede systematische Annäherung an sie ist immer schon ein Produkt unserer Auswahl und unserer Perspektive.

Die wohl naheliegendste Möglichkeit, sich mit der Frage der Repräsentation der Vereinigten Staaten zu befassen, besteht darin, sich auf den Repräsentanten, den Präsidenten der USA, zu konzentrieren – so wie der dandy-

hafte Revolverheld English Bob (Richard Harris), der in Clint Eastwoods Western *Erbarungslos* (1992) den Unterschied zwischen dem alten Europa und Amerika – „ein sehr wildes Land, müssen Sie wissen“ – an dem beklagenswerten Mangel eines aristokratischen Herrscherhauses festmacht: „Ich denke, dieses Land sollte sich einen König leisten oder noch besser eine Königin anstatt eines Präsidenten. Niemand schießt so leicht auf einen König oder eine Königin – auf Majestäten von königlichem Blut.“

Als präsidiale Demokratie „leisten“ sich die USA einen Präsidenten, der die Funktion des Staatsoberhauptes und die des Regierungschefs in sich vereint. Diese zentrale Rolle eines einzigen Mannes als Repräsentant und Entscheidungsträger gleichermaßen führt dazu, dass Spielfilme, in denen es um den US-Präsidenten oder die -Präsidentschaft geht, immer zugleich auch das politische System selbst thematisieren. Der Machtinhaber repräsentiert nicht nur „das Land“, „die Nation“ oder „das amerikanische Volk“ (was immer das sein mag), sondern zugleich ein System, das ganz auf ihn ausgerichtet ist. Als ein Körper, in dem Zeichen- und Machtfülle zusammenkommen, setzt die Figur des US-Präsidenten eine Symbolgeschichte Amerikas fort, in der das Land selbst als ganzer Körper begriffen worden ist. *Birth of a nation* – die Rede von der „Geburt der Nation“ – ist als geflügeltes Wort für die Entstehung der Vereinigten Staaten bis heute Teil der US-amerikanischen Legenden- und Geschichtsschreibung. Noch immer wird der 4. Juli 1776 als „Geburtstag der Nation“ gefeiert. „Nationale Kulturen“, betont der Sozial- und Kulturwissenschaftler Stuart Hall, „werden nicht nur aus kulturellen Institutionen, sondern auch aus Symbolen und Repräsentationen gebildet“,¹ und im Falle der USA ist das Körpersymbol von besonderer Bedeutung. Diese Einheits-Metapher, das Bild der US-amerikanischen Nation als zur Welt gekommener Körper, hat der französische Philosoph Jacques Rancière als „Amerikas dominante Fiktion“ beschrieben. „The dominant American fiction, the fiction of ‚the birth of a nation‘, can represent the codes as the result of a history, and replay the conflicts of that his-

¹ Stuart Hall, *Kulturelle Identität und Globalisierung*, in: Karl H. Hörning/Rainer Winter (Hrsg.), *Widerständige Kulturen*, Frankfurt/M. 1999, S. 416.

tory in different ways: whites versus Indians; North versus South; Law versus Outlaw, etc.“¹²

Der große Beschützer

In den vergangenen 15 Jahren ist eine außergewöhnlich große Anzahl an Präsidenten-Filmen produziert worden. „In keiner Dekade der Filmgeschichte“, betont der Filmpublizist Franz Everschor, „gab es so viele Filme, in denen ein (realer oder fiktiver) Präsident eine Rolle gespielt hat, wie im letzten Jahrzehnt.“¹³ Besonders auffällig erscheinen dabei zwangsläufig jene Filme, in denen Präsidenten als Haupt- bzw. Heldenfiguren installiert werden. Mitte der neunziger Jahre wanderte das Staatsoberhaupt als *leading man* von einem Genre zum anderen – als hinge die Präsenz der Kino-Präsidenten nicht zuletzt mit dem Wechsel von George Bush sr. zu Bill Clinton 1992 zusammen: Der neue, jüngere, dynamischere, telegene Mann mit dem (nicht erst seit der Lewinsky-Affäre) bekanntermaßen aktiven Liebesleben schien sich wesentlich besser für allerlei Projektionen zu eignen als seine Vorgänger.

1995 durfte der von Michael Douglas gespielte US-Präsident Andrew Shepherd ausgiebig alle Seiten charmanter Menschlichkeit präsentieren. In Rob Reiners *Hallo, Mr. Präsident* (1995) verliebt er sich in eine selbstbewusste Vertreterin einer Umweltorganisation (Annette Bening). Der hoch angesehene Staatsmann zeigt jede Menge Gefühle, schreitet höchstselbst zum Blumenkauf, und damit auch vor Gott mit Fug und Recht geflirtet (und anschließend auch die Welt verbessert) werden kann, ist Präsident Shepherd bereits verwitwet.

Den Sprung von der romantischen Komödie zur Science Fiction gelang dem Staatschef in Roland Emmerichs *Independence Day* (1996). Präsident Thomas J. Whitmore (Bill Pullman) zeigt sich hier im Angesicht der Alien-Invasion als integrierter, selbstloser und

¹² Jacques Rancière, Interview: The Image of Brotherhood, in: Edinburgh Magazine Nr. 2 (History/Production/Memory), 1977, S. 28.

¹³ Franz Everschor, Kino Macht Politik: Der amerikanische Präsident im Hollywood-Film von einst und jetzt, in: ders., Brennpunkt Hollywood: Innenansichten aus der Filmmetropole der Welt, Marburg 2003, S. 209.

entschlossener Anführer, der zur Rettung der Menschheit vor den Außerirdischen auch den Einsatz der Atombombe – „Let’s nuke the bastards!“ – nicht scheut. Dass dieser Präsident darüber hinaus auch als erstklassiger Bomberpilot und als ganz natürliche Führungs- und Rednerpersönlichkeit triumphiert, rundet das Bild der tadellosen „Nummer 1“ ab.

Von hier aus war es nur ein Schritt zu einem Film-Präsidenten, der sich bei der Abwehr des Bösen selbst im Nah- und Faustkampf bewährt. Harrison Ford vereint in Wolfgang Petersens *Air Force One* (1997) perfekt die männliche Virilität des großen Beschützers mit den Bedenken und Zweifeln eines weitsichtigen, verantwortungsbewussten Landes- und Familienvaters: Als Terroristen das Flugzeug von Präsident James Marshall entführen und seine Familie als Geisel nehmen, mutiert der ebenfalls an Bord befindliche Politiker und Ex-Soldat zu seinem eigenen Sondereinsatzkommando. Am Ende wird unter dem Motto „Get off my plane!“ erbarmungslos aufgeräumt.

Derart auf den Präsidenten als Heldengestalt fokussierte Blockbuster bildeten zwar (überaus erfolgreiche) Ausnahmen, doch auch mit kleineren Rollen blieb in den letzten Jahren Gelegenheit für Verbeugungen vor dem Staatsoberhaupt. Als treu sorgender und darin vielleicht gar zu perfekter Familienvater wird er in Coming-of-Age-Komödien wie Andy Cadiffs *Chasing Liberty* (2004) und Forrest Whitakers *Ein Date mit Hindernissen* (2005) zur geliebten Last. Weil seine Töchter ohne Secret-Service-Aufsicht erwachsen werden wollen (in *Chasing Liberty* wird Europa besucht, in *Ein Date mit Hindernissen* geht es aufs College), schickt der protektive Präsi-Papa (in *Chasing Liberty* von Mark Harmon, in *Ein Date mit Hindernissen* von Michael Keaton verkörpert) jeweils einen kompatiblen Undercover-Agenten hinterher. Dass sich stets beide, Beschützer und Beschützte, ineinander verlieben, sorgt zwar zunächst für Irritationen, erfüllt aber letztlich doch nichts anderes als den Masterplan des Obersten Befehlshabers.

In Michael Bays *Pearl Harbor* (2001) wird der Zweite Weltkrieg als Identitätsstiftung zelebriert, und neben den Protagonisten ist es Amerika selbst, das in Gestalt seines Präsi-



Der amerikanische Präsident zieht persönlich in den Krieg gegen die Außerirdischen. Szene aus Roland Emmerichs *Independence Day*.

Quelle: 20th Century Fox, PSM&W Kommunikation (Frankfurt/M.).

denen Roosevelt (Jon Voight) zu sich als Kämpfer zurückkommt. Seiner Erkenntnis, „längst im Ring“ zu sein, lässt er mit dem Kriegseintritt der USA entsprechende Taten folgen. Jede Bombe und jedes Opfer bringen ein Stück Identität zurück, bis Roosevelt wie zum Beweis aus seinem Rollstuhl aufersteht, um mit der fast verlorenen Kraft seiner Beine Entschlossenheit und Standhaftigkeit zu bezeugen: *Standing by the flag*.

