

Ein Jahrhundert der Verunsicherung Medienkomparatistische Analysen

Marijana Erstić

Stefan Zweig Michelangelo Antonioni
Derek Jarman
Danis Tanović GABRIELE D'ANNUNZIO
Roman Polanski *Oliviero Toscani*
Pier Paolo Pasolini
GIUSEPPE TORNATORE
Miroslav Krleža Władysław Szpilman
Tarsem Singh **U2** *Jasmila Žbanić*
Ferdinand von Schirach
Slavenka Drakulić
RAINER WERNER Thomas Mann
FASSBINDER

Reihe Medienwissenschaften Band 12

uniVersi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN

EIN JAHRHUNDERT DER VERUNSICHERUNG

Marijana Erstić

Reihe Medienwissenschaften

Band 12

EIN JAHRHUNDERT DER VERUNSICHERUNG
Medienkomparatistische Analysen

Marijana Erstić

Habilitationsschrift an der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen

Gefördert mit freundlicher Genehmigung des *Gestu_S: Zentrum für Gender Studies Siegen*

I. Auflage Siegen 2017

Layout und Umschlaggestaltung: Markus Bauer

Druck: UniPrint, Siegen

ISBN 978-3-936533-88-0

INHALT

VORWORT	9
EINLEITUNG	
Ein Jahrhundert der Verunsicherung	11
DIE WELTKRIEGE UND DIE VERUNSICHERUNG (IN) DER KUNST	
„L’Animazione dell’imagine“ Überlegungen zur Performativität der Pathosformel bei Gabriele d’Annunzio	49
Unter dem Stern von Niedergang und Katastrophe <i>Die Glembays</i> (1928) als die kroatischen <i>Buddenbrooks</i> (1901)	69
Exerzitium mentale Ein Vergleich von Stefan Zweigs <i>Schachnovelle</i> (1942) und Roman Polanskis Film <i>THE PIANIST</i> (2001) im Lichte der Gedächtnisphilosophie Henri Bergsons	83
PIER PAOLO PASOLINIS FILMISCHE KRITIK DER NACHKRIEGSGESELLSCHAFT	
Die Stadt in Photographie und Film oder die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen Zwei Stationen: Italienischer Futurismus und Pier Paolo Pasolini	101
Vom Mythos und von der Gewalt oder Der Knabe als intermediales Phänomen in <i>MAMMA ROMA</i> (1962)	111
Der Schrei in <i>TEOREMA</i> (1968) und <i>LEMMINGE II</i> (1979) Auf den Spuren Francis Bacons	121

FILMISCHE MANIERISMEN DER NACHKRIEGSZEIT

Das Labyrinth des Bewusstseins
Julio Cortázar's *cuento fantástico* „Las babas del diablo“ (1959)
und Michelangelo Antonionis Film BLOW UP (1966) 135

Der Zuschauer im Spiegel
Überlegungen zur Performativität des Spiegelbildes
am Beispiel der *Effi Briest*-Verfilmung Rainer Werner Fassbinders 149

Das gespiegelte Tableau vivant
St(r)andbilder bei Édouard Manet
und bei Rainer Werner Fassbinder 169

DIE NEUEREN TENDENZEN DER VERUNSICHERUNG

Verloren gegangener Glaube oder lebendiger Mythos?
Passion und Grablegung Christi bei Caravaggio,
Derek Jarman und Tarsem Singh 183

Die Wiederbelebung des Noir italiano?
Giuseppe Tornatores Film LA SCONOSCIUTA (2006) 201

„Glück“ (2009)
Eine Skizze zu Ferdinand von Schirachs Kurzgeschichte
mit einem Blick auf den gleichnamigen Spielfilm
von Doris Dörrie (2011) 215

DER BOSNIENKRIEG IN LITERATUR, FILM, MUSIKCLIP

Top Shots
Blutige Uniformen bosnischer Soldaten in Werbung und Film 225

Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?
Frauensicksale in *Kao da me nema/Als gäbe es mich nicht* (1999)
und GRBAVICA/ESMAS GEHEIMNIS –GRBAVICA (2006) 239

Eine Ästhetisierung des Krieges? Der Musikclip MISS SARAJEVO (1995) von U2 und Luciano Pavarotti	251
DANKSAGUNG	263
LITERATURVERZEICHNIS	265
FILMVERZEICHNIS	299
EVENTVERZEICHNIS	303
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	305
TEXTNACHWEIS	309

VORWORT

Die nachfolgende Studie besteht aus fünfzehn Aufsätzen, die, bis auf zwei Ausnahmen, seit dem Jahr 2009 veröffentlicht oder aktuell zur Veröffentlichung angenommen worden sind. Diese Arbeiten sind vorrangig im Laufe der wissenschaftlichen Arbeit der Verfasserin (im Folgenden Verf. genannt) an der Universität Siegen entstanden.

Die einzelnen Kapitel repräsentieren die zentralen thematischen und wissenschaftlichen Schwerpunkte der bisherigen Forschung der Verf.: Zum einen handelt es sich um das wissenschaftliche Gebiet der Intermedialität in den Künsten des 20. Jahrhunderts; zum anderen und bis auf eine Ausnahme geht es um die thematische Orientierung anhand der Kulturen und Sprachen des Alpen-Adria-Bereiches. Ein letztes Themenfeld ist die Verarbeitung der Kriegserfahrungen in den Werken des 20. Jahrhunderts.

Das 20. Jahrhundert wird in der Studie rückblickend betrachtet als ein Jahrhundert der Verunsicherung. Belege hierfür sind die politischen Umbrüche, d. h. die beiden Weltkriege, aber auch der Kalte Krieg und der Jugoslawienkrieg. Davon zeugt aber auch der Medienumbruch 1900, der Photographie und Film als die neuen Leitmedien installiert. Die vorliegende Studie legt ihren Fokus auf die Untersuchung diagnostischer und heuristischer Qualitäten exemplarischer Werke des 20. und des frühen 21. Jahrhunderts, die die Stimmungen des 20. Jahrhundert seismographisch nachzeichnen. Dabei wird die Formensprache der jeweiligen Werke beschrieben und analysiert, wie sie ausgehend v. a. von den klassischen Avantgarden, namentlich vom italienischen Futurismus, für die europäische Kunst des 20. Jahrhunderts charakteristisch ist.

Im 16. Jahrhundert, das von Daniel Arrasse und Andreas Tönnemann auch mit dem Begriff der Verunsicherung verknüpft wird, vermitteln sich die politischen und die wissenschaftlichen Erschütterungen in einer bewegten, dezentralen, disharmonischen Formensprache. Für diese Formensprache werden in der Forschung die Begriffe ‚Manierismus‘/‚manieriert‘/‚manieristisch‘ benutzt. Die Verf. geht davon aus, dass auch in den Werken des 20. Jahrhunderts immer wieder Spuren der Verunsicherung zu finden sind. Dabei werden in den Künsten des 20. Jahrhunderts der Militarismus, die Kriege oft als Stimmungen, die technisch-medialen Erneuerungen als Veränderung der Wahrnehmungsmuster inszeniert. Diesen Wahrnehmungsmustern wird im Folgenden im Rahmen einer intermedial sowie komparatistisch ausgerichteten Studie nachgespürt.

ANMERKUNG ZUR ZITIERWEISE UND ZUM AUFBAU DES BUCHES

Die Fußnotennummerierung beginnt mit jedem neuen Kapitel neu, sodass die Kapitel auch als einzelne Aufsätze gelesen werden können. Die Besonderheiten in der Zitierweise sind: Die Filme werden zuerst mit ihren Originaltiteln und der deutschsprachigen Titelübersetzung, danach nur noch mit Originaltiteln und in Kapitälchen benannt. In den Untertiteln einzelner Kapitel und in den Bildunter-

schriften werden sie an die Formatierungsvorgabe typographisch angepasst. Auch hierbei – wie auch bei den zitierten Texten und Bildern – beginnt die Benennung im Fließtext und im Apparat mit jedem Kapitel neu.

Die weniger geläufigen fremdsprachlichen Termini werden kursiv geschrieben (*inganno, lectura christiana* etc.), die geläufigen Termini werden ‚eingedeutscht‘ (Film noir, Tableau vivant, Femme fatale, Femme fragile, Enfant terrible etc.). Die uneigentlich bzw. differenziert gemeinten Wendungen werden in einfache Anführungsstriche, Hervorhebungen werden in Fettschrift gesetzt. Die Adjektivierungen von Familiennamen werden klein und ohne Apostroph geschrieben (pasolinische, aber auch lacanianische etc.).

In dieser Studie sind nicht alle Artikel enthalten, die im Dezember 2015 an der Philosophischen Fakultät der Universität Siegen als Habilitationsschrift eingereicht wurden. Entfallen sind Publikationen zum italienischen Futurismus – in der Einleitung und im Hauptteil der Arbeit. Bereits in dieser ursprünglichen Fassung sind einzelne Kapitel Korrekturen unterzogen worden. Ein nochmaliges Lektorat erfolgte für diese Buchpublikation.

Gemäß der Gutachterinnenempfehlung wurden in der Einleitung kurze Erläuterungen der einzelnen Kapitel unter Berücksichtigung des Hauptthemas der Verunsicherung eingebaut. Auf ein Schlusswort wird, wie bei den kumulativen Habilitationsschriften üblich, verzichtet. Die Studie endet mit einem Textnachweis – mit der Liste der Erstveröffentlichungsangaben aller Kapitel.

EINLEITUNG

Ein Jahrhundert der Verunsicherung

In Sarajevo [...] ‚began and will end the 20th century‘ [...] ‚I believe that the 20th century began there and that the 21st century will also begin here. This has been a short century. The first world war began in this city. Centuries do not begin numerically with two noughts. [...] I suppose the 21st century really began in 1989 with the suicide of the Soviet Union, but you could also say – in a more ironic way – that it began with Sarajevo because now we have a total picture of what the 20th century was.‘¹

Diese in den Ländern Südosteuropas häufig zitierten und paraphrasierten Sätze äußerte Susan Sontag während ihres Aufenthaltes in Sarajevo im Jahr 1993, in dessen Verlauf sie Samuel Becketts *Waiting for Godot* (1952) inszenierte. Und wie dies auch der Film *PODZEMLJE/UNDERGROUND* (D/FR/H/YU 1995) des Regisseurs Emil Kusturica (geb. 1954) anhand der Inserts bzw. der Kapitelüberschriften veranschaulicht, kann das gesamte Jahrhundert in Europa mit den Worten Krieg – Krieg – Kalter Krieg – Krieg beschrieben werden; also Erster Weltkrieg – Zweiter Weltkrieg – Kalter Krieg – Jugoslawienkrieg. Diese Häufung der Kriege auf europäischem Boden im 20. Jahrhundert macht die Diagnose eines neuen Jahrhunderts der Verunsicherung zwingend.²

Als ein solches gilt in der Forschung das 16. Jahrhundert nach dem Sacco di Roma, nach der Plünderung Roms durch die spanischen Söldner und die deutschen Landsknechte im Jahr 1527. So verweisen Daniel Arasse und Andreas Tönnesmann in ihrer Studie *Der europäische Manierismus, 1520–1610* auf die Annahme, dass „die Anwendung der *maniera* [der persönlichen, häufig an Michelangelos Werk orientierten Handschrift der Künstler des 16. Jhs., Anm. d. Verf.]“ auf eine „Verunsicherung des einzelnen sowie auf eine in der Renaissance auftretende Krise“ zurückzuführen sei.³ Mehr noch: „während der Renaissance zur Zeit des Manierismus“ mache sich „eine grundlegende Verunsicherung breit; ‚Nichts ist

¹ Susan Sontag: „The Twentyfirst Century Will Begin in Sarajevo“. Interview von Alfonso Armada. In: Leland Poague (Hrsg.): *Conversations with Susan Sontag*. Jackson 1995, S. 267–270, S. 267, S. 268. Der erste Satz wird z. B. im Film *GRBAVICA/ESMAS GEHEMNIS – GRBAVICA* (A/BiH/D/HR 2006, Reg.: Jasmila Žbanić) zitiert.

² So inszeniert das Münchener Residenztheater seit der Saison 2013/14 verschiedene Dramen zum Thema des Ersten Weltkrieges, in denen vor allem eine grundlegende Verunsicherung zum Ausdruck kommt, die bis heute spürbar sei, so z. B. in der Miroslav-Krleža-Inszenierung *In Agonie*. Den Begriff ‚Jahrhundert der Verunsicherung‘ im Hinblick auf das 16. Jh. benutzte wiederum häufig Gundolf Winter in seinen kunsthistorischen Seminaren und Vorlesungen an der Universität Siegen.

³ Daniel Arasse/Andreas Tönnesmann: *Der europäische Manierismus. 1520–1610*. München 1997, S. 11.

klar, außer dem Gefühl einer unbezwingbaren Komplexität, die schließlich wertvoller ist als Ordnung, Gleichgewicht und Vernunft“⁴. Der Manierismus sei zudem, wie dies bereits der Titel der Studie *Der europäische Manierismus* vermuten lässt, der erste „Stil von europäischem Zuschnitt“⁵ in einem Jahrhundert der Feste und der Kriege.⁶ Von der Verunsicherung des 16. Jahrhunderts ist auch in Volker Reinhardts Buch *Francesco Vettori. Das Spiel der Macht* die Rede.⁷ Ernst Robert Curtius versteht in seinem Buch *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* und in Anlehnung an Walter Friedländers Definition des Manierismus als einen ‚antiklassischen‘ Stil⁸ den Manierismus „als Entartungsform der Klassik“, ja der Manierismus überwuchere „die klassische Norm“, er sei „eine Konstante der europäischen Kultur“ und „die Komplementär-Erscheinung zur Klassik aller Epochen“.⁹

Für die literatur- und kunsthistorische Entwicklung des 16. Jahrhunderts als eines Jahrhunderts der Verunsicherung können sozialhistorische Gründe angeführt werden. Der Sacco di Roma, aber auch der Beginn der Reformation 1517 und die Religionskriege, Belagerungen sowie Vertreibungen kennzeichnen das Umbruchsjahrhundert – hierbei seien vor allem die Belagerung Wiens seitens der Osmanen (1529) und die Bartholomäus-Nacht (1572) erwähnt. Die sog. kopernikanische Wende, die Feststellung, dass die Erde kein Zentrum des Universums ist (1543), ferner auch die neu entdeckten Handelswege und Welten verändern das bis dato vorherrschende gewohnte Weltbild.¹⁰ In der Kunst schlägt sich dies zunächst insoweit nieder, als der gerade erst gewonnene, organisch-perspektivische, zentrale Blickpunkt vehement infrage gestellt wird. Die ein Jahrhundert zuvor postulierte Behauptung des Menschen als Zentrum der Welt und des Kosmos weicht im Laufe des 16. Jahrhunderts der Frage nach der Sinnhaftigkeit und Zulänglichkeit der Ratio. Formal wird die Harmonie der Renaissance nun durch Disturbation bzw. Störungselemente, wie verzerrte Perspektiven, Labyrinth und die Welt in der Schwebe¹¹, ferner Dezentralisierung, Spiegelungen,

⁴ Ebd., S. 44. Das Zitat im Zitat stammt aus André Chastel: *Die Krise der Renaissance. 1520–1600*. Genf 1968, S. 7.

⁵ Vgl. Arasse/Tönnemann: *Der europäische Manierismus*, S. 7ff.

⁶ Vgl. ebd., S. 19.

⁷ Volker Reinhardt: *Francesco Vettori. Das Spiel der Macht*. Göttingen 2007, S. 95.