Roger Donaldsons *Thirteen Days* erzählt aus der Perspektive des Präsidentenberaters Kenny O'Donnell (Kevin Costner) von jenen dreizehn Tagen, die 1962 als Kubakrise in die Geschichtsbücher eingegangen sind: Geheime russische Mittelstreckenraketen auf Kuba, Zwischenfälle im kubanischen Luftraum und vor der berühmten Schweinebucht, und die US-Führung erwägt den präventiven Nuklear-Erstschlag. Dreizehn Tage lang eskaliert die Bedrohung, nur durch eine Einigung in letzter Minute kann der Dritte Weltkrieg abgewendet werden. In *Thirteen Days* sind diese Tage zuallererst die Bewährungsprobe von Robert (Steve Culp) und vor allem John F. Kennedy (Bruce Greenwood) als bedächtige Retter, als weise Jünglinge wider alle bösen Mächte aus Russland, Kuba und dem alteingesessenen US-Militärkomplex. „Sie mögen Unrecht haben,“ bezeugt der treue O'Donnell seine Liebe zu beiden, „sie mögen Fehler machen. Aber sie sind nicht schwach! Niemand treibt je einen Keil zwischen uns!“

Als junger Anführer, als Artus-Gestalt im Kreise weniger, aber fester Getreuen, meistert dieser JFK die Herausforderung. Wovon *Thirteen Days* somit auch erzählt, ist die Wirksamkeit der Camelot-Metapher, die seit den sechziger Jahren zu einem stehenden Begriff für die Ära Kennedy geworden ist, zu einem Ideal, an dem neue Präsidenten und der Zustand der USA gemessen werden.¹⁴ Auf seine Weise unternimmt *Thirteen Days* nicht weniger als die filmische Übersetzung eines berühmten Ölgemäldes von Aaron Shikler, ein Porträt des in Gedanken versunkenen John F. Kennedy: Über die nachdenklich und wehrhaft verschränkten Arme hinweg richtet sich der Präsidentenblick nach unten und damit eigentlich nach innen, hin zu den Problemen, für deren Lösung Kennedy sorgen wird.

Der große Lügner

Sich auf diese verhältnismäßig eindimensionalen Bilder von US-Präsidenten zu konzentrieren, hieße jedoch, ein ebenso eindimensionales Bild der Präsidentschaft im US-Kino zu konstruieren. Denn gerade die in den neunziger Jahren einsetzende Welle von Filmen um Präsidenten und Kandidaten zeigt, dass auch

¹⁴ Vgl. dazu Ernest Giglio, *Here's Looking at You: Hollywood, Film and Politics*, New York 2000, S. 94; James Combs, *American Political Movies*, New York-London 1990, S. 58.

im populären Kino eine ganz andere Perspektive zu finden ist.

Schon Ivan Reitmans *Dave* (1993) stellt das Ideal vom unbestechlichen, menschlichen und aufrechten Staatslenker als eine Wunschvorstellung dar, die nur um den Preis des Verschwindens der realen Verhältnisse zu haben ist. Hier entwickelt sich der Kleinstädter Dave Kovic (Kevin Kline) vom Präsidentendouble – der echte ist durch einen Herzanfall beim außerehelichen Sex außer Gefecht gesetzt – für eine kurze Zeit zum liebenswürdigen, besseren Politiker und Ehemann der First Lady (Sigourney Weaver). Schon hier ist das Weiße Haus weniger ein heiliger oder mythischer als vielmehr ein undurchsichtiger Ort; ein Zentrum der Intrigen, der falschen Spiele und der Manipulation.

Zahlreiche andere Filme untermauerten dieses Bild, zum Beispiel Barry Levinsons Satire *Wag the Dog* (1997) oder Tim Burtons *Mars Attacks*, in dem Jack Nicholson eine derangierte Karikatur des Präsidenten darstellt. Das Weiße Haus wird in Dwight Littles *Mord im Weißen Haus* (1997) zum blutbefleckten Tatort eines Mordes, und Clint Eastwoods Thriller *Absolute Power* (1997) entlarvt den amtierenden Präsidenten (Gene Hackman) selbst als promiskuitiven Mörder. Jonathan Demmes Remake *The Manchurian Candidate* (2004) verwandelt den Plot des Verschwörungsthrillers von John Frankenheimer aus dem Jahr 1962 in ein Problem im Innern des Systems: Die Bedrohung durch einen manipulierten, „ferngesteuerten“ Präsidentschaftskandidaten entspringt den Verstrickungen der politischen Führung mit spätkapitalistischen Konzernen.

Vom Preis der Präsidentschaft, dem Weg an die Spitze eines in sich problematischen Apparats, erzählen Mike Nichols' *Mit aller Macht* (1998) und Warren Beattys *Bulworth* (1998). In *Mit aller Macht* avanciert der junge Lehrer Henry Burton (Adrian Lester) zum Wahlkampfmanager des Präsidentschaftskandidaten Jack Stanton (John Travolta), der deutlich Bill Clinton nachempfunden ist. Mit Henry Burton sehen wir die Affären von Jack Stanton, seine schmierige Art, Menschen zu überzeugen und zu Tränen zu rühren. Wir beobachten schmutzige Kampagnen, erkennen die zentrale Rolle seiner Frau Susan (Emma Thompson), die Politik macht, während Jack

bei Bier und Rippchen amerikanische Volksweisen singt.

Vom ersten Augenblick an ist das Spiel, die Inszenierung Jack Stantons, leicht zu durchschauen. Und doch erscheint dieser nicht nur als der einzige Mann für den Posten, als konsequentes Ergebnis der Anforderungen an jeden Kandidaten, sondern darin auch auf eine seltsame Weise anrührend wahrhaftig. Was diese Ausstrahlung ausmacht, ist schwer zu sagen. Klar ist nur, dass sie direkt mit dem einhergeht, was wir als Heuchelei, Show und Lüge erkennen können. Auf der Suche nach dem Richtigen im Falschen bleibt so mit Henry Burton vielleicht nur der Schluss, dass der richtige Weg eben nicht nur steinig, verbaut oder verboten ist: Er hat schlichtweg niemals wirklich existiert. So bekannt die These vom geringeren Übel ist, so unmöglich wird es hier, sich dem ganzen Ausmaß dieses Problems zu entziehen. Mehr und mehr gewinnt das Geständnis an Bedeutung, das Henry Burton am Anfang des Films formuliert hatte: „Ich will an etwas glauben.“

Angesprochen auf *Wag the Dog* und *Mit aller Macht* hat Warren Beatty mit einer kurzen Frage geantwortet: „Glauben Sie, dass dies politische Filme waren?“ Sein eigenes Werk zum Thema, *Bulworth*, beginnt mit dem Zusammenbruch des demokratischen Senators Jay Bulworth (Warren Beatty). Dieser ist über seine sinkenden Chancen bei der bevorstehenden Wahl und den Verlust der eigenen linken Ideale so verzweifelt, dass er einen Killer auf sich selbst ansetzt, um qua Lebensversicherung zumindest seiner Tochter eine Hilfe zu sein. Der Anfang zeigt den Senator an seinem Schreibtisch in Tränen aufgelöst. Und nachdem wir uns angesichts Warren Beattys Image – als dem prominentesten Schauspiel- und Regie-Star des „linken“ Hollywood – für Sekunden in dem Gedanken verlieren können, ob Beatty hier vielleicht über unpolitische Politfilme weint, demonstriert *Bulworth*, worum es geht: Die Kamera fährt Fotos aus der Vergangenheit des Kandidaten ab, zeigt Bulworth an der Seite Robert Kennedys, mit dem Black-Panther-Anführer Huey Newton, mit Malcolm X und Martin Luther King, während die Tonspur das Jetzt zurückbringt. Die Bilder sind unterlegt mit der Wischi-Waschi-Rede seiner neuen konservativen Kampagne, die uns (oder zumindest ihr Anfang) noch öfter begegnen wird:



Ein Senator offenbart die verlogene Seite der Politik. Szene aus Warren Beattys Film *Bulworth*.

Quelle: 20th Century Fox, PSM&W Kommunikation (Frankfurt/M.).

„We stand on the doorstep of a new millennium (. . .).“

Diese über Ton und Bild aufgemachte Spannung offenbart hier schon die dialektische Struktur, die *Bulworth* bis zum Ende prägen wird. Die Differenz – ganz gleich ob zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Schwarz und Weiß oder Ober- und Unterschicht – dient dabei nicht dazu, eins gegen das andere auszuspielen, sondern einer Analyse der Verhältnisse, aus der heraus erst Veränderungen möglich werden. Der Senator Jay Bulworth von 1998 ist selbst das Produkt einer solchen Differenz, und nach der Erkenntnis folgt die Bewegung. Denn in Erwartung des baldigen Todes beginnt Bulworth, rücksichtslos „die Wahrheit“ auszupacken. Einer afroamerikanischen Gemeinde erklärt er zum Schrecken seines Wahlkampfmanagers Dennis (Oliver Platt), sie hätten natürlich nichts von Politikern zu erwarten, solange sie nicht eine finanzkräftige Lobby besitzen: „If you don’t put down that bucket of chicken wings and don’t get behind a linebacker who stabs his wife in the back, you’ll never get rid of somebody like me.“ Wenig später beginnt der 60-Jährige, begeistert und mehrfach belehrt von der schwarzen Wahlhelferin Nina (Halle Berry) sowie begleitet von einem ungläubigen TV-Team, zu rappen. So spricht er öffentlich über Korruption, „As long as you

pay, I’ll do what you say!“, und schockiert die versammelten Finanziere seiner Wahlkampagne – „Let me hear the dirty word: Socialism!“ – mit unerwarteten Reimen. „I am Jay Bulworth and I’m here to say: only the socialist medicine can save the day.“ Sein *racial deconstruction program* sieht vor, alle ethnischen Unterschiede langfristig sexuell aufzuheben, um den Blick auf den Problemerkern, die Besitzverhältnisse, freizulegen.

Spielerisch leicht öffnet *Bulworth* damit ein Diskursfeld zu Rassismus und kapitalistischer Ökonomie, das in seiner Komplexität alle anderen US-Polit- und Präsidentenfilme der vergangenen Jahre hinter sich lässt. „You are my nigger!“, sagt Nina am Ende zu Jay Bulworth und dabei spiegelt sich das Prinzip der Spannung des Film in diesem einen Satz, dessen Bedeutung zwischen Liebeserklärung und Todesurteil die Waage hält.

Der Offenbarungseid

Tatsächlich ist das Weiße Haus in der Mehrheit der US-Produktionen seit 1990 alles andere als ein Camelot, eine Wiederkehr des Hofes der Artus-Sage. Eher schon ist diesen Filmen ein deutliches Misstrauen gegenüber der staatlichen Führung und den politischen Institutionen eigen. Im Weißen Haus wird

gelogen, betrogen, manipuliert, gemordet und gnadenlos intrigiert. Verbrechen werden veruscht, Affären geheim gehalten, Kriege inszeniert. Präsidenten erscheinen als heuchelnde, skrupellose Machtmenschen, Kandidaten als bemitleidenswerte Selbstdarsteller, die sich für das Amt von allen Idealen verabschieden müssen. Umso dringender artikulieren sich in *Dave* und *Mit aller Macht* die Wünsche nach anderen Leitfiguren – nach jenen, die die Probleme überwinden könnten, welche so eng mit diesem Machtkomplex und seinen Protagonisten verbunden scheinen.

Eine satirische Lösung hat dazu *Head of State* (2003) anzubieten. Im Regiedebüt des Stand-Up-Komikers Chris Rock wird der Stadtrat Mays Gilliam (Chris Rock) erst aus Imagegründen und reinem Machtkalkül als schwarzer (Schein-)Kandidat für die Präsidentenwahl aufgestellt und feiert dann doch ungeplante Erfolge. Ungeachtet von Protokoll und Wahlstrategien beginnt er, seine eigenen Ansichten zu verbreiten – Kontrastmittel für die symbolische Ordnung des Weißen Hauses: „You show me a grown man that’s never said shit and I’ll show you somebody that’s full of shit!“

Gene Hackman verkörpert diese symbolische Ordnung in *Mooseport* (2004). Als Ex-Präsident Monroe Cole hat er dem Weißen Haus zwar den Rücken gekehrt – zugunsten eines Kaffs im Bundesstaat Maine. Den ganzen Sicherheits-, Show- und Verschleierungsapparat aber hat er mit nach Mooseport genommen und bringt ihn gnadenlos ins Spiel, als es gilt, sich gegen den leutseligen Klempner Handy Harrison (Ray Romano) im Kampf um das Amt des Bürgermeisters durchzusetzen. Dafür sollen wenn nötig die ganz harten Bandagen ausgepackt werden. Und dass der Klempner eine Sorte Gegner darstellt, mit dem „wir es noch nie zu tun hatten“, nämlich einen „von Grund auf ehrlichen Mann“, entlockt Cole höchstens amüsierten Realismus: „Ach, ich bitte Sie! Das bedeutet nur, dass er noch nie für ein öffentliches Amt kandidiert hat.“

Genau in diesem Sinne machen wir mit Joan Allen als Senatorin Laine Hanson in Rod Lurys *Rufmord* (2000) eine zweiteilige Erfahrung: Indem hier all ihre politischen und moralischen Ideale negiert werden, wird zugleich unsere traurige Vorstellung von der

politischen (Spitzen-)Klasse bestätigt. Als US-Präsident Jackson Evans (Jeff Bridges) mit Laine Hanson erstmals in der Geschichte der Vereinigten Staaten eine Frau für das Amt des Vizepräsidenten nominiert, tritt sein konservativer Gegenspieler auf den Plan. Der Kongressvorsitzende Sheldon Runyon (Gary Oldman) inszeniert eine in alle Winkel des Kongresses reichende Schmutzkampagne: Fotos, auf denen die Kandidatin als Studentin beim Gruppensex zu sehen ist, sollen ihr und dem Präsidenten das Genick brechen. Dass dies letztlich verhindert wird, mag ein Hoffnungsschimmer sein. Wie es verhindert wird, belegt indes jenes Problem, von dem schon *Mit aller Macht* handelte: Sheldon Runyon wird mit seinen eigenen Waffen geschlagen. Vergeblich wehrt sich die integre und stolze Kandidatin – „Dann wären wir auch nicht besser als er!“ – gegen diesen Plan ihres Präsidenten. Doch im Oval Office gibt es darauf nur eine Antwort: „Wir *sind* auch nicht besser als er!“

Diese Erkenntnis hat ihre eigene Kinogeschichte. Mit der Demontage des Traums vom Richtigen im Falschen variieren Filme wie *Rufmord*, *Mit aller Macht*, *Wag the Dog*, *The Manchurian Candidate* oder *Bulworth* eine Vorstellung, die seit den sechziger Jahren in Hollywood-Filmen durchaus nicht unbekannt ist. Auf einen Satz gebracht lautet sie: Die US-amerikanische (Spitzen-)Politik ist ein schmutziges Geschäft, in dem jeder schuldig werden muss, der nach oben kommen will. *Der Kandidat* (1964) markierte als Verfilmung des gleichnamigen Dramas von Gore Vidal jenen Wendepunkt, der sich im Kino bereits 1962 in *Sturm über Washington* angekündigt hatte.

Die Logik von Frank Capras *Mr. Smith geht nach Washington* (1939) gilt seither nicht mehr in allen Filmen: Der Einzelne kann in der Politik nicht länger gegen Korruption, Mauschelei und Intrigen gewinnen, weil Korruption, Mauschelei und Intrigen das Wesen der Politik bestimmen. Bill Russel (Henry Fonda) kann in *Der Kandidat* gerade deshalb nicht Präsident werden, weil er zu klug, zu integer und nicht skrupellos genug ist. Diese Vorstellung eines Sumpfes, eines korrupten und korrumpierenden Systems, das seine Mitglieder wie in *Bill McKay – der Kandidat* (1972) gleichsam zu verschlingen droht, erhielt durch die Watergate-Affäre neue Nah-

rung. *Die Unbestechlichen* (1976), die filmische Aufarbeitung der Affäre, wurde zu einem der erfolgreichsten Politthriller überhaupt. „Hollywood movies about political machines“, hat Ernest Giglio dazu bemerkt, „usually depict two very different attitudes about politics: either the films portray the machine as a monolithic force that controls votes and remains in power through corrupt deals made by self-serving politicians and justified on grounds of political necessity or the existing machine becomes the target of reform politicians who overthrow it only to succumb to the temptations provided by absolute power.“¹⁵

Die Verschwörung

Wenn es um die „politische Maschine“ der USA geht, ist im Hollywood-Kino der vergangenen Jahre also weniger ein Bild als eine Bewegung auszumachen. Es ist ein Pendeln zwischen Unbehagen und Hoffnung, bei dem das Weiße Haus und die politische Führung einem offenen Geheimnis, einer transparenten Undurchsichtigkeit gleichkommen. In Oliver Stones *JFK – Tatort Dallas* (1990) wird diese Bewegung besonders anschaulich. Der erschütternden Verschwörungstheorie zum Attentat auf John F. Kennedy vom November 1963, die von Staatsanwalt Jim Garrison (Kevin Costner) entwickelt wird, stehen zu jeder Zeit die uneingeschränkte, stabilisierende Verehrung des ermordeten Präsidenten gegenüber. Der gemeuchelte „König“, den Garrison in seinem Schlussplädoyer beschwört, ist als Erinnerung noch immer die Antwort auf alle Fragen.