⁸ Walter Friedländer: „Die Entstehung des antiklassischen Stiles in der Malerei um 1530“. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 46 (1925), S. 49–86.

⁹ Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern u.a. 1973⁸, S. 277–305, S. 277.

¹⁰ Vgl. den marxistischen Ansatz von Arnold Hauser: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München 1964, S. 44–52.

¹¹ Vgl. Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*. Hamburg 1957, S. 34.

Künstlichkeit, ja auch Schmerz und serpentinenartige, verschlungene Körperbewegung zerstört.¹²

Das 16. Jahrhundert gilt nicht nur als das Jahrhundert der Verunsicherung. Wie Gustav René Hocke gezeigt hat, ist dieses Jahrhundert vielmehr die „Daseinsgeste des modernen Menschen schlechthin“¹³ und das Beispiel eines problematischen Weltverhältnisses. So spricht Hocke von einer geistigen Krise angesichts einer aus den Fugen geratenen Welt. Kriege und Hungersnöte seien ein Normalzustand gewesen, ergänzend könne man

den politischen Zerfall Italiens nennen, die Zersetzung der universellen Ideen des Kaiser- und Papsttums, die Ausbildung eines europäischen Staatensystems; das Ende der ritterlich feudalen dynastischen Staatsauffassung, das Entstehen neuer sozialer Strukturen und Wirtschaftssysteme.¹⁴

Keine Harmonie und kein Ausgleich bestimmen – wie im 15. Jahrhundert – die künstlerische Praxis, sondern vielmehr Weltangst und Untergangsvisionen. Es herrscht die Empfindung einer *terribilità*, also eine

angstvolle Beziehungslosigkeit, ein Schrecken, der sich nicht mehr mit Regeln der Klassik darstellen ließ, eine Verdrehung. Man wollte das Schreckliche, Seltsame, das in Raum und Zeit Heimatlose erlangen, um es zu bannen.¹⁵

Das Weltgefühl ist ambivalent und gespalten zwischen der Sicherheit und Gewissheit des neugewonnenen Selbstbewusstseins einerseits und einer rätselhaften und verunsichernden Natur und Welt, die rational nicht zu verstehen seien, andererseits. In der Kunst führe das zu einem „Kult des Dysharmonischen“.¹⁶ Diese Feststellung sei jedoch, so Hocke, nicht allein (kunst-)historisch, sondern auch psychologisch und existenziell interessant; werde doch hier „die psychologische Struktur des problematischen Menschen“ sichtbar, „der für sich, um sich und über sich“ zu zweifeln beginne „und deswegen auch in einem nicht selten furchtbaren Sinne [...] ver-zweifelt“ sei.¹⁷

Doch Hocke betrachtet in dieser und in anderen Arbeiten den Manierismus nicht nur als eine Kunstepoche, sondern als ein Phänomen, das bis in das 20.

¹² Vgl. die von Hocke ausgehende Studie von Achille Bonito Oliva: *Die Ideologie der Verräter. Manieristische Kunst – Kunst des Manierismus*. Köln 2000, S. 181ff.

¹³ Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg 1987, S. 538.

¹⁴ Ebd., S. 73.

¹⁵ Ebd., S. 20.

¹⁶ Ebd., S. 272.

¹⁷ Ebd.

Jahrhundert reicht. Denn auch das dezentrierte Subjekt der Moderne, der Mensch des 20. Jahrhunderts, hat Hocke zufolge eine ähnlich ambivalente psychische Verfassung: Auf der einen Seite „der selbstherrliche Eindruck, dass mit dem ethischen Gefühl“ alle Katastrophen – vor allem Kriege – zu überwinden seien. Auf der anderen Seite die Erfahrung, dass auf dem Höhepunkt moralisch-philosophischer Erkenntnisse „das Grauen des ‚Irrationalen‘ geradezu mit doppelter Gewalt alle Fortschritte“ vernichte.¹⁸ Den manieristischen Charakter der Moderne unterstrich im Jahr 2000 auch Horst Bredekamp in einer historiographischen Übersicht der Entwicklung des kunst- und literaturhistorischen Terminus.¹⁹

In diese lange Tradition literatur- und kunsthistorischer Betrachtungen stellt sich auch die nachfolgende Studie, und sie stellt dezidiert die Frage, ob die Kriege des 20. Jahrhunderts in Europa nicht zu einer mindestens genauso starken Verunsicherung geführt haben müssen wie die Zerstörungen und Umbrüche des 16. Jahrhunderts. Ja mehr noch, der eigentliche Beginn des 20. Jahrhunderts, der Erste Weltkrieg, wird in den aktuellen Publikationen als ein „vielschichtiger, emergenter Prozess“ definiert, „der sich aus einer Vielzahl von Akteuren, Rationalitäten, Technologien und materiellen Umfeldern zusammensetzt“, als „ein Prozess, der [...] heterogenste gesellschaftliche Felder zueinander in Beziehung setzt“, denn die „grundlegenden Eigenschaften der Moderne – Komplexität und Kontingenz – charakterisieren auch den Ersten Weltkrieg als einen modernen Krieg“.²⁰ Diese kontingente, komplexe und fragmentarische Verflechtung von Kultur, Geschichte, Politik, Stimmung während des Ersten Weltkrieges kennzeichnet die europäische Kulturgeschichte des gesamten Jahrhunderts. Die Belagerung Sarajevos während des Bosnienkrieges 1992–1995, die den Worten Susan Sontags zufolge das Ende des 20. und den Beginn des 21. Jahrhunderts darstellt, zählt wiederum zu den langwierigsten Städteeroberungen der Geschichte.²¹

Ausgehend von den obigen Überlegungen kann behauptet werden, das 20. Jahrhundert ist das neue Jahrhundert der Verunsicherung. Zwar gab es in jedem Jahrhundert Kriege, aber die Vehemenz, mit der diese im 20. Jahrhundert auftreten, hat zu einer grundlegenden Verunsicherung geführt, die sich in der politischen Ordnung der Nachkriegszeit z. B. nicht nur im ‚Kalten Krieg‘ und in der atomaren Aufrüstung manifestiert, sondern gegen Ende des 20. Jahrhunderts zu

¹⁸ Vgl. ebd., S. 53.

¹⁹ Vgl. Horst Bredekamp: „Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung“. In: Wolfgang Braungart (Hrsg.): *Manier und Manierismus*. Tübingen 2000, S. 109–129.

²⁰ Lars Koch/Stefan Kaufmann/Niels Werber: „Der Erste Weltkrieg: Zäsuren und Kontinuitäten“. In: Werber/Kaufmann/Koch (Hrsg.): *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2014, S. 1–4, S. 1.

²¹ Vgl. Ludwig Steindorff: „Der Krieg in Bosnien-Herzegowina. Mehr als Konkurrenz der Erinnerung“. In: Marijana Erstić/Slavija Kabić/Britta Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung? Zur künstlerischen Rezeption der Überlebensstrategien von Frauen im Bosnienkrieg und im Zweiten Weltkrieg*. Bielefeld 2012, S. 179–211.

den ethnischen Separationskriegen in Südosteuropa und der UdSSR führt.²² Parallel dazu sind in der Literatur und in der Kunst seit den historischen Avantgarden und bis heute offensichtliche Manierismen zu beobachten, die sich entsprechend in den Werken niederschlagen.²³

DIE VERUNSICHERUNG UND DIE WELTKRIEGE

Das Substantiv ‚Verunsicherung‘, das den Kernbegriff der vorliegenden Überlegungen darstellt, wird vom Terminus ‚Sicherheit‘ (lat. *securitas*; engl. *security*; frz. *sécurité*; ital. *sicurezza*; kroat. *sigurnost*) abgeleitet. Der Begriff der Sicherheit ist, dem *Historischen Lexikon der Geschichtlichen Grundbegriffe* zufolge „ein mit dem Fürstenstaat der europäischen Neuzeit entstandenes Abstraktum, das seit dem 17. Jahrhundert in immer neuen Bedeutungsfeldern konkretisiert und, meist affirmativ gebraucht, zu einem ‚normativen Begriff‘ wurde“; Er ist aber auch „ein vielseitig verwendete[r] Wertbegriff der politisch-sozialen Sprache“, der sowohl im „psychologisch-subjektiven Sinn des sich Geborgenfühlers“ benutzt wird, „als auch einen objektiv bestimmbaren, rechtlich definierten Zustand des Geschütztseins“ ausdrückt.²⁴ Die Formel eines Geschütztseins durch das Reich/den Staat kann seit der Antike beobachtet werden: „Seit der augusteischen Zeit wurde die römische Reichsidee [...] durch ‚pax‘, ‚securitas‘ und ‚libertas‘ qualifiziert.“²⁵ Nach der Verschmelzung von Imperium Romanum und Imperium Christianum „wurde der Begriff des Frieden und Sicherheit schützenden Universalreichs bis weit ins Mittelalter tradiert“²⁶. Eine „reichsrechtliche Kontinuität von Frieden und Sicherheit“ ist auch vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zu beobachten, wie beispielsweise im 16. Jahrhundert in Italien:

‚Sichersein‘ oder ‚Sicherheit‘ standen schon bei Machiavelli im Zentrum seines politischen Denkens. Im ‚Principe‘ ging es ihm nicht nur um die Erringung, sondern auch um die Behauptung oder ‚Sicherung‘ politischer Macht und Herrschaft. Dabei flossen die persönliche Sicherheit der Fürsten mit der Sicherung des öffentlichen Wohls ineinander. Wiederholt, so besonders bei der Erörterung des Heerwesens, sprach Machiavelli von ‚Herrschaftssicherung‘.²⁷

²² Vgl. Marie-Janine Calic: *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert*. München 2010.

²³ Vgl. Werner Hofmann (Hrsg.): *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*. Wien 1987.

²⁴ Werner Conze: „Sicherheit, Schutz“. In: Otto Brunner/ders./Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart 1984, S. 831–863, S. 831.

²⁵ Ebd., S. 833.

²⁶ Ebd., S. 834.

²⁷ Ebd., S. 838.

Die herrschende Macht gilt es in den folgenden Jahrhunderten immer mehr zu ‚versichern‘ – durch Friedensverträge, Abkommen, aber auch Kriege. Doch auch der Frieden wird ‚versichert‘: Nach dem Dreißigjährigen Krieg (1618–1648) wird das Verbum ‚versichern‘ bzw. die Substantivierung ‚Versicherung‘ zum politischen, aber auch zum sozialen Grundbegriff.²⁸ Der Begriff der ‚Ver-unsicherung‘ – die Verneinung von Assekuration – ist dagegen kein politischer Terminus und auch kein sozialer. Vielmehr handelt es sich um einen Zustand, um eine durchaus ambivalente Größe, um einen Kreislauf subjektiver Sinneseindrücke. Dieser Prozess, der von der Sicherheit (als dem Versprechen der Glückseligkeit) zur Unsicherheit (als dem Ausbleiben der Glückseligkeit) führt, wird von Brüchen, von Zäsuren und Einschnitten ausgelöst, die eine vermeintliche Kontinuität der Geschichte und der menschlichen Entwicklung infrage stellen. Der Schrecken und die Entwurzelung als unmittelbare Reaktionen auf die Kriegsgefahren weichen einer Krise (fast) im Dauerzustand.

So beobachtet die Literatur zu Beginn des 20. Jh. einen Bruch in der Weltordnung. Der österreichische Schriftsteller Stefan Zweig (1881–1942) schildert in seinem Buch *Die Welt von Gestern* (1942) den Zusammenbruch des ‚goldenen Zeitalters‘ des 19. Jahrhunderts:

Wenn ich versuche, für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, in der ich aufgewachsen bin, eine handliche Formel zu finden, so hoffe ich am prägnantesten zu sein, wenn ich sage: es war das Goldene Zeitalter der Sicherheit. [...] Alles Radikale, alles Gewaltsame schien bereits unmöglich in einem Zeitalter der Vernunft.²⁹

Doch es wüten auch im Vorfeld des Ersten Weltkrieges in Europa Kriege, insbesondere die Balkankriege 1912 und 1913, in deren Folge das Osmanische Reich aus Europa bis in die heutigen Grenzen der Türkei verdrängt wurde, und die aus heutiger Sicht den „Aufakt zum großen Morden“ des Ersten Weltkrieges darstellen.³⁰ Gleichwohl sieht Zweig den ersten Bruch der Ordnung des 19. Jahrhunderts im Ersten Weltkrieg selbst.³¹ Den zweiten und endgültigen Bruch in der Vita

²⁸ Vgl. ebd., S. 841.

²⁹ Stefan Zweig (1942): *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt a. M. 2013³, S. 15f. Diese literarische Beobachtung steht im Kontrast zu den Analysen Jacob Burckhardts. Burckhardt kennt die „Kriege überhaupt als Völkerkrise“ (*Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Basel/Stuttgart 1970, S. 117), also als eine, so Reinhart Koselleck, „Dauermöglichkeit der Geschichte“. Koselleck: „Krise“. In: Brunner/Conze/ders.: *Geschichtliche Grundbegriffe*. Bd. 3, S. 617–650, S. 639.

³⁰ Thomas Speckmann: „Balkankriege. Auftakt zum Großen Morden“. In: *Die Zeit* (31.10.2013), URL: <http://www.zeit.de/2013/45/balkankriege-erster-weltkrieg> (13.10.2015).

³¹ Vgl. Iris Himmlmayr: „Das Trauma des Ersten Weltkrieges. Einige Beobachtungen zu Stefan Zweigs Prosa“. In: Klemens Renoldner (Hrsg.): *Stefan Zweig – Abschied von Europa*. Wien 2014, S. 67–77.

Zweigs, aber auch in der seiner Zeitgenossen, stellen der Faschismus und der Zweite Weltkrieg dar. So hat Zweig, seinen eigenen Worten zufolge, „die großen Massenideologien unter seinen Augen wachsen und sich ausbreiten sehen, den Faschismus in Italien, den Nationalsozialismus in Deutschland, den Bolschewismus in der Sowjetunion und vor allem jene Erzpest, den Nationalismus“, der, so Zweig, „die Blüte der europäischen Kultur vergiftet“ hat.³² Den Beginn dieses Prozesses, den Schnitt, den die Ermordung Franz Ferdinands und seiner Gattin in Sarajevo für die Weltgeschichte bedeutet, beschreibt Zweig als eine subjektiv gefärbte, gleichsam kollektive Ahnung, als ein Innehalten während eines sonnigen Sommertages am 28. Juni 1914 in einem Kurpark in Baden bei Wien:

Aber doch war der Wind zwischen den Bäumen, das Gezwitscher der Vögel und die vom Kurpark herschwebende Musik gleichzeitig in meinem Bewußtsein. Ich hörte deutlich die Melodien mit, ohne dadurch gestört zu sein, denn unser Ohr ist ja so anpassungsfähig, daß ein andauerndes Geräusch, eine donnernde Straße, ein rauschender Bach nach wenigen Minuten sich völlig dem Bewußtsein eingepaßt und im Gegenteil nur ein unerwartetes Stocken im Rhythmus uns aufhorchen läßt. So hielt ich unwillkürlich im Lesen inne, als plötzlich mitten im Takt die Musik abbrach. [...] Auch die Menge, die als eine einzige flutende helle Masse zwischen den Bäumen promenierte, schien sich zu verändern, auch sie stockte plötzlich in ihrem Auf und Ab. Es mußte sich etwas ereignet haben.³³

Die Geschichte werde im gesamten Text, so Rüdiger Görner anlässlich der Stefan-Zweig-Ausstellung *Abschied von Europa* (2014/2015), als „eine historisch bedingte Stimmung oder ein ‚Geschichtsgefühl‘“, ja „als ein Erleben“ beschrieben, das vor allem die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg in Erinnerung rufe.³⁴ Was auf die im Text als Intervall und Stimmung³⁵ geschilderte Ermordung des ungeliebten Kronprinzen und seiner Gemahlin folgt, die Massenmobilisierung, die Kriegsbegeisterung, die Umzüge, beschreibt Zweig in seiner Erinnerungsschrift *Die Welt von Gestern* einige Seiten später als eine Massenpsychose, ja der

³² Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 12.