So gewiss Kennedy in *JFK* die USA vor dem Vietnamkrieg und anderen Verfehlungen bewahrt hätte, so unbewiesen bleiben hier die genauen Umstände seines Todes. Sicher ist Staatsanwalt Garrison allein darin, dass „ein Staatsstreich“ John F. Kennedy das Leben gekostet hat – eine Verschwörung, „gedeckt und vertuscht von Gleichgesinnten im Polizeiapparat von Dallas, vom Secret Service, vom FBI und sogar vom Weißen Haus bis in die höchsten Spitzen, bis J. Edgar Hoover und Lyndon B. Johnson“. Wie genau indes die einzelnen Verästelungen dieser Verschwörung aussehen, wer wie in diesem Staatsstreich agiert hat, dafür will und kann *JFK*

keine eindeutigen Bilder oder Worte anbieten. Inwiefern Lyndon B. Johnson, Kennedys Nachfolger im Amt des US-Präsidenten, und J. Edgar Hoover, Chef des FBI, konkret an der Ermordung beteiligt gewesen sind, wie Mafia und staatliche Einrichtungen kooperierten – diese und weitere Fragen zur Ermordung Kennedys bleiben hier auf eine Weise im Dunkeln, die den Ausflüchten des Verdächtigen David Ferrie (Joe Pesci) letztlich Recht geben: „Scheiße, Mann, das ist ein Geheimnis. Das ist ein Geheimnis, versteckt in einem Rätsel, das in einem Geheimnis steckt.“

Und genau darauf kommt es bei einer Verschwörung schließlich an: dass sie im Dunkeln bleibt, aber doch weit genug ans Licht kommt, um sie zumindest benennen zu können. Der Kulturwissenschaftler Fredric Jameson hat in seiner Auseinandersetzung mit Verschwörungserzählungen der siebziger und achtziger Jahre den „conspiratorial plot“ als Möglichkeit bezeichnet, auf die wachsenden Anforderungen einer Realität zu antworten, die durch fortschreitende Spezialisierungen und sich permanent erneuernde Technologien immer undurchschaubarer wird.¹⁶ Der *conspiratorial plot*, die Verschwörungs-Bilder und -Erzählungen, können gerade in ihrer Eigenart, das große Ganze irgendwie zu umreißen und dabei zugleich stets unscharf zu bleiben, wie eine persönliche Landkarte funktionieren: wie ein im Kopf zurechtgelegter Schaltplan, mit dem man das nicht mehr Überblickbare noch einigermaßen erfassen kann.¹⁷

Vielleicht lässt sich in diesem Sinne des *conspiratorial plot* am besten über die US-Spitzenpolitik(er) im Hollywoodkino der letzten Jahre sprechen: Die Filme oszillieren zwischen Hoffnung auf „den Einen“ und der Gewissheit, dass die „politische Maschine“ ganz offensichtlich undurchsichtig und unzweifelhaft zweifelhaft ist. Dem System ist nicht zu trauen, oder besser: Sichtbar und verständlich ist es nur insofern, als es seine verborgenen Tücken hat, Menschen korrumpiert und nie ganz zu durchschauen ist. So sieht Macht aus.

¹⁶ Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington-London 1992, S. 9.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 7–10.

¹⁵ E. Giglio (Anm. 4), S. 100.

Explizit ausgesprochen wird dies in Oliver Stones Präsidentenfilm *Nixon* (1995). Das „schmutzige Geschäft“ der Politik erhält hier eine Art Eigenleben, dem gegenüber selbst der Präsident ohnmächtig erscheint. Dieser Richard Nixon ist nicht der skrupellose Kopf unlauterer oder krimineller Vorgänge wie etwa noch Cliff Robertsons Charakter in *Der Kandidat*, sondern selbst ein Opfer. „Sie können ihn nicht stoppen, nicht wahr“, reagiert eine Gegnerin des Vietnamkrieges auf Nixons Beteuerung, er wolle den Vietnamkrieg beenden: „Selbst wenn Sie es wollten. Weil Sie das nicht entscheiden können, sondern das System. Das System will nicht, dass Sie ihn stoppen! (. . .) Sie sind machtlos!“ Nein, er sei nicht machtlos, entgegen der Präsident, weil er das System verstehe: „Vielleicht kann ich es nicht völlig kontrollieren, aber es so zähmen, dass es uns von Nutzen ist.“ „Das klingt so“, erwidert die Demonstrantin, „als würden Sie von einem wilden Tier sprechen.“ Wenig später wird Nixon die Wahrhaftigkeit dieser Erkenntnis bekräftigen: „Sie hat es begriffen, Bob, ein neunzehnjähriges College-Mädchen. Sie hat es begriffen, und ich habe 25 Jahre in der Politik zugebracht, um es zu verstehen. Die CIA, Mafia, Wall-Street-Mistkerle – die Bestie. Eine Neunzehnjährige! Ein wildes Tier hat sie es genannt!“

Ein verschwommenes Bild nimmt Konturen an, um sie gleich wieder einzubüßen: Worin sich Filme wie *Nixon*, *Rufmord*, *Mit aller Macht*, *Dave*, *JFK*, *Absolute Power*, *Wag the Dog*, *The Manchurian Candidate*, *Bulworth* (und auf seine Art auch *Thirteen Days*) ähneln, liegt in der Ähnlichkeit der „politischen Maschine“ der USA mit einer Verschwörung. Mögen immer wieder einzelne Fälle – wie Watergate oder der Mord in *Absolute Power* – aufgeklärt werden, erhöht sich jedoch damit gleichzeitig das Unheimliche der Machtzentren, das Unbehagen in der politischen Kultur. Man richtet sich ein in dem offenen Geheimnis über „die da oben“. Auch das ist eine Ordnung. Gerade in diesem konspirativen Klima kann die Hoffnung gedeihen, dass doch einer wie JFK oder Thomas J. Whitmore aus *Independence Day* kommen möge, um sich endlich dagegen zu behaupten. Dies jedoch – auch das zeigen die Präsidentenfilme – bleibt ein Stoff für Erinnerungen oder Märchen.

Ralf Schenk

Die DDR im deutschen Film nach 1989

Im Juni 1990, sieben Monate nach dem Mauerfall und vier Monate vor der Wiedervereinigung Deutschlands, wurde einer der letzten DEFA-Filme¹ uraufgeführt: *Die Architekten*. Regisseur Peter Kahane und Autor Thomas Knauf beschrieben darin den Alltag und Seelenzustand jüngerer Intellektueller in der DDR, die gehofft hatten, einen eigenen, unverwechselbaren Platz im Gesamtgefüge der realsozialistischen Gesellschaft zu finden. Doch die Architektengruppe, an die der Auftrag herangetragen worden war, eine neue Stadtteilsiedlung zu konzipieren, scheiterte sowohl an materiellen Zwängen als auch an den Eingriffen ihrer auf eingefahrenen Gleisen denkenden und handelnden Vorgesetzten. Dieses Scheitern stand im Film über den konkreten Fall hinaus als Metapher für den Verlust von Hoffnungen und Illusionen nicht nur junger DDR-Bürgerinnen und -Bürger. Nie zuvor hatte es eine DEFA-Produktion gewagt, die Agonie der Gesellschaft, das Verschwinden der Utopie in starren Strukturen so eindringlich vor Augen zu führen wie hier – bis hin zu jener Schlusszene, in der der völlig ausgelagte Held, der Leiter der Architektengruppe (Kurt Naumann), an der Tribüne nach der Einweihungsfeier zusammenbricht.

Knauf und Kahane hatten, ermuntert von Michael Gorbatschows Perestroika-Politik, schon 1986/87 damit begonnen, am Buch zu den *Architekten* zu arbeiten. Wäre der Film noch vor dem November 1989 in die Kinos

Ralf Schenk

geb. 1956; freier Autor und Filmpublizist, Mitherausgeber des Jahrbuchs der DEFA-Stiftung (apropos: Film), Unter den Eichen 7a, 15537 Erkner. ralf-schenk@t-online.de

¹ DEFA steht für Deutsche Film AG, die Filmfirma der DDR, die das Monopol für sämtliche Kinospield-, -dokumentar- und -trickfilme besaß. Sie wurde 1946 gegründet und 1992/93 abgewickelt.

gekommen, wäre ihm eine außerordentliche Aufmerksamkeit sicher gewesen. In den Monaten der „Wende“ spielte er jedoch nur noch eine untergeordnete Rolle. Die Zuschauer, die zum Zeitpunkt der Premiere gerade mit dem Umtausch ihrer DDR-Mark ins heiß ersehnte Westgeld befasst waren, interessierten sich nur wenig für einen wenn auch noch so kritischen Rückblick auf den untergehenden deutschen Staat.