³³ Ebd., S. 225.

³⁴ Vgl. Rüdiger Görner: „Wie man wird, was man erinnert. Überlegungen zu Stefan Zweigs ‚Die Welt von Gestern‘“. In: Renoldner (Hrsg.): *Stefan Zweig – Abschied von Europa*, S. 91–103, S. 91.

³⁵ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München 2011. Gumbrecht sieht die Stimmungen in der Literatur zunächst primär an die Beschreibungen von Musik und Wetter angekoppelt, doch worauf er vor allem „hinauswill, ist die Tatsache, dass solche textuellen Töne, Atmosphären und Stimmungen nie ganz unabhängig von den materiellen Komponenten der Texte sind, vor allem von ihrer Prosodie – und dass Texte deshalb in sehr ähnlicher Weise auf die ‚inneren Gefühle‘ ihrer Leser wirken, wie es das Wetter oder die Musik tun.“ Ebd., S. 12f.

Krieg von 1914 [...] diene noch einem Wahn, dem Traum einer besseren, einer gerechten und friedlichen Welt. Und nur der Wahn, nicht das Wissen macht glücklich. Darum gingen, darum jubelten damals die Opfer trunken der Schlachtbank entgegen, mit Blumen bekränzt und mit Eichenlaub auf den Helmen, und die Straßen dröhnten und leuchteten wie bei einem Fest.³⁶

Die Erfahrung des Zweiten Weltkrieges entpuppt sich als wesentlich weniger enthusiastisch, denn hier habe man gehorcht, man habe nicht gejubelt. Man sei „an die Front“ gegangen, „aber man träumte nicht mehr, ein Held zu sein“. Die Völker und die Einzelnen hätten gefühlt, „dass sie nur Opfer“ gewesen seien „entweder irdischer, politischer Torheit oder einer unfassbaren und böswilligen Schicksalsgewalt“.³⁷ So ist Europa für Zweig verloren, „seit sie sich zum zweitenmal selbstmörderisch“ zerfleische.³⁸

Diesen Befund kann man als resignativ beschreiben, als eine Verunsicherung und eine Entwurzelung, für welche das Leben und das Sterben Stefan Zweigs exemplarisch sind.³⁹ Walter Maria Stojan schreibt bereits 1996, also ein Jahr nach dem Ende des Jugoslawischen Nachfolgekrieges, im Katalog einer Stefan-Zweig-Ausstellung des Österreichischen Kulturinstituts in Zagreb und der Stadtbibliothek „Juraj Šižborić“ in Šibenik, Stefan Zweigs prophetische Worte aus dem Jahre 1943 hätten im Jahre 1996 „gerade in den [kroatischen, Anm. d. Verf.] Städten Šibenik, Zadar, Dubrovnik und Vukovar, ganz zu schweigen von der Tragödie Bosniens und der Herzegowina“ eine besondere Bedeutung, ja „der unselige Krieg im ehemaligen Jugoslawien“ bringe „uns die Bedeutung dieses Österreichers klarer vor Augen.“⁴⁰ Goran Lovrić unterstreicht im selben Katalog, Zweigs literarisches Werk werde „auch zukünftigen Lesergenerationen als Warnung und Denkanstoß dienen, was, wie man in den letzten Jahren sehen konnte, mehr als nötig“ sei.⁴¹ Auch hier wird also Zweigs Werk als ein Erklärungsversuch jeglicher Kriegserfahrung benutzt, allerdings ohne dass dabei die Konsequenzen für die Lesart des gesamten 20. Jahrhunderts als eines Jahrhunderts der Verunsicherung gezogen werden. Auch ist Zweigs Erfahrung der Welt des für ihn noch neuen Säkulums durchaus auch ambivalent, sind doch gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts einige ‚Sternstunden der Menschheit‘ zu verorten:

³⁶ Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 237.

³⁷ Ebd., S. 235.

³⁸ Ebd., S. 10.

³⁹ Vgl. als eine Art Fortsetzung von *Die Welt von Gestern am Vorabend des Zweiten Weltkrieges*, Volker Weidermann: *Ostende. 1936 – Sommer der Freundschaft*. Köln 2014. Vgl. auch Hartmut Müller: *Stefan Zweig. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1988.

⁴⁰ Walter Maria Stojan: „Einführungswort“. In: Goran Lovrić/ders. (Hrsg.): *Stefan Zweig. 1881–1942*. Zagreb 1996, S. 7f., S. 8.

⁴¹ Lovrić: „Stefan Zweig (1881 Wien – 1941 Petropolis, Brasillien)“. In: ebd., S. 9–13, S. 13.

Aber paradoxerweise habe ich auch in ebenderselben Zeit, da unsere Welt im Moralischen zurückstürzte, dieselbe Menschheit im Technischen und Geistigen sich zu ungeahnten Taten erheben sehen, mit einem Flügelschlag alles in Millionen Jahren Geleistete überholen: die Eroberung des Äthers durch das Flugzeug, die Übermittlung des irdischen Wortes in derselben Sekunde über den Erdball und damit die Besiegung des Weltraumes, die Zerspaltung des Atoms, die Besiegung der heimtückischsten Krankheiten, die fast tägliche Ermöglichung des gestern noch Unmöglichen. Nie bis zu unserer Stunde hat sich die Menschheit als Gesamtheit teuflischer gebärdet und nie so Götterähnliches geleistet.⁴²

Dabei drängt sich der Vergleich mit dem 16. Jahrhundert auf, mit der kopernikanischen Wende und mit der Entdeckung neuer Welten und Routen, die – angekoppelt an die Erfahrung der Zerstörungen und Katastrophen – z. T. zu einem Verschwinden der Sicherheit im künstlerischen Ausdruck geführt haben. Im Eintrag zum Lemma ‚Sicherheit‘ des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie* steht zum Zustand der Verunsicherung zu Beginn des 20. Jahrhunderts Folgendes:

die sich beschleunigende Modernisierung der europäischen Gesellschaften und die Entstehung artifiziieller Lebenswelten durch forcierte technisch-industrielle Entwicklung und vehemente Urbanisierung seit dem letzten Drittel des 19. Jh., bedingen im 20 Jh. eine neue Fassung des Problems Sicherheit. Man habe sich jetzt daran gewöhnt, schreibt Zweig, ‚ohne Boden unter den Füßen zu leben, ... ohne Sicherheit.⁴³

Bei diesem Satz aus dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie* fällt auf, dass das Problem der Unsicherheit, anders als bei dem zitierten Werk Stefan Zweigs, vom Problem der Kriegserfahrung entkoppelt wird. Doch gerade der Erste Weltkrieg markiert, so lassen sich Zweigs Ausführungen und ähnlich auch Christopher Clarks Erkenntnisse in seinem Buch *The Sleepwalkers. How Europe Went to War in 1914* (London 2013)/*Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog* (München 2014)⁴⁴ lesen, einen Umbruch oder, anders ausgedrückt, eine neue

⁴² Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 12f.

⁴³ Michael Makropoulos: „Sicherheit“. In: Joachim Ritter u.a. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 9. Darmstadt 1995, S. 745–750, S. 748.

⁴⁴ Vgl. Christopher Clark: *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog*. München 2015, insb. S. 485f. und dazu Walburga Hülk: „Kriegsstimmung vor 100 Jahren. Variationen von Schlafwandel und Schlaflosigkeit bei Proust, Zweig, Broch und Clark“. In: Uta Felten/Kristin Mlynek-Theil/Kerstin Küchler (Hrsg.): *Proust und der Krieg. Die wiedergefundene Zeit von 1914*. Frankfurt a.M. 2016, S. 133–152 und Klaus Vondung: „Kriegserwartung – Kriegserfahrung: Der Erste Weltkrieg in Kunst und Literatur“. In: Jörg Döring/Jörgen Schäfer/Ralf Schnell (Hrsg.): *Wechseleitige Erhellung der Künste. Möglichkeiten einer Allgemeinen Literaturwissenschaft*. Siegen 2016, S. 55–83.

politische ‚Sattelzeit‘. Den Begriff der ‚Sattelzeit‘ führte der Historiker Reinhart Koselleck in den wissenschaftlichen Diskurs ein und er bezeichnet damit eigentlich die Zeit um 1800 als eine beschleunigte Zeit zwischen der Frühen Neuzeit und der Moderne:

Es war die Beschleunigung des politischen Prozesses, die nach der fast einhelligen Wahrnehmung der Zeitgenossen unsere Neuzeit eröffnete, längst bevor die technisch-industrielle Revolution die Beschleunigung in den normalen Alltag hinein vorantrieb. Das heißt, selbst die überkommenen politischen Lehren und historischen Erfahrungsbestände rücken seitdem in einen neuen Aggregatzustand ein, unterliegen einem Strukturwandel. Einen solchen Strukturwandel unmittelbar wahrnehmen zu können, zeichnet vermutlich die Neuzeit aus. Der Strukturwandel wird gleichsam selbst zum Ereignis.⁴⁵

Die Geschichte habe jedoch nicht nur mit dem Geschehen zu tun, sondern ebenso mit den ungleichzeitig verlaufenden, teilweise sich widersprechenden Ordnungen, die Geschichte enthalte zahlreiche voneinander unterscheidbare Schichten, die sich jeweils schneller oder langsamer verändern. Denn wir seien „ja gerade televisionäre Augenzeugen geworden eines raschen und plötzlichen Wandels in ganz Osteuropa. Aber die sozioökonomischen Strukturen, deren Insuffizienz diesen rasanten politischen Wandel“ bedingten und mit hervorgerufen hatten, hätten sich „deshalb noch lange nicht geändert. Jedenfalls nicht mit der Schnelligkeit, die politisch geboten“ sei.⁴⁶ Mit anderen Worten ausgedrückt kann also nicht von Geschichte, sondern es muss von Geschicht-*en* gesprochen werden.

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Die Französische und die technisch-industrielle Revolution, die Entdeckung fremder Kulturen und die Auflösung der Standesgesellschaft führen um 1800 Koselleck zufolge zum Fortschritt und zur Beschleunigung, die sich schon während des 19. Jahrhunderts in der Literatur beispielsweise als das Ephemere, Flüchtige manifestiert.⁴⁷

Doch der Erste Weltkrieg markiert einen noch viel radikaleren Bruch, und er kann auch deshalb als Sattelzeit definiert werden, weil hier die meisten Elemente einer Übergangszeit stattfinden, wie sie von Reinhart Koselleck beschrieben werden: Zusammen mit einer veränderten historischen Zeiterfahrung, die mit dem Ersten Weltkrieg eingeläutet wird, kommt es im Laufe des Ersten Weltkrieges zu einer der größten Umwälzungen der Geschichte und zu einem Wandel, der sich z. T. auch als demografischer, sozialer und politischer Wandel manifestiert, den beispielsweise der vorläufige Sieg des Kommunismus in Ost-

⁴⁵ Vgl. v. a. Reinhart Koselleck: „Wie neu ist die Neuzeit?“. In: ders.: *Zeitgeschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M. 2013³, S. 225–239, S. 238.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. Theresa Vögle: *Mediale Inszenierungen des Mezzogiorno. Die ‚Südfrage‘ als Prüfstein der Einheit Italiens und der Idee Europas*. Heidelberg 2012, S. 25.

europa ankündigt. Einen Wandel bedeutet jedoch auch die Verkehrsrevolution, die mit dem ersten Flugzeugflug der Gebrüder Wright (17. Dezember 1903) beginnen mag. Oder die ‚bewegten Bilder‘ (ab 1895), die sich im 20. Jahrhundert zum Leitmedium entwickeln. Der Wandel beginnt somit als extreme Beschleunigung, die zwischen Stabilität und Instabilität changiert, als eine durchaus ambivalente Erfahrung bereits einige Jahre vor 1914, um mit dem Ersten Weltkrieg die genaue Fokussierung, Zuspitzung und auch einen fixen Wendepunkt zu erreichen. Für die Ambivalenzen der Zeit liefern sowohl der mediale Umbruch 1900 als auch mit ihm die damals neuen Medien Photographie und Film die geeigneten Reproduktions- und Wahrnehmungsformen. Ja mehr noch, die neuen Medien, die Tageszeitungen, die Kinowochenschauen machen die Dekadenzkultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts für den politischen Missbrauch empfänglich. Dies wird im ersten Kapitel der vorliegenden Schrift am Beispiel der Okkupation Rijekas seitens Gabriele d’Annunzios verdeutlicht.⁴⁸

Kulturgeschichtlich lassen sich vor dem Beginn des Ersten Weltkrieges antizipatorische Stimmungen beobachten, die Gabriele d’Annunzio bereits 1900 im Roman *Il fuoco/Das Feuer* als die Verführung der Masse inszeniert und im Jahr 1919 (präziser zwischen dem 19.09.1919 und dem 25.12.1920) in Rijeka im Sinne einer umgekehrten Mimesis auch politisch missbraucht – das Leben ahmt hier die Kunst nach.⁴⁹ Der kroatische Autor Miroslav Krleža verfasst etwas später einige seiner bekanntesten Werke, die die Stimmung kurz vor dem Ersten Weltkrieg nachzeichnen, so beispielsweise sein bekanntestes Drama *Gospoda Glembajevi/Die Glembays* (1928), das im zweiten Kapitel dieser Schrift mit Thomas Manns Roman *Buddenbrooks* (1901) verglichen wird. Das dritte Kapitel befasst sich mit dem Überleben des Holocaust, das exemplarisch an Stefan Zweigs *Schachnovelle* (1942) und Roman Polanskis Film *THE PIANIST/DER PIANIST* (FR/GB/D/POL 2001) verdeutlicht wird.

Die zentrale These der vorliegenden Studie lautet, dass viele Werke und künstlerische Produktionen des 20. Jahrhunderts die Kriege reflektieren und auf diese antworten, umso mehr, als in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts ein Umbruch im Denken stattfindet, der bis zum heutigen Tage seine Spuren in der künstlerischen Medienreflexion hinterlassen hat.⁵⁰ Die neuen medialen Orte, an denen sich diese Verunsicherung manifestiert, sind – neben der Literatur – die Photographie und der Film. In der Studie werden deshalb nicht nur die Kriegsdarstellungen analysiert, sondern exemplarische Werke des 20. Jahrhunderts, die die Verunsicherung als eine Folge des Umbruchs reflektieren und auf diese eine Ant-

⁴⁸ Vgl. auch Erstić/Gregor Schuhen/Tanja Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005.

⁴⁹ Gabriele d’Annunzio (1900): *Il fuoco*. Mailand 1996. Dt.: ders. (1929): *Das Feuer*. Roman. Hrsg. und eingeleitet v. Vincenzo Orlando. Aus dem Italienischen v. Maria Gagliardi u. Gianni Selvani. Berlin 1999.

⁵⁰ Siehe Anm. 2.

wort suchen. Der exemplarische Charakter der einzelnen Aufsätze soll dabei als eine wissenschaftliche Antwort auf die Komplexität und Kontingenz als prägende Stilmittel der Kunst des 20. Jahrhunderts angesehen werden.