Es brauchte rund zehn Jahre, bis die DDR den Hintergrund für einen auch an der Kinokasse höchst erfolgreichen Film abgeben sollte. Inzwischen hatten die schwierigen, durch keinerlei Erfahrung abgefederten Prozesse des Zusammenwachsens zu ökonomischen, geistigen und psychischen Verwerfungen geführt. Manche Beobachter sahen zumindest die mentale Einigung als misslungen an. Die Unzufriedenheit vieler Ostdeutscher mit dem, was sie in und an der Bundesrepublik vorfanden, schlug sich unter anderem in einem verklärenden Blick zurück, einer vom Wende-Zorn längst abstrahierten, freundlicheren Sicht auf die DDR nieder. In dieser Situation kam Leander Haußmanns und Thomas Brussigs Film *Sonnenallee* (1999) gerade recht. Zum ersten Mal waren heiter gelöste Reminiszenzen an die DDR zu erleben. Volkspolizisten und Staatssicherheitsmänner wirkten wie trottelige Märchenfiguren, die mit ein bisschen Geschick leicht auszutricksen waren. Sogar die Mauer hatte etwas von ihrem Schrecken verloren. *Sonnenallee*, offensichtlich eine der letzten filmischen Entäufferungen der deutschen Spaßgesellschaft, beschwor die Tatsache, dass auch hinter dem „Eisernen Vorhang“ geflirtet, gefeiert und Rockmusik gehört wurde. Ähnlich wie in der klassischen *Feuerzangenbowle* (1944), dem Parodiestück des deutschen Kleinbürgers, zog der aus der Pennälerperspektive erzählte Film seinen Lustgewinn aus der vorgeführten Dummheit von Lehrern, uniformierten Staatsdienern und anderen „führenden Genossen“. Obwohl der Erkenntnisgewinn von *Sonnenallee* gegen Null tendierte, begannen deutsche Fernsehredakteure schon kurz nach dem Film, über Nostalgieshows speziell fürs ostdeutsche Publikum nachzudenken. Diese wiederum zogen Kinoproduktionen wie Carsten Fiebelers verlogene Verwechslungskomödie *Kleinruppin forever* (2004) nach sich, in der die DDR zwar grau und heruntergekommen aussah, aber im Kern eine solida-

rische, gemeinsam gegen die Außenseiter von der Stasi agierende Bevölkerung hatte.

Vergessene Filme

Die wichtigeren deutschen Spielfilme, die über das Innenleben der DDR und die Prozesse der Wiedervereinigung Auskunft gaben, entstanden bereits in den ersten Jahren nach 1990. Heute sind sie weitgehend vergessen, weil sie, wie *Die Architekten*, zu einem Zeitpunkt erschienen, als das Thema für viele uninteressant war. Und doch beanspruchten sie Aufmerksamkeit nicht nur schlechthin als historische Dokumente, sondern auch als künstlerisch wagemutige Versuche. Beispielsweise drehten Regisseur Jörg Foth und die Liedermacher Steffen Mensching und Hans-Eckardt Wenzel mit *Letztes aus der Da Da eR* (1990) ein clowneskes Abschiedsspektakel, das die DDR auf markant-allegorische Schauplätze reduzierte: ein Gefängnis, ein Schlachthof, ein Müllplatz, ein Zementwerk, in dem das Material für die Mauer hergestellt wurde, oder der Brocken, jener Berg im Harz, der DDR-Bürgern nicht zugänglich war, weil er sich in Grenznähe befand. In diesem DEFA-Film ist die „alte“ DDR ein heruntergekommenes Universum; das Ambiente erstickt alle Möglichkeiten der Entfaltung: „eine Topographie der Verschmutzung, Unterdrückung, Verfolgung, Kollaboration und Überwachung“.¹² Der Abschied ist überfällig, wobei noch nicht feststeht, wohin die Ankunft führen wird.

In Egon Günthers *Stein* (1991) mündet diese Zukunft ins Jenseits: Der Held des von Helga Schütz und dem Regisseur verfassten Films, ein Schauspieler, verlässt in den letzten Szenen sein Haus bei Berlin und verliert sich in den römischen Katakomben an der Via Appia. Wie Foth in *Letztes aus der Da Da eR* nutzt auch Günther die real existierende DDR als Folie für eine absurde Tragikomödie: Stein, die Hauptfigur (Rolf Ludwig), hatte sich nach dem Einmarsch der Warschauer-Pakt-Truppen in Prag 1968 rigoros von der Bühne verabschiedet und sich in seine Villa zurückgezogen. Innere Emigration, so zeigt Günther, war für einen ostdeut-

¹² Reinhild Steingröver, Narren und Clowns. Abschied von der DDR in zwei späten DEFA-Filmen, in: apropos: Film 2005. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin 2005.



In „Stalina“, einem fiktiven DDR-Dorf in den fünfziger Jahren, wird der Stalin-Kult zu einer grotesken Götzenanbetung. Szene aus Herwig Kippings satirischem DEFA-Film *Das Land hinter dem Regenbogen*.

Quelle: Filmmuseum Potsdam, Foto: DEFA-Jaeger ©

schen Intellektuellen durchaus möglich, doch sie führte auch zu Selbsttäuschung und Schizophrenie. Als Stein am Ende von zwei Jahrzehnten der Zurückgezogenheit nach Berlin aufbricht, um eine junge Freundin zu suchen, strudelt er ausgerechnet in die Unruhen des Oktobers 1989. Seiner Verhaftung verweigert er sich, indem er einen Polizisten in Trance versetzt: Die Welt ist ein Traumspiel geworden. Egon Günther selbst hatte sich, nachdem es ihm unmöglich gemacht worden war, in der DDR Gegenwartsfilme zu drehen und auch ihm nur noch die Flucht nach innen zumindest als zeitweilige Lösung erschien, 1978 in die Bundesrepublik verabschiedet. Für Stein war er noch einmal an den Ort seiner größten Erfolge, ins Babelsberger Filmstudio, zurückgekehrt.

Aber auch einige derjenigen DEFA-Regisseure, die den Schritt in den Westen aus unterschiedlichen Gründen nicht gegangen waren, legten nun heftige filmische Abrechnungen mit der DDR vor. Das geschah jedoch nur selten aus Gründen der Anbiederung an die neuen gesellschaftlichen Verhältnisse, wie

etwa in Horst Seemanns plakativem, amerikafreundlich gewendetem Fünfziger-Jahre-Porträt *Zwischen Pankow und Zehlendorf* (1991). Vielmehr nutzten die Filmemacher die gewonnene Freiheit, um sich Rechenschaft über eigene einstige Ideale und Illusionen zu geben, den Grad eigener Verstrickungen ins DDR-System zu erkennen und sich letztlich Gewissheit darüber zu verschaffen, wie sehr die Utopie, an die sie selbst lang geglaubt hatten, von der Wirklichkeit verformt worden war. Die filmischen Totentänze, die Heiner Carow in *Verfehlung* (1991) oder Herwig Kipping in *Das Land hinter dem Regenbogen* (1991) zelebrierten, stellten zugleich ganz persönliche Teufelsaustreibungen dar.

Verfehlung skizziert die Geschichte einer nicht mehr jungen ostdeutschen Frau (Angelica Domröse), die sich in einen westdeutschen Arbeiter (Gottfried John) verliebt und gegen den Bürgermeister ihres Dorfes (Jörg Gudzuhn), der sie selbst besitzen will, um diese Liebe kämpft. Höhepunkt des Films ist ein Festumzug zum Jahrestag der Ortsgründung, der unweigerlich an die Feierlichkeiten

zum 750. Jahrestag Berlins 1987 denken lässt. In grellen Szenen verabschiedet Carow die Geschichte als Farce: Der Sozialismus-Versuch in der DDR strandet bei ihm in einem exzentrischen Panoptikum, wobei die Höhepunkte des Festes, gerade auch die Can Can tanzenden Bäuerinnen, durch und durch provinziell gezeichnet sind. Der staatlicherseits inszenierte Rausch überdeckt die Graueit und Dumpfheit, in der das Dorfleben vor sich hin dümpelt. Während vor der Tribüne ein Massenspektakel gefeiert wird, bricht dahinter ein einzelner Mensch zusammen – ein Motiv, das schon *Die Architekten* für ihr DDR-Bild genutzt hatten.

Noch radikaler grenzte sich *Das Land hinter dem Regenbogen* vom fehlgeschlagenen Versuch des DDR-Sozialismus ab. Herwig Kipping versetzte sich gleichsam in seine eigene Kindheit zurück, wählte die subjektive, naive Perspektive eines Heranwachsenden in den frühen fünfziger Jahren. In seinem Dorf „Stalina“ rauchen die Schloten und stehen noch die Denkmäler für Josef Stalin. Vor diesem Säulenheiligen kniet der gütige Großvater, dargestellt von dem polnischen Schauspieler Franciszek Pieczka, nieder und betet ihn an. Mit Bildern wie diesem rekurriert der Regisseur sowohl auf die familiären als auch auf die außenpolitischen Bindungen zum System: Der Sozialismus, so zeigt der legendenhaft überhöhte Film, kam in der Ausprägung des sowjetischen Stalinismus ins Land und wurde in dieser Form auch an die jüngere Generation – zu der auch Kipping gehörte – weitergegeben. Vielleicht bildete erst ein satirisch verzerrter Film wie *Das Land hinter dem Regenbogen* den endgültigen, unwiderstehlichen Bruch: Unter die Tränen des Lachens mischten sich auch solche der Trauer über die verlorene Utopie.