Als theoretische Grundlage dienen die Theorien Georges Didi-Hubermans (geb. 1953), René Girards (1923–2015), Bogdan Bogdanovičs (1922–2010) und Karl Heinz Bohrs (geb. 1932), die in einzelnen Aufsätzen einer genaueren Überprüfung unterzogen werden. Eine kurze Einführung in die jeweiligen theoretischen Konzepte bieten die anschließenden beispielhaften Zusammenfassungen: Pasolinis Schaffen wird mit Didi-Huberman gelesen und auf seine Kompatibilität mit René Girards Mythoslektüre hin überprüft und Karl Heinz Bohrs These einer tendenziellen Nähe der Kunst zur Gewalt und zum Krieg wird v.a. am Beispiel des Bosnienkrieges erörtert. Im abschließenden Teil dieser Einführung wird auch Bogdan Bogdanovičs Theorie der Städtezerstörung während des Krieges in Kroatien (1991–1995) und Bosnien (1992–1995) dargestellt.

PIER PAOLO PASOLINIS WERKE: BILDTRADITION UND NACHKRIEGSZEIT

Nachdem in der Einleitung exemplarisch Werke Stefan Zweigs skizziert wurden, die die Weltkriege zum Thema haben, wird in einem zweiten Schritt das Werk Pier Paolo Pasolinis (1922–1975) näher vorgestellt und damit sein filmisches Engagement gegen die bourgeoisen und faschistoiden Elemente der Nachkriegswirklichkeit. Dass gerade Pier Paolo Pasolini seinen Filmen anhand der Elemente der manieristischen Kunst (vorrangig anhand der Gemälde Pontormos und Rosso Fiorentinos sowie der Villa rotonda Andrea Palladios (1508–1580), aber auch anhand der Gemälde Francis Bacons (1909–1992), immer wieder eine deutliche intermediale Grundierung verleiht, deutet darauf hin, wie sehr er seine eigene Wirklichkeit als ein neues Jahrhundert der Verunsicherung wahrgenommen und inszeniert hat.

Der Ausstellung *Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici* (24.04.2016–05.06.2016), die im Frankfurter Städel-Museum gezeigt wurde, ist ein großer Gegenwartsbezug bescheinigt worden.⁵¹ Doch wie nahe die oft verstörende Kunst des 16. Jahrhunderts dem heutigen Betrachter ist, zeigte bereits im Jahr 2014 die Ausstellung *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della „maniera“/Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism* im Palazzo Strozzi in Florenz (08.03.2014–20.07.2014). Sie zeichnete nicht nur die verschiedenen Wege des Manierismus als Verarbeitung von Verunsicherung, sondern auch die Verbindung zum Heute nach. Denn „leere Mitte, schrille Farbtöne und ängstlicher Blick“ erzählen uns „von Luther und Sacco di Roma, von Pest, Buchdruck und Amazonas-Entdeckern“⁵² – und wohl auch auch von der Welt des

⁵¹ Vgl. Rose-Marie Gropp: „In der Hitze der Macht“. In: *FAZ*. (24.02.2016), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ausstellung-maniera-im-frankfurter-staedel-ist-grossartig-14086668.html> (18.01.2017).

⁵² Dirk Schümer: „Die Aktualität des Manierismus“. In: *FAZ*. (19.03.2014), Nr. 66, S. 9.

20. und des frühen 21. Jahrhunderts. So wurden die Kreuzabnahmen der beiden Maler in Pier Paolo Pasolinis Film LA RICOTTA (IT 1963) in der Manier der Tableaux vivants inszeniert,⁵³ doch hier – wie später erläutert wird – nicht so, „als wolle jemand die Gesetze von Schwerkraft, Gleichgewicht und Geometrie mit den Regeln der Malerei aufheben.“⁵⁴ (Abb. 1–4)

LA RICOTTA/DER WEICKÄSE ist ein Teil des Episodenfilms ROGOPAG (IT 1963). Der Filmtitel ist ein Akrostichon der Namen einzelner Regisseure: Roberto Rossellini (1906–1977), Jean-Luc Godard (geb. 1930), Pier Paolo Pasolini und Ugo Gregoretti (geb. 1930). Das Thema des gesamten Films ist, so Birgit Wagner, die „spezifische Endzeiterwartung der 60er Jahre [...], die mit dem Verschwinden traditioneller Lebenswelten, mit dem entfesselten Konsumismus des ‚miracolo economico‘, mit der Zunahme medialen Massenkonsums und mit der atomaren Gefahr zusammenhängen“ und dies „im Modus der Komik“⁵⁵. Das Thema der pasolinischen Episode ist ein Filmprojekt über Christus, an dem gerade gedreht wird, ein Film im Film also, im Rahmen dessen eine „Proletenpassion im tragikomischen Genre“⁵⁶ erzählt wird. Dafür werden einerseits religiöse Szenen mit vielen bildhaften Zitaten in Farbe verwendet, andererseits wird auch die Grausamkeit des täglichen Lebens der 1960er-Jahre in Italien dargestellt, diese in Schwarz-Weiß präsentiert. Die Grausamkeit des Alltags findet sich vor allem in der Geschichte des Protagonisten Stracci wieder (von lt. *stracciare* – zerreißen). Er ist ein einfacher Arbeiter am Set, und er versucht hungrig und verzweifelt, sich in den Drehpausen etwas zum Essen zu beschaffen. In einer der Pausen isst er dann so viel Weickäse, dass er sich buchstäblich ‚zu Tode frisst‘ und während der Dreharbeiten, ans Kreuz gebunden, verstirbt. Davor wird er von den Mitkomparsen als eine *bestia* betitelt und ausgelacht. Die Person des armen Komparsen entspricht der Opferproblematik Pier Paolo Pasolinis und stellt eine Konsequenz des Lebens der pasolinischen Subproletarier dar, indem die christliche Mythologie auf das soziale Elend heruntergebrochen wird. Auch sind die Handlungsorte dieses Films die Vororte Roms, Bezirke, die von Dirnen und Schäfern bevölkert werden, die im Projekt über Christus – dem Film im Film – als Madonna, als Christus, als Heilige auftreten.⁵⁷ Stracci hingegen verstirbt in der Rolle einer der beiden Diebe, die neben Christus gekreuzigt wurden.

⁵³ Vgl. Joanna Barck: *Hin zum Film – zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: ‚Lebende Bilder‘ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*. Bielefeld 2008, S. 193–271.

⁵⁴ Schümer: „Die Aktualität des Manierismus“, S. 9.

⁵⁵ Birgit Wagner: „‚La Ricotta‘. Körper, Medien, Intermedialität“. In: Peter Kuon (Hrsg.): *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a. M. u.a. 2001, S. 81–93, S. 81.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Mit der Lokalisierung der Szenen in verschiedenen Rom-Filmen Pier Paolo Pasolinis, aber auch Roberto Rossellinis oder Federico Fellinis, hat zuletzt (11.09.2014–

Orson Welles (1915–1985), der in *LA RICOTTA* den Regisseur spielt, der den Jesus-Film dreht, zitiert ein Gedicht von Pasolini: „lo sono una forza del Passato/Solo nella tradizione è il mio amore“⁵⁸ oder in deutschsprachiger Übersetzung: „Ich bin eine Macht aus vergangenen Zeiten/Nur in der Tradition liegt meine Liebe“⁵⁹, wodurch auch die Rolle der alten Mythen in *LA RICOTTA* verdeutlicht werden soll. Die „Macht aus vergangenen Zeiten“ – der Opfermythos, der hier zitiert wird – ist anhand der Figur Straccis illustriert, dessen Opfer freilich – anders als im Christentum – für niemanden eine Erlösung bedeutet. Die manieristische Malerei, von der Pasolini durch sein Studium und mehr noch durch seine Bekanntschaft mit dem Kunsthistoriker Roberto Longhi wusste⁶⁰, ist dabei die signifikante Referenz. Die topographische Position der Figuren erweist sich als labil: Die Darsteller fallen während der Dreharbeiten zu Pontormos Gemälde in Gelächter ausbrechend vom Gerüst, ohne dabei die gesellschaftlichen Zwänge und Grausamkeiten zu reflektieren, denen sie unterworfen sind, und die sie so sehr verinnerlicht haben, dass sie sie auch selbst an Stracci ausüben, indem sie ihn auslachen, ihn zunächst hungern und ihn sich dann ‚zu Tode fressen‘ lassen. Doch die „Gesetze von Schwerkraft, Gleichgewicht und Geometrie“⁶¹, die in den beiden Fresken von Pontormo und von Rosso Fiorentino außer Kraft gesetzt sind, funktionieren in der ‚Realität‘ des Films – die lachenden Protagonisten stürzen, wie bereits erwähnt, vom Gerüst. Pasolini äußert damit eine scharfe Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen, indem er die religiöse Malerei in die Kritik implementiert. Er zeigt aber auch filmisch die Konsequenz dessen, was die Gemälde als einen verunsichernden Augenblick darstellen: Die symbolische serpentinenartige, unsichere Position der Figurengruppe – eine Position ohne einen (gesellschaftlichen?) Halt und Hintergrund – kann nur mit einem Sturz enden, auch wenn dies die fallenden Komparsen belustigt und verblendet mit Lachen aufnehmen. Auch das Opfer ist im Film real und wird versinnbildlicht in Straccis Tod. Stracci selbst erscheint vor diesem Hintergrund nicht nur als Symbol Christi, sondern auch als ein Symbol der von Europa geknechteten sog. Dritten Welt.

05.01.2015) die Ausstellung *Pasolini Roma* im Martin-Gropius-Bau in Berlin gearbeitet. Vgl. Jordi Ballò (Hrsg.): *Pasolini Roma*. München 2014.

⁵⁸ Pier Paolo Pasolini (1963): „La ricotta“. In: ders.: *Ali dagli occhi azzurri*. Mailand 1976², S. 467–487, S. 474.

⁵⁹ Ders. (it. 1963, dt. 1990): „Der Weichkäse“. In: ders.: *Ali mit den blauen Augen*. Aus dem It. v. Bettina Kienlechner. München/Zürich 1990, S. 77–96, S. 83f.

⁶⁰ Vgl. „Alain Bergala im Gespräch mit Nico Naldini, Januar 2013“. In: Ballò (Hrsg.): *Pasolini Roma*, S. 41–43.

⁶¹ Siehe Anm. 54.

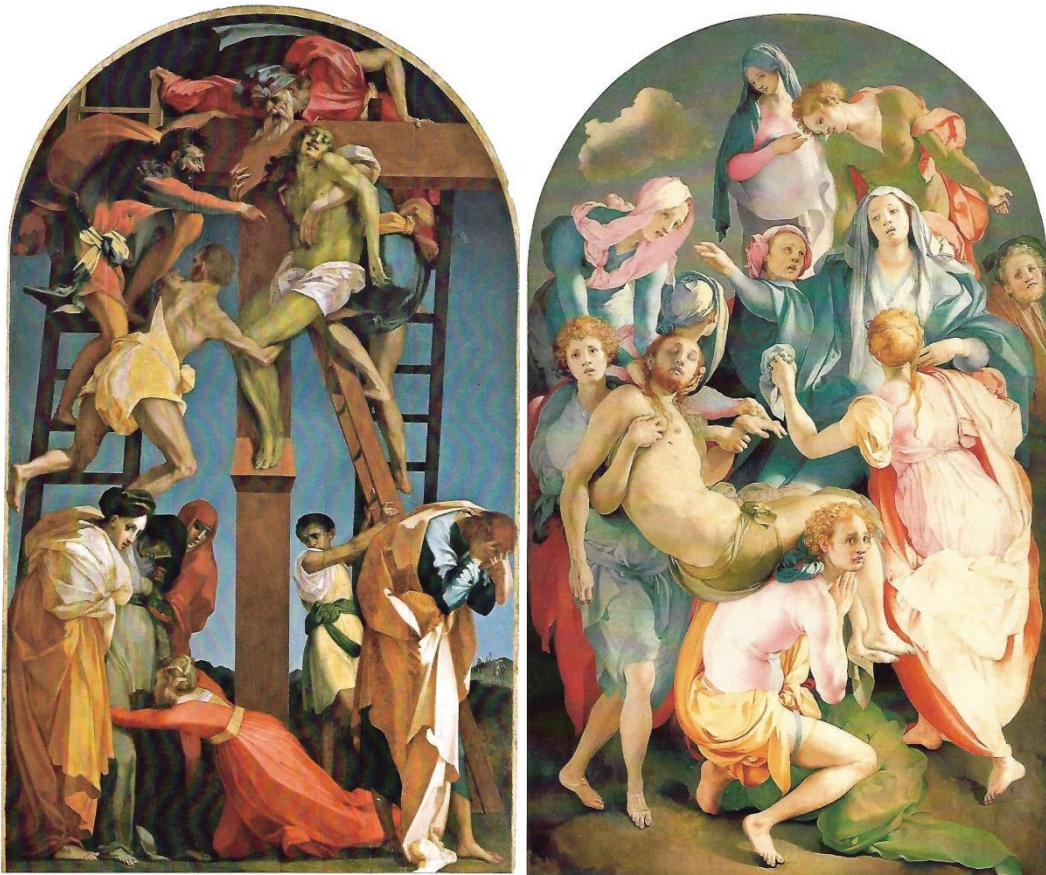


Abb. 1: Rosso Fiorentino: *Desposizione della croce /Kreuzabnahme Christi*, 1521; Abb. 2: Jacopo da Pontormo: *Deposizione/Kreuzabnahme Christi*, 1526–1528



Abb. 3 und Abb. 4: Screenshots aus *LA RICOTTA*

Elisabeth Cropper zufolge ist es für die Zuschauer heute wesentlich leichter, Pasolinis poetische Vision („visione poetica“) zu verstehen, als für die Zuschauer im Jahre 1963, die im Film vorwiegend eine Verunglimpfung der Religion sahen. Zudem seien heute die Vorurteile dem Manierismus gegenüber nicht so stark, was die Rezeption ebenfalls erleichtere. Pasolinis Vision einer mundartlichen, lebendigen, rebellischen Sprache, die er in seinen eigenen Texten befolgte, sei nach der Schönheit der Tradition süchtig („avida della bellezza della tradizione“), aber

auch modern und aktuell und stehe somit ganz im Geiste von Rosso Fiorentino und Jacopo da Pontormo.⁶²

Pier Paolo Pasolinis revolutionäres Werk ist somit stets als ein Kampf (der Tradition) gegen die Verunsicherung, gegen die gesellschaftlichen Missstände, gegen den Faschismus und die Persionen der Oberschicht zu verstehen. Am deutlichsten kommt dies in seinem letzten Film SALÒ (IT 1975) zum Ausdruck, der im Jahr seines mysteriösen Todes in die Kinos kam. Dass Pasolini gerade diesen Film über die Lager des Zweiten Weltkrieges in einer an Palladios Bauten, namentlich an *Villa rotonda* (1566) angelehnten Villa inszeniert,⁶³ zeigt einmal mehr, wie sehr er die verstörende Kunst des Manierismus als symptomatisch für die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts angesehen hat. Im Hinblick auf SALÒ, auf den sich u. a. auch der österreichische Filmemacher Michael Haneke beruft⁶⁴, wurde und wird immer wieder auch der Vorwurf einer fehlschlagenden Radikalität geäußert. Hier verliert sich nämlich scheinbar der letztlich aufklärerische Zweck im Weltuntergangspessimismus gleichermaßen, wie im Grauen der Erkenntnis eines grundlegenden Sadismus nicht nur einer feudal-faschistischen Gesellschaft oder der Kriegslager des 20. Jahrhunderts, sondern auch eines Sadismus und Eingekerkertseins jedes Menschen.⁶⁵ Der Film stellt eine Adaption von Marquis de Sades (1740–1814) *Sodom-Roman* dar (*Les 120 Journées de Sodome ou L'Ecole du Libertinage/Die 120 Tage von Sodom oder die Schule von Libertinage*, 1785), die in das 20. Jahrhundert verlagert wird. Eine Schar junger Menschen befindet sich in einer Art Lager, in dem sie immer größerem infernalischem Missbrauch ausgesetzt werden. Die Imaginationen des Bösen steigern sich – in Anlehnung an Dantes *Inferno* aus der *Divina Commedia* (1321) – von einem Höllenkreis zum nächsten. Man wird in SALÒ mit der monströsen Seite einer Gewaltspirale konfrontiert, interpretiert doch Pasolini „den Faschismus durch de Sade“.⁶⁶ In seiner geradezu pathologischen Resignation wird SALÒ so zu einem Weltuntergangsszenario, in dem die Frage nach der Lust an der Gewalt

⁶² Vgl. Elisabeth Cropper: „Declino e ascesa del Pontormo e del Rosso Fiorentino: manierismo e modernità“. In: Carlo Falcani/Antonio Natali (Hrsg.): *Pontormo e Rosso. Divergenti vie della ‚maniera‘*. Florenz 2014, S. 343–353, S. 352.