Am Abgrund

Auf der Suche nach markanten szenischen Motiven für eine Gesellschaft im Untergang stießen die Filmemacher der DEFA immer wieder auf stillgelegte Tagebaue. Nichts schien das Ende besser widerspiegeln zu können als die braunschwarzen, baumlosen künstlichen Gruben und Aufschüttungen in der Lausitz oder in der Gegend um Halle und Leipzig. Kipping nutzte diese Szenerie ebenso wie Carow oder wie Rolf Losansky, der in

seinem Jugendfilm mit dem bezeichnenden Titel *Abschiedsdisco* (1990) den Zuschauer in einen verlassenen Ort am Rande der Braunkohle führte. Die künstlerisch bedeutendste Arbeit vor diesem Hintergrund inszenierte freilich Ulrich Weiß, einer der wichtigsten, vom Dokumentarfilm kommenden jüngeren Regisseure der DDR, der in den achtziger Jahren politisch beargwöhnt und bespitzelt und dem das Drehen weitgehend verweigert worden war.

Sein bislang letzter Spielfilm *Miraculi* (1991) umreißt die Legende eines jungen Mannes (Volker Ranisch), der nach einer verlorenen Wette und einem missglückten Einbruch zur Strafe Fahrkarten in der Straßenbahn kontrollieren muss und schließlich in eine Gemeinschaft am Rande der Stadt gerät, die sich auf ihren Wochenendgrundstücken vergnügt. Am Morgen nach einem abendlichen Fest ist plötzlich der See, an dem das Gelände liegt, spurlos verschwunden. Auf den Gesichtern der Figuren spiegeln sich blankes Entsetzen über die – im metaphorischen Sinne – ungewollte Vollendung der jüngsten Vergangenheit und Angst vor der Zukunft. Dabei handelt es sich bei ihnen nicht nur um blasse Angestellten-Typen, denen bloß noch das Parteiabzeichen am Jackettkragen fehlt; die Mehrzahl der Klagenden sind Künstler und Intellektuelle, die es sich mit all ihren Privilegien gemächlich gemacht hatten. Über die schreienden, weinenden, die hilf- und sprachlosen Gestalten legte der Regisseur den Gesang tibetanischer Mönche, was in Verbindung zum Ende der DDR nur spöttisch gemeint sein konnte. In den Spott mischte sich aber auch Nachdenklichkeit und Trauer, ließ sich die Endzeit-Allegorie doch über die unmittelbare zeitbezogene Deutung hinaus auch als Warnung vor dem Ende der Zivilisation interpretieren, als Mahnung an eine Menschheit, die den Konsum und das ungebremste Ausbeuten der Natur über alle Vernunft stellt. Gerade diese Mehrdeutigkeit der Bilder macht *Miraculi* mit seinen grandiosen szenischen Tableaus zu einem bleibenden, wenn auch nicht leicht entschlüsselbaren Kunstwerk, das seiner Wiederentdeckung harret.

Ein weiterer Film, der den Abgrund der Braunkohlentagebaue zur Metapher für die DDR machte, war *Die Vergebung* (1994) von Andreas Höntsch. Neben der Grube, auf einer grünen Wiese, feiert eine Familie Hochzeit,

wobei zwischen drei Menschen, die sich unter den Feiernden befinden, eine Mauer aus Leid und Verzweiflung, Hass und Misstrauen steht. Da ist ein Lehrer (Sylvester Groth), der einst auf den Halden des Tagebaus Bäumchen pflanzte, deswegen von der Staatssicherheit verfolgt und aus dem DDR-Schuldienst entlassen wurde. Sein eigener Schwager (Erik Roßbander) arbeitete bei der Spitzelbehörde und glaubt auch nach dem Ende der DDR, immer nur seine Pflicht getan zu haben. Die Frau des Lehrers (Lena Stolze) erkennt zu spät, dass sie selbst ihren Mann unwissentlich an einen freundlich lächelnden Spitzel (Christian Steyer) verriet. Nach Roland Gräfs *Tangospieler* (1990) und Frank Beyers *Der Verdacht* (1991) war das ein weiterer Film eines ehemaligen DEFA-Regisseurs, der sich dem Thema und Trauma Staatssicherheit annahm. Anders als seine älteren Kollegen bevorzugte Höntsch, dessen Kreativität bei der DEFA über viele Jahre unterdrückt worden war, allerdings nicht die kammerspielhafte Form, sondern inszenierte mit opernhafter Opulenz. Doch das Pathos und die penetrante Symbolik, einschließlich Judaskuss und einer verwesenden Möwe, an der die Maden nagen, trugen kaum zur Aufklärung über den Charakter der DDR, ihrer Mitläufer und -täter bei. Am Ende des Films erschlägt der kleine Sohn des Stasiannes die kleine Tochter des Umweltschützers: Schuld, die nicht aufgearbeitet wird, vererbt sich von Generation zu Generation. So konnte man das Finale lesen – das auf diese Weise doch nur in einem vagen pseudophilosophischen Allgemeinplatz gefangen blieb.

Stasi und Rotwein

In den Medien konzentrierte und reduzierte sich die Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit über weite Strecken auf die Analyse des Wirkens der Staatssicherheit. Das trug dazu bei, die Masse der DDR-Bürgerinnen und -Bürger, die sich nicht in die Dienste dieses Ministeriums gestellt hatte und die man jetzt, in der Demokratie, unter anderem als Wahlvolk dringend brauchte, weitgehend zu entschulden. Damit zusammenhängend markierte die Stasi den – von einigen SED-Oberen abgesehen – alleinigen Sündenbock für Unfreiheit, Unterdrückung und Verbrechen in der DDR. Auch der deutsche Kinofilm griff immer wieder auf Spitzelfiguren zurück und nutzte sie für mehr oder weniger realisti-

sche Psychodramen, Krimis und auch Komödien wie *Helden wie wir* (1999): Darin suggeriert ein kleiner Stasispitzel, der sich die Welt schon immer nach seinem Gusto zurechtgelegt hat, er allein habe die Mauer geöffnet – ein heiter-abgründiges filmisches Pamphlet über die Ausblendung der Wirklichkeit, grotesk falsche Selbstbilder und Schizophrenie.

Die meisten anderen Filme suchten die Gefährlichkeit der Stasi vor allem dadurch zu belegen, dass deren Protagonisten möglichst brutal und hinterhältig vorgeführt wurden. Differenziert ausbalancierte Charaktere gab es unter ihnen so gut wie keine, Abziehbilder von Film-Bösewichtern dagegen mehr als genug. So besetzte Margarethe von Trotta die Stasi-Figur in ihrer Ost-West-Tragödie *Das Versprechen* (1995) mit Hark Bohm, der einen Bilderbuch-Schurken mit schneidender Stimme und zusammengekniffenen Augen ablieferte. Auch die Szene in einem DDR-Gefängnis, bei der ein Wachhabender den Satz „Nicht husten!“ in die Zelle bellt, war eine von vielen Übertreibungen, die den gesamten Film, jedenfalls für „gelernte“ DDR-Bürger, so falsch machten.

Das Versprechen erzählt eine Königskindergeschichte zwischen 1961 und 1989. Noch kurz nach dem Mauerbau flieht das Mädchen Sophie in den Westen; ihr Freund Konrad bleibt zurück. Im Laufe der Jahrzehnte sehen sich die beiden ein paar Mal wieder, doch stets bricht die große Weltpolitik, zum Beispiel der Einmarsch in die CSSR, in ihr kleines Menschenschicksal ein. Auch über die Figur des Stasi-Beamten hinaus inszenierte Margarethe von Trotta diesen weit gespannten Bilderbogen wie eine Sammlung bequemer Klischees. Die DDR erlebte ihre filmische Reinkarnation als ein dunkles, graues Land ohne Freude, in dem rund um die Uhr geknechtet und bespitzelt wurde. Folgerichtig tritt in den Szenen vom Mauerfall eine namenlose Ostdeutsche (Barbara Dittus) mit dem Satz auf, sie sei dreißig Jahre in einem Käfig gesperrt gewesen und nun nicht mehr imstande zu fliegen. Solche Sentenzen spiegelten nicht nur westliche Mitleidsgefühle, sondern unterschwellig auch ein Missbehagen über die neu in der Bundesrepublik angekommenen Deutschen, denen nun erst einmal das Fliegen, ergo das „richtige“ Verhalten in Demokratie und Freiheit, beigebracht werden muss. Die Zeichnung der DDR und ihrer Be-

wohner geriet im *Versprechen* als „Projektionsfläche für allerlei Ängste und als negative Folie vorteilhafter Selbstwahrnehmung“.¹³

In Silvana Abbrescia-Raths *Wiederkehr* (1994), einer spröderen, dialoglastigen Variation von *Das Versprechen*, lag die Sympathie der Regisseurin dagegen eindeutig auf ostdeutscher Seite: Nach dem Mauerfall begegnen sich hier eine ältere Dame (Dagmar von Thomas) und ein ebenso alter Herr (Christoph Engel), die sich einst – um 1961 – als Studenten liebten. Sie wohnte im Westen, er im Osten. Später etablierte sich der Mann in der DDR als Professor für Volkskunde mit dem Spezialfach sächsische Dachkonstruktionen des 17. Jahrhunderts; die Frau heiratete nach Paris. Mit der Broschüre „Ethnos und Demos“ im Gepäck betritt sie nun östlichen Boden – ein Detail, das die Tonlage des ganzen Films beschreibt. Während der Mann erklärt, er sei inzwischen zu alt, „um zu lernen, wie man eine Colabüchse öffnet“, erwidert sie: „Man sollte sowieso lieber Rotwein trinken.“ Rückblenden führen in die Jugendzeit, in der man sich wenigstens noch über das Verhalten der französischen Intellektuellen gegenüber dem Algerienkrieg stritt. Es gibt, so suggeriert der Film, auch nach dem Ende der deutschen Teilung keine Hoffnung für eine gemeinsame Zukunft dieses Paares. Vielleicht sah die Regisseurin ihre Figuren, den stillen, nachdenklichen Ostler und die kühle, sarkastische Westlerin, ja auch als Prototypen für die Intellektuellen auf beiden Seiten, deren künftiges Zueinanderfinden sie bezweifelte.