⁶³ Die Außenaufnahmen sind z.T. in der Nähe der neoklassizistischen *Villa Aldini* (1811–1816) nahe Bologna gefilmt worden. Die Innenaufnahmen sind größtenteils in der *Villa Sorra* (17. Jh.) in Castelfranco Emilia entstanden.

⁶⁴ Michael Haneke: „Hanekes Lieblingsfilme“. In: *Du*. (Mai 2013), H. 836, S. 49.

⁶⁵ Vgl. Klaus Theweleit: *Deutschlandfilme. Filmendenken & Gewalt. Godard, Hitchcock, Pasolini*. Frankfurt a. M./Basel 2003, S. 141ff. sowie Wojciech Kuczok: *Höllisches Kino. Über Pasolini und andere*. Frankfurt a. M. 2008, S. 10ff.

⁶⁶ Oliver Jahraus: „Salò oder die 120 Tage von Sodom‘. Zwischen Skandalfilm und Gesellschaftsdiagnose“. In: Erstić/Christina Natlacen (Hrsg.): *Pasolini – Haneke. Filmische Ordnungen von Gewalt. Navigationen. Zeitschrift für Medien und Kulturwissenschaft*. Jg. 14 (2014), H. 1, S. 23–34, S. 29 sowie Konrad Paul/Hans J. Wulff: „Mehrfachkodierungen, Fragmentierungen oder multiple ästhetische Ordnungen. Überlegungen zu Bedeutungskonstitutionen in Pasolinis ‚Salò‘. In: ebd., S. 13–21.

vielleicht gar nicht mehr hinterfragt und verhindert werden kann, weil sie sich als eine anthropologische Konstante definiert. Weniger allgemein und mit einer eindeutigen Schuldzuweisung versehen, beobachtet Georges Didi-Huberman den Film, und er schreibt in *Überleben der Glühwürmchen* (2012) Folgendes:

In seinen politischen Texten und bis hin zu seinem letzten Film ‚Salò‘ wollte Pasolini uns diese neue Wirklichkeit des Höllenkreises der ‚Betrüger‘ und der ‚trügerischen Ratgeber‘ – von den ‚Wollüstigen‘, den ‚Gewalttätern‘ und anderen ‚Falschern‘ ganz zu schweigen – präsentieren oder wieder neu vor Augen führen und darstellen. Was er als faschistische Herrschaft beschreibt, ist also eine Wirklichkeit gewordene Hölle, der keiner mehr entkommt, zu der wir von nun an verdammt sind. Ob mit oder ohne Schuld, spielt keine Rolle: auf alle Fälle verdammt. Gott ist tot, und die ‚Betrüger‘ und ‚trügerischen Ratgeber‘ haben dies ausgenutzt, um seinen allerhöchsten Richterstuhl zu okkupieren. Sie sind es, die nunmehr über das Ende der Zeiten entscheiden.⁶⁷

Diese Sätze äußert Didi-Huberman vor dem Hintergrund der Überlegungen Pasolinis zum Phänomen der *luciole*, der Glühwürmchen, die dieser in diversen Briefen und Essays als die Metapher der Widerstandskraft der geknechteten und entmachteten Einzelnen verwendet – d. h. der Subproletarier, der Homosexuellen, der Menschen aus der sog. Dritten Welt. Und es handelt sich auch um ein Sinnbild des Kampfes gegen den Faschismus, gegen die Homophobie, gegen die Unterdrückung jeglicher Art. Es war kein geringerer als Dante Alighieri, der als einer der Ersten das Phänomen der *luciole* beschrieb und im 26. Gesang des *Inferno* seiner *Divina commedia* behauptete, jede kleine Flamme der *luciole* berge einen Sünder („ogne fiamma un peccatore invola“⁶⁸), ja die *luciole* des *Inferno* seien die zwielichtigen Honoratioren aus Florenz, die sich „gemeinsam mit anderen, als ‚trügerische Ratgeber‘ in der Verdammnis versammelt finden“.⁶⁹ Dieses schwache, vereinzelte Licht wird bei Dante dem starken, allumfassenden kosmischen Licht des Paradieses – dem *luce* – entgegengesetzt.

Der Faschismus des 20. Jahrhunderts kehrt dieses Prinzip des kosmischen *luce* und der höllischen *luciole* Pasolini zufolge komplementär um, oder, wie Didi-Huberman sagt, „Auf der einen Seite: die Scheinwerfer der Propaganda, die den faschistischen Diktator mit einem Nimbus des blendenden Lichts umgeben“. Auf der anderen Seite „die Widerständigen aller Art, ob sie nun aktiven oder ‚passiven‘ Widerstand leisten, in flüchtige Glühwürmchen“ verwandelt. „Dantes Welt“ stehe also im 20. Jahrhundert „auf dem Kopf“: „Die Hölle mit ihren zweifelhaften,

⁶⁷ Georges Didi-Huberman: *Überleben der Glühwürmchen*. München 2012, S. 36.

⁶⁸ Dante Alighieri (1321): *La divina commedia. Vol. I – Inferno*. Schemi, analisi e comment critic dei singoli canti. Testo integrale. Mailand 1983, S. 209.

⁶⁹ Didi-Huberman: *Überleben der Glühwürmchen*, S. 15.

überbelichteten Politikern“ erstrahle „in hellstem Licht“. Im Kontrast dazu „versuchen die *luciole* sich so gut sie können der existentiellen Bedrohung und Verdammnis zu entziehen, der sie nunmehr ausgesetzt“ seien, so Didi-Huberman mit Blick auf Pasolini.⁷⁰

In seinem Text *L'articolo delle lucciole*⁷¹/*Von den Glühwürmchen*⁷² nimmt Pasolini eine noch resigniertere Position ein: Der Glaube, dass der Faschismus der 20er-/30er-/40er-Jahre in Italien 1945 mit Mussolini verstorben sei, sei irreführend und gefährlich, vielmehr sei auf den Ruinen des Faschismus ein neuer Faschismus wiederauferstanden. Diesen historischen Prozess unterteilt Pasolini in zwei Phasen, in die des christdemokratischen Regimes, die Pasolini als eine erste und direkte Fortsetzung des Faschismus ansieht, und in die zweite Phase, die damit begonnen haben soll, dass auch die intellektuellen Kräfte des Landes nicht gemerkt hätten, die Glühwürmchen, die *luciole*, wären im Verschwinden inbegriffen („non si erano accorti che ‚le lucciole stavano scomparendo“⁷³). Dieser zunächst ökologisch anmutenden Metapher misst Pasolini eine äußerst große Bedeutung zu, steht diese doch für einen negativen gesellschaftlichen Umbruch. Das zu Beginn des 20. Jahrhunderts begonnene Verschwinden des Bauerntums und des Proletariats zugunsten „jener enormen Massen [...], die nicht mehr der alten (bäuerlich-handwerklichen) und noch nicht der neuen (bürgerlichen) Welt angehörten“⁷⁴ und zu den faschistischen Massen wurden sowie vor allem der alles gleichschaltende Konsumzwang der zweiten Hälfte des Jahrhunderts haben zu einem neuen Faschismus geführt:

Ho visto dunque ‚coi miei sensi‘ il comportamento coatto del potere dei consumi ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano, fino a una irreversibile degradazione. Cosa che non era accaduta durante il fascismo fascista [Il fascismo degli anni 20, 30, 40, Anm. d. Verf.] periodo in cui il comportamento era complementemente dissociato dalla coscienza.⁷⁵

⁷⁰ Ebd., S. 15f.

⁷¹ Pasolini (1975): „L'articolo delle lucciole“. In: ders.: *Scritti corsari*. Mailand 1975, S. 156–164.

⁷² Ders. (it. 1975, dt.: 1978): „Von den Glühwürmchen“. In: ders.: *Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*. Berlin 1979, S. 67–73.

⁷³ Ders.: „L'articolo delle lucciole“, S. 159.

⁷⁴ Ders.: „Von den Glühwürmchen“, S. 69f.

⁷⁵ Ders.: „L'articolo delle lucciole“, S. 160.

Ich habe also ‚mit all meinen Sinnen‘ gesehen, wie das von der Konsumgesellschaft geforderte Zwangsverhalten das Bewußtsein des italienischen Volks umgemodelt, deformiert und zu einer Degradierung getrieben hat, von der es kein Zurück mehr gibt. Etwas, das selbst der faschistische Faschismus [Faschismus der ersten Phase, d. h. der 1920er-/30er-/40er-Jahre, Anm. d. Verf.] nicht erreicht hatte, denn damals war das äußere Verhalten vom Bewußtsein getrennt.⁷⁶

Didi-Huberman nimmt an, dass es durch den Konsumzwang auch zur Kontrolle und zur Gleichschaltung des Bewusstseins jedes Einzelnen komme. Folglich seien auch die Glühwürmchen „verschwunden in dieser Epoche der industriellen und konsumistischen Diktatur, in der sich letztlich jede Ware im Schaufenster zur Schau“ stelle. „Auf diese Weise“ werde die „staatsbürgerliche Würde gegen ein Spektakel getauscht, das endlos in Geld umgesetzt werden“ könne: „Die Scheinwerfer haben den gesamten gesellschaftlichen Raum besetzt, niemand entgeht mehr ihren ‚wilden mechanischen Augen‘“. Denn das Schlimmste sei, „dass alle Welt damit zufrieden zu sein“ scheine.⁷⁷ Diese späte und resignierte Position Pasolinis hinterfragt jedoch Didi-Huberman im Jahr 2009 in seinem Werk und überlegt, ob die Glühwürmchen tatsächlich verschwunden seien. Die vorliegende Schrift beschäftigt sich ebenso mit dieser Frage und beleuchtet im Folgenden u.a. auch die gegenkonformistischen kulturellen Positionen der Nachkriegsgesellschaft.

Pasolinis Schaffen wird immer wieder auch als postmodern definiert und als ein Beispiel des sog. ‚pensiero debole‘ (des ‚schwachen Denkens‘) herangezogen.⁷⁸ Es handelt sich um die Annahme primär Gianni Vattimos, dass die Verunsicherungen des 20. Jahrhunderts (v. a. die Relativitätstheorie, aber auch die Weltkriege oder der Verfall des revolutionär-linken Gedankenguts) zu einer *crisi della ragione* (Krise des Denkens) geführt haben, für die sich Pasolinis Artikel über die Glühwürmchen als symptomatisch erweist. Diese Krise wird (genauso wie die Moderne selbst) durch die Paradoxien und Mehrdeutigkeiten des postmodernen Denkens nicht *über-* sondern *verwunden*: Die oppositionellen, widersprüchlichen Denkweisen der Vergangenheit werden, so betont beispielsweise Christiane Ebner, „vom *pensiero debole* im Sinne eines *Andenkens* wiederaufgenommen und ineinander verwunden, um so ein postmodernes ‚Denken der Schwäche‘ hervorzubringen“. Folglich teile das ‚schwache Denken‘ mit der Postmoderne seine paradoxe, mehrdeutige Struktur.⁷⁹ Die Oberflächlichkeit der Medien kann dabei nicht (nur) als Symptom der Krise, sondern vielmehr als Chance beschrieben

⁷⁶ Ders.: „Von den Glühwürmchen“, S. 70.

⁷⁷ Didi-Huberman: *Überleben der Glühwürmchen*, S. 35.

⁷⁸ Vgl. Gianni Vattimo/Aldo Rovatti (Hrsg.): *Il pensiero debole*. Mailand 2010.

⁷⁹ Christiane Ebner: *Amore per la letteratura – Passione per il cinema. Eine medienkomparatistische Untersuchung zu Sandro Veronesis Romanwerk*. Berlin: 2013, S. 27.

werden. So hat beispielsweise Carla Benedetti in ihrem Buch *Pasolini contra Calvino* festgehalten, Pasolini habe die Krise seines *mondo poetico* durchaus im Sinne einer *crisi della ragione* dargestellt.⁸⁰ In diesem Sinne kann auch von einem „kritischen Postmodernismus à la Pasolini“⁸¹ die Rede sein, der sich bei Pasolini im Zitieren von Texten oder von historischen Gemälden, im Zitieren von philosophischen Gedanken oder auch von antiken und von christlichen Mythen offenbart.

Denn paradoxerweise ist eine der Formen, mit denen Pasolini die reale Gewalt des Faschismus bekämpfte, mit den antiken und den christlichen Mythen vergleichbar: Sie ist die Darstellung der Gewalt selbst. Pasolini steigt also immer wieder in die Höhle des Monsters, um das Monster zu bekämpfen. So werden in den Filmen, die in dem Teil der Studie über Pier Paolo Pasolini angesprochen werden, die Grenzen sowohl der Darstellbarkeit als auch der Zumutbarkeit der Gewalt aufgezeigt und verschoben, doch immer, um die reale Gewalt zu verhindern. Pasolini geht, wie auch sein österreichischer Verehrer Michael Haneke, mit der Visualisierung der Gewalt äußerst präzise und bewusst um, wobei das Spektrum vom wohl kalkulierten Schock bis zur subtilen Andeutung reicht. Als besonders lohnend erweist sich eine Zusammenschau dieser beiden Werke, die im letzten Pasolini-Kapitel als ein Vergleich zwischen dem Film *TEOREMA/TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE* (IT 1968) von Pasolini und Hanekes Fernsehfilm *LEMMINGE, Teil II* (A 1979) realisiert wird.

Außerdem wird in der vorliegenden Studie Pasolinis Film *MAMMA ROMA* (IT 1962) näher untersucht, und auch in diesem Teil der Studie wird eine Brücke zum italienischen Futurismus geschlagen, der sich zu Pasolinis Werk komplementär verhält. Dabei wird das Augenmerk verstärkt auf die Themen des Opfers und der Gewalt gelegt.