Aufschlussreich ist, dass DDR-Kinogeschichten nach 1990 oft von westdeutschen Regisseurinnen und Regisseuren erzählt wurden, die sich selbst einst als Linke verstanden und nun ihren endgültigen, radikalen Bruch mit der sozialistischen Ideologie filmisch zu manifestieren suchten. Dabei wirkte nicht nur *Das Versprechen* in den Details ungenau und grob. Auch Helma Sanders-Brahms interpretierte die DDR in *Apfelbäume* (1992) als ein Land ohne Lachen, in dem ein Umweltschützer sarkastische Sätze von sich gibt wie „Dreimal hoch unser antifaschistischer Schutzwall, der die Menschen in ihre Koben zwingt, bis sie schlachtreif sind“, um sich dann doch zum Stasispitzel zwingen zu las-

sen. Wie *Das Versprechen* war auch *Apfelbäume* eine Liebes- und Dreiecksgeschichte, in der die Liebenden durch politische Umstände auseinander gerissen werden. Politische Umstände wurden über private Beziehungen erklärt, DDR-Geschichte entfaltete sich als Saga zerbrochener Familien.

Existentielle Zusammenstöße von Spitzeln und Bespitzelten nach der „Wende“ bildeten das Sujet kammerspielhafter Filme wie *Abschied von Agnes* (1993) oder *Der Blaue* (1993). Während Lienhard Wawrzyns *Der Blaue* mit Manfred Krug als IM „Brandenburger“ nur populistische Oberflächlichkeiten und einen ewig schwitzenden Führungsoffizier im Ruhestand (Klaus Manchen) zu bieten hatte, erwies sich Michael Gwisdeks *Abschied von Agnes* als partiell beängstigende Psychostudie über die Totalüberwachung eines Individuums und die staatlich sanktionierte Kontrolle seiner inneren Welten: Hier drang ein ehemaliger Staatssicherheitsoffizier (Sylvester Groth) in die Wohnung eines einsamen Witwers (Michael Gwisdek) ein, der sein Wissen um den Tod seiner Frau stets für sich behalten hatte.

Eher positiv überraschte schließlich auch *Die Stille nach dem Schuß* (2000), für den sich ein westdeutscher Regisseur (Volker Schlöndorff) und ein ostdeutscher Autor (Wolfgang Kohlhaase) zusammenfanden. Ihr Versuch, das Geschehen um ehemalige Mitglieder der terroristischen Rote-Armee-Fraktion zu durchleuchten, die in der DDR mit Billigung der Staatssicherheit und Erich Honeckers Unterschlupf gefunden hatten, geriet zu einer psychologisch reifen und auch szenisch sicheren Arbeit. Martin Wuttke in der Rolle eines Staatssicherheitsoffiziers gab diese Figur nicht einer vordergründigen Dämonisierung preis, sondern porträtierte sie als Rad im Getriebe einer zwanghaften Sicherheitsdoktrin, der seine Funktion mit tiefer innerer Überzeugung, später aber auch mit einigen Zweifeln ausübt. Das DDR-Bild orientierte sich sichtlich an der semidokumentarischen Genauigkeit früherer DEFA-Filme, ohne ins Klischee zu verfallen.

Die DDR als schöner Schein

In der Gunst des deutschen Publikums dominierten weniger die ernsthaften Versuche, DDR-Geschichte und die Folgen der DDR

¹³ Richard Schröder, Was ist mit dem Osten los?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 25. 8. 2005.

bis in die unmittelbare Gegenwart filmisch zu beschreiben. Eine herausragende Arbeit wie Andreas Kleinerts *Wege in die Nacht* (2000) wurde daher nur von einem eher kleinen Zuschauerkreis wahrgenommen. Mit der Figur eines ehemaligen Werkdirektors (Hilmar Thate), der nach der „Wende“ mit seinem Statusverlust hadert, sich überflüssig fühlt und seinem Leben ein Ende setzt, gelang dem Regisseur das eindringliche Psychogramm einer ganzen Schicht von Ex-DDR-Bürgern, die längst nicht in der Bundesrepublik angekommen sind, vielleicht nie in ihr ankommen werden. Zu einer Schlüsselszene wurde die Begegnung des Mannes mit ehemaligen Genossen und Freunden während einer Party. Während Kleinert die Räume des Geschehens fast ganz ins Dunkel hüllt, lässt er die Männer fast flüsternd, im Ton einer Geheimgesellschaft, über ihre neuen Karriereschritte reden. Die Hauptfigur sieht darin allerdings nur opportunistisches Gehabe und ergreift die Flucht.

Wege in die Nacht gehörte zu jenen Filmen, die „Ostler als Verlierer präsentieren, egal in welcher begrenzten sozialen Kreisen sie verkehren mögen. Fast ständig sind sie Ausgestoßene, die in der Isolation leben; sie haben keinen Platz in der Gesellschaft und keine großen Familien. Es scheint, als untergrabe die Einführung der Marktwirtschaft im Osten und die neue soziale Ordnung jeglichen Gemeinschaftssinn.“¹⁴ Genau das war in *Abschied von Agnes* zu erleben, aber auch in *Burning Life* (1994), in dem Peter Welz zwei auf Gerechtigkeit pochende Frauen (Anna Thalbach und Maria Schrader) auf der Flucht vor der bundesdeutschen Polizei zeigt, oder in Peter Kahanes *Bis zum Horizont und weiter* (1998), in dem ein arbeitsloser Kranführer (Wolfgang Stumph) eine Staatsanwältin (Corinna Harfouch) entführt und mit ihr in seinen stillgelegten Braunkohletagebau (ausgerechnet!) zurückkehrt.

Alle diese sozial intendierten Filme, die sich mit dem Verlorensein ehemaliger DDR-Bewohner in der neuen, westlichen Gesellschaft auseinandersetzen, stammen übrigens

¹⁴ Leonie Naughton, Wiedervereinigung als Siegeregeschichte. Beobachtungen einer Australierin, in: apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin 2000.



Quelle: Basis-Film Verleih (Berlin); Ö-Filmproduktion (Berlin).

von ostdeutschen Regisseuren. Weitere Arbeiten, so von Jens Becker (*Adamski*, 1993), Helke Misselwitz (*Engelchen*, 1996) oder Andreas Dresen (*Nachtgestalten*, 2000), ließen sich anschließen.

Neben solchen ernsthaften Versuchen näherte sich der deutsche Nachwende-Film von Anfang an auch in Komödien und Lustspielen der DDR-Vergangenheit. Wolfgang Stumph durfte in Peter Timms *Go Trabi go* (1991) als einer der ersten DDR-Bürger die halberfallenen Fabriklandschaften des Ostens (auch das ein immer wiederkehrendes Motiv) hinter sich lassen und mit seinem Trabant in Richtung Süden aufbrechen. Dieter Hallervorden verkörperte in Heiko Schiers *Alles Lüge* (1992) einen ostdeutschen Entertainer, dessen gewinnbringendste Idee ein DDR-Revival im Berliner Palast der Republik ist, einschließlich Pionierchören, Grenzpolizisten, Honecker-Bildern und bärbeißigen Zollbeamten. Auch in Peter Timms *Der Zimmerspringbrunnen* (2002) mutiert ein stiller, arbeitsloser Mann zum zeitweiligen

„Wendegewinner“, nachdem er seine Vertreter-Ware, eben jene Zimmerspringbrunnen, mit Ost-Berliner Fernsehturm und DDR-Hymne aufpeppt und auf großes Interesse von Leuten stößt, die sich an alte, vermeintlich beschaulichere Zeiten erinnern wollen. Schon 1992 hatte Vadim Glowna erkannt, womit sich DDR-Bürger am besten in die deutsche Einheit einbringen könnten: In seinem Film *Der Brocken* behauptete er augenzwinkernd, am Besten wäre es, das ganze Halbland zum Öko-Paradies mit entsprechender Vermarktungsstrategie für Lebensmittel und Urlaubsreisende umzubauen.