In Zusammenhang mit der Gewalt in den Filmen Pasolinis ist die Theorie René Girards von entscheidender Bedeutung⁸², erhält sie doch mit den Filmen Pasolinis ihre Vorwegnahme und ihre veritable Illustration. Hier wie dort gewinnt die Problematik der Gewalt in den ‚archaischen‘ Gesellschaften (*EDIPO RE/KÖNIG ÖDIPUS*, IT 1967 und *MEDEA/MEDEA*, IT/D/FR 1969) an Gewicht, hier wie dort wird das Opfer als ein Weg der Verhinderung und Domestizierung der Gewalt thematisiert, das bei Pasolini zum einen gesellschaftskritisch (‚borgate‘ in *ACCATONE/ACCATONE*, IT 1961, und *MAMMA ROMA/MAMMA ROMA*, IT 1962), zum anderen historisch (auf Christusdarstellungen verweisende Inszenierungen der Protagonisten in den beiden Filmen beispielsweise) dargeboten wird. Die Bildersprache Pasolinis – der Kontrast zwischen dem Realismus der Milieudarstellung und der intermedialen Überhöhung bei der Darstellung der Gewalt, die

⁸⁰ Ebd., S. 49.

⁸¹ Ebd., S. 50.

⁸² Vgl. v. a. René Girard: *Der Sündenbock*. Zürich 1988.

Kontrastierung der Laiendarsteller mit den Diven⁸³, die *en face* gefilmten Großaufnahmen als Orte einer mimischen Entladung – wird als filmische Auseinandersetzung mit den zum Teil auch historischen Bildern der Gewalt verstanden, als Ort einer Hinterfragung des Mythos als eines Berichts über die Gewaltanwendung, also letztlich im girardschen Sinne.

Die bisherige Pasolini-Forschung lässt sich in folgende Strömungen einteilen: biografisch orientierte Studien⁸⁴, Analysen, die sich mit den gesellschaftskritischen⁸⁵ und/oder häretischen Elementen der Schriften und der Filme befassen⁸⁶, sowie diejenigen, welche die formalen Elemente in den Vordergrund rücken. Zu den formalästhetischen Untersuchungen sind auch neuere Arbeiten hinzuzuzählen, die im weiteren Sinne der Intermedialität verpflichtet sind.⁸⁷ In diesem Zusammenhang sind auch die neuesten Revisionen der Filme Pasolinis zu betrachten⁸⁸, die die Aktualität der Filme vor dem Hintergrund der Werke zeitgenössischer Filmautoren noch nicht im vollen Maße zur Sprache bringen. Bisher sind neben den Schriften Pasolinis⁸⁹ einzelne Filme im Hinblick auf ihre Gewaltdarstellungen untersucht worden.⁹⁰

⁸³ Vgl. Yasmin Hoffmann/Christa Schoofs: „Über den Verlust des Mythischen: Pasolinis ‚Medea‘“. In: Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg 2006, S. 183–192.

⁸⁴ Vgl. Enzo Siciliano: *Pasolini: Leben und Werk*. München 1994; Mauro Ponzì: *Pier Paolo Pasolini, Rainer Werner Fassbinder*. Hamburg 1996.

⁸⁵ Vgl. Birgit Wagner: *Gramsci, Pasolini. Ein imaginärer Dialog*. Wien 1987.

⁸⁶ Vgl. Naomi Greene: *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*. Princeton 1990.

⁸⁷ Vgl. Uta Felten/Kristin Mlynek-Theil/Franziska Andraschik (Hrsg.): *Pasolini intermedial*. Frankfurt a. M. 2014; Bernhart Schwenk/Michael Semff (Hrsg.): *Pier Paolo Pasolini und der Tod*. Ostfildern-Ruit 2005; zu den Tableaux vivants vgl. Vittoria Borsò: „Pasolinis ‚Decamerone‘ oder eine kinematographische ‚Divina Mimesis‘ – Mediale Schwellen zwischen Malerei und Film“. In: Jochen Mecke/Volker Roloff (Hrsg.): *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Literatur und Film*. Tübingen 1999, S. 355–374 und Birgit Wagner: „Film-Fiktionen, Genus-Fiktionen: zu Pasolinis ‚Accattone‘“. In: ebd., S. 441–450; vgl. auch Alessandro Nigro (Hrsg.): *Pier Paolo Pasolini: Mit den Waffen der Poesie*. Berlin 1994.

⁸⁸ Vgl. Hans Ulrich Reck: *Pier Paolo Pasolini*. München 2010 und ders.: „Pasolini, der Literat“. In: Döring/Schäfer/Schnell (Hrsg.): *Wechseleitige Erhellung der Künste*, S. 111–123.

⁸⁹ Vgl. Bernhard Groß: *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*. Berlin 2008; Angela Oster: *Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini*. Heidelberg 2006; Alberto Granese: „Die Sprachen der Gewalt als Formen des Lebens oder Leben der Formen. Pasolini und die italienische Erzählung der 70er Jahre“. In: Peter Brockmeier/Carolin Fischer (Hrsg.): *Gewalt der Geschichte – Geschichten der Gewalt. Zur Kultur und Literatur Italiens von 1945 bis heute*. Stuttgart 1998, S. 127–145.

⁹⁰ Klaus Theweleit: „Wir müssen diese Bilder zeigen“. Interview mit Klaus Theweleit. In: *Süddeutsche Zeitung*. (13. 5. 2004), S. 15; Marcus Stiglegger: *Sadiconazista. Faschismus*

Eine Reihe von aktuellen Tagungen bescheinigt ein erneutes großes Interesse, Pasolinis Werk unter ausgewählten Gesichtspunkten zu beleuchten: So etwa die anlässlich des 35. Jahrestages seines Todes veranstaltete Tagung *Pasolini und die Aktualität des Politischen* (05.–06.11.2010) oder das 9. Mannheimer Filmseminar *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie. Pier Paolo Pasolini* (25.–27.02.2011) bzw. die Siegener Tagung *Pasolini – Haneke – Ästhetik der Gewalt* (10.–11.10.2012). Zuletzt sei auch auf die Ausstellung *Pasolini – Roma* im Martin-Gropius-Bau in Berlin 2014–2015 hingewiesen sowie auf die Parallelveranstaltung, die Ringvorlesung des Italienzentrums der TU Dresden im Wintersemester 2014/15 unter dem Titel *Pasolinis Rom*. Während die drei erstgenannten Veranstaltungen das Interesse hatten, zum einen Pasolinis Verortung im italienischen politischen System zu hinterfragen und zum anderen exemplarische (psychoanalytische) Lesarten seiner Filme auszuprobieren bzw. Pasolinis Werk als Vorwegnahme des aktuellen filmischen Schaffens zu reflektieren, ist das Konzept der Ausstellung und der Ringvorlesung gewesen, am Beispiel der pasolinischen Darstellung Roms allgemeineres und interdisziplinäres Wissen zu generieren.

An das Kapitel über Pier Paolo Pasolini schließen sich zwei größere Themen an: Michelangelo Antonionis Film *BLOW UP* (GB 1966) und Rainer Werner Fassbinders Literaturerfilmung *FONTANE EFFI BRIEST* (D 1974). In beiden Fällen werden die filmischen Manierismen der Nachkriegszeit erörtert. Der Faschismus manifestiert sich Pasolini zufolge als eine seelische Deformation, als Sadismus. Antonioni und Fassbinder haben einige der Mechanismen des Sadismus thematisiert, und auch sie benutzen die Malereiverweise in ihren Filmen. Diese Verweise verführen den Zuschauer zum Enträtseln der ambivalenten filmischen Bilder.

Das darauf folgende Kapitel befragt die neueren Tendenzen der Verunsicherung. Hier werden die Caravaggio-Zitate im Film und Musikclip verhandelt sowie ein Spielfilm von Giuseppe Tornatore über die Situation einer osteuropäischen Prostituierten in Italien nach 1990 und schließlich eine Kurzgeschichte Ferdinand von Schirachs, die ihren Ausgangspunkt im Bosnienkrieg haben könnte.

DER JUGOSLAWISCHE NACHFOLGEKRIEG IN LITERATUR, FILM, MUSIKCLIP

Die Themen der Gewalt und der Verunsicherung im 20. Jahrhundert finden einen ihrer Austragungsorte in den Filmen über den Krieg. Beispielhaft hierfür stehen in der vorliegenden Studie nicht nur der Erste (Artikel über d’Annunzio, Krleža sowie der Pasolini-Haneke-Vergleich) und der Zweite Weltkrieg (Artikel über Stefan Zweig, Władysław Szpilman und Roman Polanski), sondern auch der Bosnienkrieg, der in den letzten Kapiteln der Studie thematisiert wird.

Im Zusammenhang des Bosnienkrieges ist u.a. auch auf das Stück *Common Ground* der israelischen Regisseurin Yael Rounen für das Berliner Maxim Gorki Theater (2015) zu verweisen, in dem junge, aus den Ländern Ex-Jugoslawiens

und Sexualität im Film. Remscheid 1999; ders.: *Terrorkino. Angst, Lust und Körperhorror*. Berlin 2010.

stammende Darsteller in wechselnden Rollen die Geschichte eines in den 1990er-Jahren existierenden Lagers in der bosnischen Stadt Prijedor erzählen.⁹¹ Doch die größte traurige Aufmerksamkeit erregte 1992–1995 die bosnische Hauptstadt. Die letzte Erschütterung Europas im 20. Jahrhundert findet sich nämlich dort, wo auch der Erste Weltkrieg begonnen hat: in Sarajevo. Die Schrift beschäftigt sich somit in ihrem abschließenden Teil beispielhaft mit der exemplarischen Darstellung von Krieg in ausgewählten Filmen über den Bosnienkrieg sowie in einem Musikclip, der noch im Laufe des Krieges entstanden ist. Gearbeitet wird mit dem Begriff der ‚Ästhetisierung des Schreckens‘ von Karl Heinz Bohrer, der für den Bereich der Filmforschung fruchtbar gemacht wird.

Es wäre vermessen zu sagen, dass die Werke, die den Jugoslawischen Nachfolgekrieg zum Thema haben, manieristische Bilder zitieren, auch wenn dies mitunter geschieht, wie beispielsweise in Emir Kusturicas Film *PODZEMLJE/UNDERGROUND* (D/FR/HU/YU 1995). Im Falle von *PODZEMLJE* sprach Peter Handke (geb. 1942) im Jahr 1996 in seinem Text *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* von „Bilderflügen“, von „Erzählwucht“, von „barocken, d. h. nur mit sich selber spielenden Formen“ und vom „naturwüchsig Märchenhafte[n]“ der im Film dargestellten Geschichte Jugoslawiens als einer Geschichte von Kriegen, die sich mit den Worten Krieg – Krieg – Kalter Krieg – Krieg beschreiben lässt (Erster Weltkrieg, Zweiter Weltkrieg, Kalter Krieg, Jugoslawischer Nachfolgekrieg).⁹² Doch der proserbischen Stimmungen ungeachtet, die den Film von Kusturica und den Text von Handke auszeichnen, verweist auch *PODZEMLJE* auf den Krieg als eine Geistesverfassung, als die veränderte Art der Wahrnehmung. Auch wenn sich der Erste Weltkrieg und der Bosnienkrieg, die Susan Sontag etwas pauschal zusammendenkt, weder im Ausmaß und Verlauf noch in der internationalen Wirkung ähneln, so ist diese fundamentale Erkenntnis des Krieges als Stimmung, als Einschnitt und Zustand ‚im Kopf‘ durchaus vergleichbar.⁹³ Es sei nicht das Geräusch der Propeller und der Bomben, das den Krieg ausmache, der Krieg sei vielmehr eine Geistesverfassung; so äußerte sich der bosnische Filmemacher Danis Tanović (geb. 1969) (z.B. *NIČIJA ZEMLJA/NO MAN'S LAND*) (BiH/SLO/GB/IT/BEL/FR 2001):

⁹¹ Vgl. Wolfgang Höbel: „Therapie im Darkroom“. In: *Der Spiegel*. Bd. 18 (2015), S. 134f.

⁹² Vgl. zu diesem Film polemisch Peter Handke (1996): *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt a. M. 1996, S. 22–30, S. 24 und S. 26. Vgl. auch Fabienne Liptay: „Underground“. In: Thomas Klein/Marcus Stiglegger/Bodo Traber (Hrsg.): *Filmgenres: Kriegsfilm*. Stuttgart 2006, S. 319–325.

⁹³ Vgl. Hülk: „Kriegsstimmung vor 100 Jahren“, S. 133f.

Der Krieg, das ist eine Geistesverfassung. Es ist nicht der Lärm der feuernden Waffen oder die Propellerflügel eines Helikopters direkt über den Köpfen, auch wenn das natürlich dazugehört. Der Krieg, das ist vor allem das, was man im Kopf hat, wenn man ihn erlebt, und das, was davon im Kopf bleibt, während der Jahre danach. Das ist genau das, was ich zu bedenken geben wollte.⁹⁴

Dieser Film und auch andere Antikriegsfilme, die den Bosnienkrieg zum Thema haben, kämpfen alle auf zwei Linien: Zum einen möchten sie den Zustand der Verunsicherung bei den Betroffenen durchbrechen, zum anderen möchten sie den Krieg der Außenwelt erklären und vor ihm warnen.

Zunächst ist festzustellen, dass nach dem Zerfall Jugoslawiens zu Beginn der 1990er Jahre von vielen führenden Politikern und Staatsoberhäuptern eine neue Zeit verkündet worden ist, und die einzelnen Werke scheinen zu hinterfragen, ob diese angestrebte demokratische Wende in den ersten Jahren tatsächlich auch erfolgt ist, oder ob die unmittelbare Nachwendezeit nicht doch die patriarchalen Strukturen überdauern ließ, wie dies beispielsweise auch die kroatische Schriftstellerin und Journalistin Slavenka Drakulić (geb. 1949) in diversen publizistischen Schriften immer wieder beteuert.⁹⁵ Besonders zynisch erscheint die von den Politikern Anfang der 1990er Jahre formulierte These einer neuen Ära dann, wenn man sich zerstörte Städte wie Vukovar und Sarajevo und das Leiden ihrer Bevölkerung vor Augen führt. Hier wird zudem deutlich, wie sehr das Bild der zerstörten Stadt nicht nur von der Topographie, sondern auch vom Bild des Menschen abhängt. Die zerstörten Gebäude und die vor den Hecken-schützen oder aus der Stadt fliehenden Menschen stellen Bilder dar, die in den Jahren 1991/92 die Fernsehberichte und Nachrichtensendungen ganz Europas überfluteten und bald darauf in die internationalen Spielfilme gingen – aus der westlichen Sicht ein Beweis der koselleckschen ‚Schichtung‘ unterschiedlicher historischer Weltordnung.⁹⁶

Dabei kann die These des Publizisten, Architekten und ehemaligen Belgrader Bürgermeisters Bogdan Bogdanović weitergeführt werden, eine These, die besagt, dass der Kroatien- und der Bosnienkrieg Kriege der bäuerlichen Welt gegen die Städte gewesen seien und damit auch jene der patriarchalen, rustikalen

⁹⁴ Danis Tanović: „Ich habe entschieden, mich zu engagieren“. Interview von Jean-Marie Charuau. In: http://www.djfl.de/entertainment/stars/d/danis_tanovic/danis_tanovic_i_01.html (27.03.2012).

⁹⁵ Slavenka Drakulić (2004): *Keiner war dabei*. Wien 2004 (*Sabrani eseji. Oni ne bi ni mrava zgazili*. Zagreb 2005, S. 685–820); dies. (1999): *Als gäbe es mich nicht*. Berlin 1999 (*Kao da me nema*. Zagreb 2010); dies. (1992): *Sterben in Kroatien. Vom Krieg mitten in Europa*. Reinbek bei Hamburg 1992.

⁹⁶ Siehe Anm. 45f.

Ordnung gegen eine urbane, zivilisierte.⁹⁷ So schreibt Bogdanović in seinem Essay „Rituelles Städtmorden“ im Jahr 1993, ihm leuchte die Militärdoktrin nicht ein, die als eines ihrer ersten Ziele die Zerstörung der Städte befehle:

Die zivilisierte Welt wird früher oder später mit gleichgültigem Achselzucken über unser gegenseitiges Abschlachten hinweggehen. Was soll sie anderes tun? Aber das Zerstören der Städte wird sie uns niemals vergessen. Wir werden – und zwar gerade wir, die serbische Seite – wir werden als die Städtezerstörer, die neuen Hunnen, in Erinnerung bleiben. Das Entsetzen der westlichen Menschen ist begreiflich. Schon seit Hunderten von Jahren trennt er die Begriffe ‚Stadt‘ und ‚Zivilisation‘ nicht einmal mehr etymologisch. Die sinnlose Zerstörung der Städte kann er nicht anders begreifen als einen manifesten, gewalttätigen Widerstand gegen die höchsten Werte der Zivilisation.⁹⁸

Es werden, so Bogdanović, sehr schöne Städte angegriffen: Osijek, Vukovar, Zadar, Dubrovnik in Kroatien, Sarajevo und Mostar in Bosnien. Die Angreifer erinnern, so der ehemalige Schöpfer der wichtigsten Monumentaldenkmäler Jugoslawiens⁹⁹, „an einen Wahnsinnigen, der einer schönen Frau Salzsäure ins Gesicht“ schütte „und ihr dabei ein neues, schöneres Antlitz“¹⁰⁰ verspräche. Es handle sich nicht nur bei Sarajevo, sondern auch bei der Geschichte Vukovars – einer Stadt in Kroatien, die 1991 von Serben okkupiert und zerstört wurde und die seit 1995 wieder zu Kroatien gehört – „um eine Wahnidee von Militärs [...], so wie es einmal die Idee gab, das alte Warschau in Staub und Asche zu legen, um später an derselben Stelle ein neues, teutonisches Warschau zu errichten“.¹⁰¹ Bogdanović stellt solch ein rituelles Städtmorden in eine lange Tradition

[...] vom guten Hirten und der bösen Stadt [...], von Sodom und Gomorrha, vom magischen Niederreißen der Mauern von Jericho, von den Listen des Kriegsmagus Epeios und von der Zerstörung des stolzen Ilion, oder von den im Koran verzeichneten Verwünschungen, daß alle Städte der Welt zerstört und widersetzliche Bürger in Affen verwandelt gehören. [...] Denn seit es Welt und Ewigkeit gibt, werden Städte zerstört im Namen ‚fester Überzeugungen‘ und gemeißel-

⁹⁷ Bogdan Bogdanović: *Die Stadt und der Tod*. Klagenfurt 1993.

⁹⁸ Ders.: „Rituelles Städtmorden“. In: ebd., S. 33.

⁹⁹ Wie z. B. der ‚Betonblume von Jasenovac‘. Die Betonblume ist ein Denkmal in dem Ort Jasenovac, in dessen Nähe das kroatische Ustascha-Regime ein Konzentrationslager errichtete.

¹⁰⁰ Bogdanović: „Rituelles Städtmorden“, S. 33f.

¹⁰¹ Ebd., S. 34.

ter höherer, höchster, strengster Moralnormen, im Namen von Glaubens-, Klassen- und Rassenordnungen ...¹⁰²

Doch Städtehasser und Städtezerstörer seien zu Beginn der 1990er-Jahre in den Ländern Ex-Jugoslawiens (und auch heute in Syrien) nicht mehr nur Bücherphänomene; sie seien lebende Phantome; sie seien unter uns.¹⁰³ Für Bogdanović liegen die Gründe für einen derartigen Städtehass in der Primitivität und Rustikalität der Angreifer:

Ein Primitiver kann sich nur schwer damit abfinden, daß irgendetwas ‚vor ihm‘ da war; seine Ätiologie ist einfach, exklusiv, und die einzige, vor allem, wenn sie mit mündlichen Kaffeehaus-Didaskalien gut und systematisch vorbehalten wurde [...]. Heute kann nur die Rede sein von zügellosen Revindikationen des niedrigsten mentalen Habitus. Es scheint, daß ich in den panischen Seelen der Städtezerstörer den böartigen Widerstand gegen alles spüre, was urban ist, also gegen ein komplexes semantisches Gebilde aus Geist, Moral, Sprechweise, Geschmack, Stil [...]. Und wenn jemand sich den Gesetzen der Urbanität nicht unterordnen kann, ist es für ihn am leichtesten, die Urbanität einfach hinzuschlachten.¹⁰⁴

In seinem Buch *Architektur der Erinnerung* widmet sich Bogdanović dann ausdrücklich dem Phänomen eines multikulturellen, multiethnischen Vorkriegs-Sarajevo:

Sarajevo ist nicht irgendeine Stadt dieser Welt. Es ist ein großartiges urbanologisches, architektonisches, anthropologisches Denkmal. Es ist schwer, wenn nicht sogar unmöglich, es mit irgendeiner anderen Stadt zu vergleichen. Sarajevo ist eine paradigmatische Stadt, ein lebendiger Beweis, dass man gemeinsam leben, denken, fühlen kann und konnte, und das in sehr ineinander verschränkten kulturellen Codes.¹⁰⁵

Wie Renate Lachmann gezeigt hat, ist „der Kosmos Bogdanovićs [...] ein urban(istisch) geordneter“. Ja man könne ihm gar „einen anti-ruralen ‚Affekt‘ vorwerfen“, was Lachmann in ihrem Text zum Teil auch tut. Gleichwohl weist sie mit Nachdruck auch auf die Tatsache hin, Bogdanovićs „Qualifizierung der nicht-urbanen Bevölkerung“ erhalte „eine historische Tiefe und damit Plausibilität durch jenen semiologischen Parcours, der der Entstehung der Städte gewidmet“ sei,

¹⁰² Ebd., S. 35.

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Ebd., S. 36f.

¹⁰⁵ Bogdanović: *Architektur der Erinnerung*. Klagenfurt 1994, S. 120.

„bis zur Antike“ aushole „und eine Art Gesetzmäßigkeit in der Gründung von Städten und deren periodischer Zerstörung durch vorurbane Völker erkennen“ lasse.¹⁰⁶ Was ebenfalls auf den ersten Blick als ein blinder Fleck von Bogdanovićs Überlegungen erscheinen kann, ist der Mensch, der auch in den Werken über den Jugoslawischen Nachfolgekrieg immer im Zentrum steht. Doch denkt Bogdanović das architektonische Gebilde stets in seinem Zusammenspiel mit dem menschlichen Leben. So geht auch die vorliegende Schrift davon aus, dass die Stadt und der Mensch sowohl bei Bogdanović als auch bei den fiktionalen Werken über den Jugoslawischen Nachfolgekrieg zu einem Bild zusammengefügt werden, das für die (auch fiktionale) mediale Präsentation dieses Krieges von entscheidender Bedeutung ist: Der Mensch und die Stadt werden häufig als sich gegenseitig erhellend zusammengedacht. Zum Schluss der vorliegenden Studie wird eine Auseinandersetzung mit der Stadt und den Menschen im Krieg am Beispiel des Musikclips MISS SARAJEVO (1995) zum gleichnamigen Song der Popband U2 und am Beispiel des Films GRBAVICA/ESMAS GEHEMNIS – GRBAVICA (A/BIH/D/HRV 2007, Reg.: Jasmila Žbanić, geb. 1974) vorgenommen.

Es wird in der Schrift des Weiteren vorausgesetzt, dass der Jugoslawienkrieg, ganz im Sinne Bogdanovićs, ein Treibhaus der heterosexuellen Klischees und eine Potenzierung traditioneller Rollenentwürfe darstellte. Denn nicht die Analyse einer diskursiven Ordnung des Geschlechts, sondern die ‚Einzementierung‘ traditioneller Klischees bspw. vom ‚Soldaten‘ bzw. vom ‚Krieger‘ und von der ‚leidenden‘ und ‚wartenden Frau‘ kam während des Krieges zum Tragen und wurde während seines Verlaufs bestätigt. Doch die einheimischen Autoren und die Filmemacher wehren sich häufig in ihren international beachteten Werken gegen die retrogardistischen Stimmungen. Ob und wie die Rolle des männlichen Soldaten oder Helden in den zu analysierenden Spielfilmen dargestellt wird, wird v. a. am Beispiel des Antikriegsfilms NIČIJA ZEMLJA hinterfragt. Es handelt sich um die bereits erwähnte bosnische Tragikomödie, die mit den nationalen und geschlechtlichen Stereotypen spielt und nicht zuletzt deshalb u. a. einen Oscar gewann. Die Stereotypen in diesem Film implizieren durchaus auch „Zweifel an der Existenz und Integrität Bosniens“¹⁰⁷ als einer Völkergemeinschaft. Somit ist auch dieser Film eines der Werke, so Miranda Jakiša, „in denen die Suche nach den Verbindungen [zwischen unterschiedlichen Völkern des Vielvölkerstaates, Anm. d. Verf.] ausgemacht werden“ kann – also ein immer noch aktuelles Problem Bosnien-Herzegowinas.¹⁰⁸

Eine Distanzierung von einem patriarchalen Gesellschaftsmodell bildet auch der oben erwähnte Film GRBAVICA, der die in Sarajevo spielende Geschichte einer

¹⁰⁶ Renate Lachmann: „Bogdan Bogdanović und seine Zerstörungsphilosophie“. In: Davor Beganović/Peter Braun (Hrsg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München 2007, S. 105–127, S. 108.

¹⁰⁷ Miranda Jakiša: *Bosnientexte. Ivo Andrić, Meša Selimović, Dževad Karahasan*. Frankfurt a. M. u.a. 2009, S. 9.

¹⁰⁸ Ebd.

in einem Lager vergewaltigten Frau und ihrer Tochter erzählt und somit ein Thema aufgreift, das die kroatische Schriftstellerin Slavenka Drakulić (geb. 1949) bereits vorab im Roman *Kao da me nema/Als gäbe es mich nicht* (1999) realisiert hat.^{109,110} Der Roman wird in der vorliegenden Schrift als eine ‚Vorarbeit‘ zu dem Film GRBAVICA analysiert.¹¹¹ Bei diesem Film selbst haben wir es zwar nicht mit einem Kriegs- bzw. Lagerfilm zu tun, sondern mit einer Überlegung über die Folgen des Krieges im Sarajevo der 2000er-Jahre. Doch der Krieg ist immer noch präsent: in den Köpfen der Menschen, durch die zerstörten Gebäude, durch die Waffen, die selbst die Kinder in der Hand halten. Dies findet sich sinnbildlich im Originaltitel des Films wieder: ‚Grbavica‘ bezeichnet sowohl eine bucklige Frau (als welche sich die Titelfigur Esmas im Film präsentiert) als auch einen in den Kriegsjahren besetzten Stadtteil Sarajevos, in dem während des Krieges Lager errichtet wurden und in dem die Protagonisten immer noch leben. Das Thema sowohl des Films als auch des Romans bietet „genug Bedrängnis und Appell, um auch in der künstlerischen Auseinandersetzung einen kompetenten Realitätsbezug zu suchen“ und stelle „eine Herausforderung an engagierte Kunst und Literaturkonzepte dar“.¹¹² Mit dem Film GRBAVICA lassen sich zudem sehr zutreffend die genderspezifischen Männlichkeits- und Weiblichkeitsrollen der Postkriegszeit untersuchen. Eine leitende These ist dabei, dass gerade der Krieg als ein Katalysator der traditionellen Rollenzuschreibungen und ihrer vehementen Potenzierungen fungiert. Juanita Wilson (ohne Geburtsangabe) realisierte mit *AS IF I AM NOT THERE/AS IF I AM NOT THERE* (IRL/MAZ/SCHWED 2010) die Verfilmung von Slavenka Drakulićs gleichnamigen Roman, und im Jahr 2011 drehte Angelina Jolie (geb. 1975) einen Film, der sich ebenfalls mit dem Thema der Vergewaltigungen der Frauen im Bosnienkrieg beschäftigt (*IN THE LAND OF BLOOD AND HONEY/IN THE LAND OF BLOOD AND HONEY – LIEBE IN ZEITEN DES KRIEGES*, USA 2011). Diese Filme können als Beispiel eines aktuellen (Hollywood-)Blicks auf die brisante Problematik genannt werden.

Häufig wird in Filmen und Texten zum besagten Thema auch ein Bezug zu Hannah Arendt (1906–1975) hergestellt. Ihre berühmte Theorie der Banalität des Bösen, die sie anhand der Jerusalemer Kriegsprozesse von 1961 gegen Otto Adolf Eichmann (1906–1962) entwickelt hat, besagt bekanntlich, wie es im Epilog heißt:

¹⁰⁹ Slavenka Drakulić (1999): *Kao da me nema*. Zagreb 2010 sowie dies. (1999): *Als gäbe es mich nicht*. Aus dem Kroatischen von Astrid Philippsen. Berlin 1999.

¹¹⁰ Vgl. Slavija Kabić: „Namenlos, gesichtslos, austauschbar“. Menschlichkeit und Bestialität im Roman *Als gäbe es mich nicht* von Slavenka Drakulić“. In: Erstić/Kabić/Künkkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 87–113.

¹¹¹ Vgl. Tanja Schwan: „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meines Körpers“. Zur filmischen Inszenierung von Schmerz in ‚Esmas Geheimnis‘. In: ebd., S. 155–178.

¹¹² Elisabeth von Erdmann: „Vergewaltigung als Kommunikation zwischen Männern. Kontexte und Auseinandersetzung in Publizistik und Literatur“. In: ebd., S. 13–38, S. 13.

Das Beunruhigende an der Person Eichmanns war doch gerade, daß er war wie viele und daß diese vielen weder pervers waren noch sadistisch, sondern schrecklich und erschreckend normal waren und sind. Vom Standpunkt unserer Rechtsinstitutionen und an unseren moralischen Urteilsmaßstäben gemessen, war diese Normalität viel erschreckender als all die Gräueltaten zusammengenommen, denn sie implizierte [...], daß dieser neue Verbrechertypus, der nun wirklich *hostis generis humani* ist, unter Bedingungen handelt, die es ihm beinahe unmöglich machen, sich seiner Untaten bewußt zu werden.¹¹³

Diese Worte aus Hannah Arendts Bericht *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (1963)/*Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* (dt. 1964) scheinen Pate gestanden zu haben für den Film STURM Hans Christian Schmidts (geb. 1965), einer deutsch-dänisch-niederländischen Koproduktion aus dem Jahr 2009. Der Film erzählt die Geschichte Hannah Maynards, einer der Anklägerinnen beim Den Haager Kriegsverbrechertribunal und ihrer Zeugin Mira Arendt, einer jungen Frau aus Bosnien, die seit dem Ende des Krieges 1995 mit ihrem deutschen Ehemann und ihrem Sohn in Berlin lebt und die in Den Haag nach etlichen Anlaufschwierigkeiten gegen den Kommandanten Goran Đurić aussagen soll. Bereits auf der Ebene der Namen – Hannah Meynard und Mira Arend – ist hier ein direkter Hinweis auf die Publizistin und Politikwissenschaftlerin Hannah Arendt zu verzeichnen. Doch auch der Beginn des Films, in dem Đurić als sorgsamer Ehemann und Familienvater inszeniert wird und eine regelrechte Identifikationsfigur verkörpert, verweist darauf, wie hier und später im Film auch auf der Ebene der formalen Mittel mehr als nur ein buchstäblicher Verweis auf Arendt unternommen wird.¹¹⁴

Der deutschsprachige Roman *Meeresstille* von Nicol Ljubić (geb. 1971) aus dem Jahr 2010 erzählt ebenfalls eine Geschichte mit Bezug auf die Den Haager Kriegsverbrecherprozesse. Doch der Ausgangspunkt hier ist weniger ein Justizthriller als vielmehr die Geschichte einer (un-)möglichen Liebe zwischen einer Serbin, der Tochter eines mutmaßlichen Kriegsverbrechers, und eines jungen Mannes kroatischer Abstammung, die sich vor allem in Berlin, an der Nordsee und in Den Haag abspielt. Der mutmaßliche Kriegsverbrecher ist hier nicht nur ein liebender Vater, sondern auch ein Schöngeist und Shakespeare-Kenner, was die These von der Banalität des Bösen verstärkt und eine dezidierte Kritik an jenen Intellektuellen impliziert, die im Jugoslawischen Nachfolgekrieg Verbrechen verübt haben.¹¹⁵

¹¹³ Hannah Arendt: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München/Zürich 2011², S. 400f.