Die DDR als Traum, Refugium oder Fake – damit spielte nicht zuletzt der erfolgreichste „Wendefilm“ überhaupt: *Good bye, Lenin* von Wolfgang Becker (2002). Sein bestechender Grundeinfall bestand darin, dass eine treue DDR-Bürgerin und Lehrerin vor dem Ende der Mauer ins Koma fällt und erst lange danach wieder erwacht. Um ihre Gesundheit zu stabilisieren, spielen ihr der eigene Sohn und einige Freunde das Weiterbestehen des realen Sozialismus vor. Zu den am besten erfundenen Szenen gehört eine gefälschte Ausgabe der DDR-Nachrichtensendung *Aktuelle Kamera*, in der eine geläuterte DDR Gesicht und Gestalt bekommt: Der Fliegerkosmonaut Sigmund Jähn, demokratisch gewählter Nachfolger von Staatschef Erich Honecker, postuliert Freiheit für alle, während die realen Bilder vom Mauerfall so umgedeutet werden, dass nunmehr Tausende Westdeutsche über den „antifaschistischen Schutzwall“ in die DDR kämen, um hier, im nunmehr wahren Paradies der Werktätigen, zu leben.

Solche Szenen entbehrten besonders für ostdeutsch sozialisierte Zuschauer nicht einer gewissen Melancholie, entwarf der Film doch eine DDR, wie sie vor der „Wende“ von vielen, nicht zuletzt von den Bürgerrechtlern, gewünscht und ersehnt worden war. In einer anderen Beziehung versagte aber auch *Good bye, Lenin*: Wolfgang Becker gestattete der von Katrin Sass gespielten weiblichen Hauptfigur letztlich nicht, aus ehrlicher Überzeugung an der sozialistischen Idee festgehalten zu haben. Auch ihre DDR-Treue, so offenbart der Film, war Lüge und Selbsttäuschung, denn nach der Westflucht ihres Mannes hatte sie zunächst ernsthaft mit dem Gedanken gespielt, das Land zu verlassen. Mit einem solchen inhaltlichen Kunstgriff verkleinerte

Becker die Dimension der Figur: Er ließ es nicht zu, dass sein Film – zum ersten Mal im deutschen Kino nach 1990! – eine ehrlich überzeugte Sozialistin zu einer Art positiver Heldin machte. Vielleicht trug der Knick in ihrer Biografie dazu bei, den Film kompatibler für ein Westpublikum zu machen. Eine Anpassung an den Zeitgeist, der ein Festhalten an der Utopie einer gerechten Gesellschaft ausschließlich als rückwärtsgerichtet aburteilt, war dieser Kunstgriff in jedem Fall.

Dass das deutsche Kino auch anderthalb Jahrzehnte nach der Wiedervereinigung vielfältige Stoffe aus vierzig Jahren DDR-Geschichte filtert und weiterhin filtern wird, ist angesichts der Herbst- und Winterpremierer 2005/06 gewiss: Nach der Militärgroteske *NVA*, mit der sich Thomas Brussig und Leander Haussmann noch einmal lachend von der Vergangenheit verabschieden, legt Florian Henckel von Donnersmark mit *Das Leben der Anderen* einen weiteren Stasi-Film vor. Die Hauptfiguren sind Künstler der Ost-Berliner Theaterszene in den achtziger Jahren, die sich zwischen Anpassung, innerer Emigration, Westflucht und Suizid bewegen. Dominik Graf porträtiert in *Der rote Kakadu* nach einem Buch von Michael Klier junge Jazzfans in Dresden im Jahr des Mauerbaus 1961 und ihren Zusammenprall mit der Staatsmacht. Weitere Filmfabeln über das Leben in der DDR befinden sich im Entwicklungsstadium. Es bleibt zu wünschen, dass es ihnen gelingt, differenziert und gerecht über Menschen zu erzählen, die in Aufstieg, Stabilisierung und Verfall jenes Halb-Landes integriert waren, in dessen Mauern nicht nur Konflikte zwischen Gut und Böse ausgetragen wurden, sondern Individuen mit ihren Zweifeln und Kümmernissen, mit großen und kleinen Glücksmomenten lebten. Filmische Abbilder der DDR, die weniger auf Äußerlichkeiten und Klischees zurückgreifen, sondern innere Prozesse des Landes und seiner Bewohner subtil rekonstruieren, haben weiterhin Seltenheitswert.

APuZ

Nächste Ausgabe 45/2005 · 7. November 2005

Barcelona-Prozess

Herfried Münkler

Nutzen und Nachteil des amerikanischen Imperiums

Annette Jünemann

Zehn Jahre Barcelona-Prozess

Cilja Harders

Europäische Mittelmeerpolitik aus arabischer Sicht

Isabel Schäfer

Die Euro-Mediterrane Partnerschaft und der Nahostkonflikt

Mohssen Massarrat

Demokratisierung des Greater Middle East

Dieter Weiss

Freiheit und Entwicklung in der Arabischen Welt

Herausgegeben von
der Bundeszentrale
für politische Bildung
Adenauerallee 86
53113 Bonn.



Redaktion

Dr. Katharina Belwe
(verantwortlich für diese Ausgabe)
Dr. Hans-Georg Golz
Dr. Ludwig Watzal
Hans G. Bauer
Andreas Kötzing (Volontär)
Telefon: (0 18 88) 5 15-0
oder (02 28) 36 91-0

Internet

www.bpb.de/publikationen/apuz
E-Mail: apuz@bpb.de

Druck

Frankfurter Societäts-
Druckerei GmbH,
60268 Frankfurt am Main

Vertrieb und Leserservice

Die Vertriebsabteilung der
Wochenzeitung **Das Parlament**
Frankenallee 71–81,
60327 Frankfurt am Main,
Telefon (0 69) 75 01-42 53,
Telefax (0 69) 75 01-45 02,
E-Mail: parlament@fsd.de,
nimmt entgegen:

- Nachforderungen der Zeitschrift
Aus Politik und Zeitgeschichte
- Abonnementsbestellungen der
Wochenzeitung einschließlich
APuZ zum Preis von Euro 19,15
halbjährlich, Jahresvorzugspreis
Euro 34,90 einschließlich
Mehrwertsteuer; Kündigung
drei Wochen vor Ablauf
des Berechnungszeitraumes;
- Bestellungen von Sammelmappen
für **APuZ** zum Preis von
Euro 3,58 zuzüglich
Verpackungskosten, Portokosten
und Mehrwertsteuer.

Die Veröffentlichungen
in **Aus Politik und Zeitgeschichte**
stellen keine Meinungsäußerung
des Herausgebers dar; sie dienen
lediglich der Unterrichtung und
Urteilsbildung.

Für Unterrichtszwecke dürfen
Kopien in Klassensatzstärke herge-
stellt werden.

ISSN 0479-611 X

Rainer Rother

3-6 Die wichtigste aller Künste?

Der Film, das Massenmedium des 20. Jahrhunderts, reagiert auf die Konkurrenz von Fernsehen und DVD mit Differenzierungen der Verwertungsstrategie. Er hat damit gute Chancen, sich als die ästhetisch prägende audiovisuelle Form zu behaupten und auch seine gesellschaftliche Relevanz nicht einzubüßen.

Georg Seeßlen

7-15 Die Lust und Last des Sehens

Die Geschichte des lustvollen Blickes im Kino ist auch eine Geschichte des schuldigen Vergnügens. Im scholastischen Wettstreit der Bilder – *Alles* zeigen, oder *Nichts* zeigen? – gibt es keinen moralischen Sieger. Die unkontrollierte Bilderwelt des aktuellen Mainstream-Kinos lässt den lustvollen Blick zu einer Utopie werden.

Peter Reichel

15-23 „Onkel Hitler und Familie Speer“ – die NS-Führung privat

Neuere Filme über die Zeit des Nationalsozialismus zeigen die führenden NS-Funktionäre verstärkt als Privatpersonen. Filme wie „Der Untergang“ oder „Speer und Er“ verkürzen dabei den gesellschaftspolitischen Hintergrund zugunsten einer unterhaltsamen Inszenierung. Die damit einhergehende Trivialisierung des historischen Stoffes macht die Filme äußerst fragwürdig.

Jan Distelmeyer

24-31 Landesväter und Staatskörper: Präsidenten-Bilder aus Hollywood

Das Bild, das Hollywood-Filme von der amerikanischen Staatsmacht erzeugen, oszilliert zwischen Heldenverehrung, politischer Inkompetenz und Verschwörungstheorien. Die filmische Stilisierung von „politischer Macht“ hat in den USA insbesondere in den vergangenen 15 Jahren rapide zugenommen.

Ralf Schenk

31-38 Die DDR im deutschen Film nach 1989

Zahlreiche Filme – von pathetischen Dramen bis hin zu verklärenden Komödien – haben nach 1989 ein widersprüchliches DDR-Bild entworfen. Filme, die weniger auf Äußerlichkeiten und Klischees zurückgreifen, sondern die inneren Prozesse der Gesellschaft rekonstruieren, haben demgegenüber Seltenheitswert.