¹¹⁴ Vgl. Uta Fenske: „Den Krieg bezeugen: ‚Sturm‘ (2009)“. In: Erstić/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 49–63.

¹¹⁵ Nicol Ljubić (2010): *Meeresstille*. Hamburg 2010.

Von der Tragödie serbisch-kroatischer Liebespaare in Kroatien in den Jahren 1991 (also zu Beginn des Krieges), 2001 und 2011 erzählt auch der in Cannes im Jahr 2015 prämierte Film ZVIZDAN/MITTAGSSONNE (HRV 2015) von Dalibor Matanić (geb. 1975), der die (Un-)Möglichkeit der Liebe inmitten von nationalistischem Hass hinterfragt. Der Film von Matanić bezeugt, dass der kritische Umgang mit den aktuellen gesellschaftlichen Problemen auch des Post-Kriegs-Landes Kroatien international immer wieder beachtet und honoriert wird. Der Text von Nicol Ljubić wiederum zeigt, dass die Welle an deutschsprachigen, aus den Ländern Ex-Jugoslawiens stammenden Erzählern derzeit nicht nachzulassen scheint.

Die in Deutschland lebenden und auf Deutsch schreibenden Literaten, wie der oben erwähnte Nicol Ljubić, aber auch Marica Bodrožić (geb. 1973), Saša Stanišić (geb. 1978), Adriana Altaras (geb. 1960), Alida Bremer (geb. 1959) oder der Filmemacher Damir Lukačević (geb. 1966) katapultierten sich in den vergangenen Jahren durch ihre literarischen Auseinandersetzungen mit dem Zerfall Jugoslawiens oder das Verhandeln des ‚Gastarbeiter‘-Themas an die Spitze der deutschsprachigen Kulturlandschaft und bilden einen Großteil des jetzigen *eastern turn*. Davon zeugen nicht nur die bei renommierten Verlagen erschienenen Publikationen – meist Romane – oder die prämierten (Fernseh-)Filme. Einen Beweis für die Bedeutung dieser zeitgenössischen Werke liefern auch die internationalen wissenschaftlichen Publikationen, die sich den besagten Narrativa zumeist derart nähern, dass sie eine Neudefinition der ‚Interkulturalität‘ einfordern.¹¹⁶ Denn die Erzähler aus der zweiten oder gar dritten ‚Ausländer‘-Generation, die ehemaligen Kriegsflüchtlinge, die Kinder aus deutsch-südosteuropäischen Ehen mussten das Fremde und das Eigene, die Sprachen und die Länder offener, ‚interkultureller‘ denken. Was früher als ‚Gastarbeiterliteratur‘ bezeichnet werden konnte, entzieht sich nunmehr den meisten Klassifizierungsversuchen, wie dies beispielsweise der Roman *Vor dem Fest* (2014) von Saša Stanišić beweist, der die Stimmung vor einem Fest in der Uckermark auffängt.¹¹⁷ Während die ersten Werke der angeführten Literaten größtenteils noch den Krieg zum Thema hatten (bei Stanišić z. B. der Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* aus dem Jahr 2007)¹¹⁸, kommen in den späteren Werken die Interkulturalität und der Kosmopolitismus zum Vorschein. Diese Überlegungen führen an dieser Stelle

¹¹⁶ Vgl. z.B. Sara Michel: „Identitätskonstruktionen und Essensdarstellungen in der Migrationsliteratur am Beispiel von Aglaja Veteranyis Roman ‚Warum das Kind in der Polenta kocht‘ und Saša Stanišićs ‚Wie der Soldat das Grammophon repariert‘“. In: *Germanica*. Bd. 57 (2015), S. 139–157; Goran Lovrić: „Kontinuitäten und Diskontinuitäten in deutschsprachigen Familiennarrativen kroatischstämmiger Autorinnen“. In: ders./Marijana Jeleč (Hrsg): *Familie und Identität in der Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M. 2016, S. 85–101 und Erstić: „Vielfalt in einem deutschsprachigen ‚Dalmatien‘-Narrativ. Der Roman ‚Olivas Garten‘ (2013) von Alida Bremer“. In: *Diagonal. Zeitschrift der Universität Siegen*. H. 37 (2016), S. 45–52.

¹¹⁷ Saša Stanišić (2014): *Vor dem Fest*. München 2014.

¹¹⁸ Ders. (2006): *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. München 2006.

jedoch zu weit und müssen an einem anderen Ort weitergedacht und entsprechend vertieft werden. Die im letzten Teil der Habilitation versammelten Texte beinhalten vor allem die Weiblichkeits- und Männlichkeitsinszenierungen, die im Aufbruch inbegriffen sind und sowohl den Krieg begreiflich machen als auch einen möglichen Ausweg nachzeichnen.

Das „Paradoxon von Sarajevo“¹¹⁹, d. h. die Zerstörung der Olympiastadt, die nicht nur die materielle Wirklichkeit trifft, sondern ihre multiethnische, symbolische Kraft vernichten sollte¹²⁰, wird immer wieder zum Kernthema der internationalen Spielfilme erhoben, die in dieser Studie nicht erwähnt werden konnten. So z. B. auch der Film Jean-Luc Godards NOTRE MUSIQUE (FR 2002)¹²¹ oder DER BLICK DES ODYSSEUS (D/GR/FR/IT 1995) des griechischen Regisseurs Theo Angelopoulos. Im letztgenannten Film – DER BLICK DES ODYSSEUS – zeichnet sich eine starke reflexive Ebene ab, wird doch hier die Geschichte eines griechischen Regisseurs erzählt, der auf der Suche nach dem frühen Filmmaterial der mazedonischen Gebrüder Manaki (die ersten südosteuropäischen Filmemacher und Dokumentaristen) in das vom Krieg zerstörte und noch umkämpfte Sarajevo fährt und dort erlebt, wie sich die Bevölkerung nur im Dunst des Nebels sicher vor den Heckenschützen fühlt. Der Nebel kann metafilmisch als ein Verweis auf das neblige Licht des Projektors dienen, das gleichsam realitätsspendend und trügerisch ist. Wie trügerisch der Nebel ist, erweist sich zum Schluss des Films: Die Bevölkerung – für die stellvertretend eine Familie aus Sarajevo steht – entkommt auch im Nebel ihren Mördern nicht. Die irrende Odyssee auf der Suche nach den vielleicht gar nicht existierenden Filmen entpuppt sich hier als eine Suche nach einer gefährdeten Identität Südosteuropas.¹²²

Die kulturwissenschaftliche und komparatistische Auseinandersetzung mit den Darstellungen des Krieges hat seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Hochkonjunktur: Vor allem Karl Heinz Bohrer hat bewiesen, dass die Gewalt und der Krieg eine enorme Kraftwirkung auf die Künste ausüben.¹²³ Beispielhaft findet sich

¹¹⁹ Vgl. Ozren Kebo: „Das Paradoxon von Sarajevo“. In: Dunja Melčić (Hrsg.): *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zur Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Opladen/Wiesbaden 1999, S. 300–307.

¹²⁰ Vgl. Gordan Godec: „Leben zwischen Mahala und Čaršija. Toleranz in Sarajevo im Spannungsverhältnis von Eigenständigkeit und Gemeinsamkeit“. In: Sabine Hering (Hrsg.): *Toleranz. Weisheit, Liebe oder Kompromiss? Multikulturelle Orte und Diskurse*. Opladen 2004, S. 93–109.

¹²¹ Vgl. Ansgar Thiele: „Schuss und Gegenschuss im Krieg. Teil II – Jean-Luc Godards ‚Notre musique‘“. In: <http://www.metaphorik.de/II/thiele.htm> (19.04.2015).

¹²² Vgl. Kay Kirchmann: „Der erste und der letzte Blick. Die Medien im Jugoslawienkrieg im Spiegel der Spielfilme. ‚Der Blick des Odysseus‘, ‚Welcome to Sarajevo‘ und ‚No Man’s Land‘“. In: Beganović/Braun (Hrsg.): *Krieg sichten*, S. 271–288.

¹²³ Karl Heinz Bohrer: *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*. München 2004, S. 214–216. Vgl. auch ders.: *Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Roman-*

diese Beobachtung nicht nur in Bohrers theoretischen Werken, sondern auch in seiner Autobiographie *Granatsplitter* (2012) wieder, in der u. a. programmatisch beschrieben wird, welche Faszination die Granatsplitter während des Zweiten Weltkrieges auf den Straßen Kölns auf die Kinder, namentlich auf einen Jungen (des Autors *alter ego*) ausüben. Da sie glitzern, sind die Granatsplitter faszinierend, da sie scharf sind, sind sie jedoch gleichermaßen gefährlich:

Die Granatsplitter waren das Schönste, was man sich ausdenken konnte. Manche waren von dunkel leuchtendem Rot und Schwarz an den Rändern, andere hatten eine bläulichweiße Färbung, und wieder andere waren von gleißendem Gelb oder Silber. Es war wie ein Märchen – man war der Held eines Märchens, der etwas Wunder-schönes, sehr Fremdes, sehr Seltsames fand, das ihm das Gefühl gab, fortan Glück zu haben. Der Junge war regelrecht entzückt von dieser Schönheit. [...] Das Leuchtende und die Vielfältigkeit der Granatsplitterfarben waren das eine. Es war aber noch etwas anderes: Das Rissige der scharfen Ränder war ja das Gegenteil von den Schmuckstücken, wie seine Mutter sie immer trug. Einige Jungen hatten erklärt, dass das Rissige davon käme, dass die Flakgranaten in der Luft explodierten, wenn sie ihr Ziel, die englischen Flugzeuge, nicht trafen. So ein Stück scharfes Metall in die Hand zu nehmen war genauso, wie wenn man das Wort ‚Krieg‘ hörte. Es war das erste Bild des Krieges für ihn.¹²⁴

Die hier im Bild der Granatsplitter kondensierte Kriegserfahrung ist folglich ambivalent, sie ist verlockend und bedrohlich zugleich. In seinen theoretischen Schriften beschreibt Bohrer die (v. a. literarische) Verarbeitung folgendermaßen: Die Literatur als Erinnerung an den Krieg wende sich an die Sinne, sie funktioniert Bohrer zufolge polyphon und somit anders als der Gedächtnisraum der Geschichtsschreibung.¹²⁵ Nicht zuletzt deshalb spricht Bohrer in seinen theoretischen Arbeiten seit den 1970er-Jahren in Bezug auf die Darstellung der Kriege in den Künsten vornehmlich von der Erfahrung der ‚Intensität‘. Diese „Intensität“, gekoppelt an eine „Rhetorik der extremen Gefühlszustände“, zeichne eine ‚Ästhetik des Schreckens‘ aus.¹²⁶ Die vorliegende Studie beschäftigt sich mit dem ambivalenten Charakter dieser ‚Intensität‘, die Schöpfung **und** Destruktion bewirken

tik und Ernst Jüngers Frühwerk. München 1978 sowie dazu Michael Rutschky: „Ästhetik des Schreckens“. Zu Karl Heinz Bohrers Untersuchung“. In: *Neue Rundschau*. Jg. 89 (1978), S. 457–464.

¹²⁴ Ders.: *Granatsplitter. Erzählung einer Jugend*. München 2012, S. 10f.

¹²⁵ Ders.: „Poetische, nicht historische Erinnerung – Und Proust?“. In: *Marcel Proust et la Grande Guerre – Internationales Symposium*. Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 25.06.2015 (Vortrag).

¹²⁶ Ders.: *Imaginationen des Bösen*, S. 215.

kann. Ja mehr noch, die Ambivalenz wird innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts zum tragenden Merkmal ästhetischer Praxis, sie fungiert als ein Hinweis auf die Unsicherheit **und** als ein Modus der Überwindung eben dieser.

Zur medialen Darstellung des Krieges bestehen neben den Arbeiten von Karl Heinz Bohrer weitere umfangreiche Analysen – dazu zählen vor allem die Arbeiten von Manuel Köppen¹²⁷ und Rolf Grimminger¹²⁸, die sich jedoch – wie die Arbeiten Bohrers – nicht mit dem Bosnienkrieg auseinandersetzen. Bei Grimminger wird vor allem nach den beiden Weltkriegen gefragt und danach, wie sich die Kriegswirklichkeit in der literarischen Praxis der Moderne (z. B. in den Avantgarden) niederschlägt. Auch Köppen verhandelt in erster Linie den Krieg und die veränderten Wahrnehmungsmuster – eine Problematik, zu der es auch weitere Untersuchungen gibt.¹²⁹ Das Thema der (Katastrophen-)Stadt erfreut sich innerhalb der literarischen Publizistik¹³⁰ sowie innerhalb der kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschung einer großen Beliebtheit.¹³¹ In der jüngsten Zeit sind hierzu einige Publikationen erschienen, die sich zum Teil auch mit der filmischen Darstellung einer Stadt im Krieg beschäftigen.¹³²

Die Auseinandersetzung mit den Filmen über den Jugoslawischen Nachfolgekrieg erfolgte bisher eher exemplarisch¹³³ sowie kaum mit Einbeziehung der Genderproblematik, die sich jedoch bei der Beschäftigung mit diesen Kriegen geradezu aufdrängt. Auch wurde bisher nur vereinzelt nach der formalen

¹²⁷ Vgl. Manuel Köppen: *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Heidelberg 2005.

¹²⁸ Vgl. Rolf Grimminger (Hrsg.): *Kunst Macht Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. München 2000.

¹²⁹ Vgl. z. B. Erstić: „Luchino Viscontis ‚Malavoglia‘-Verfilmung ‚La terra trema‘ und der Film der Faschismus-Ära“. In: Erstić/Schuhen/Schwan (Hrsg.): *Spektrum reloaded. Siegener Romanistik im Wandel*. Siegen 2009, S. 37–56. Vgl. auch dies.: „Dubrovnik između idile i pogibije. Slike ‚grada‘ u njemačkim medijima početkom 90ih godina 20. stoljeća“ („Dubrovnik zwischen Idyll und Katastrophe. Bilder der Stadt in den deutschen Medien zu Beginn der 1990er Jahre“). In: Irena Kraševac (Hrsg.): *Zbornik Drugoga kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti (Tagungsakte des Zweiten kroatischen Kunsthistorikerkongresses)*. Zagreb 2007, S. 279–287.

¹³⁰ Vgl. z. B. die Reihe *Europa erlesen*, die seit den späten 1990er-Jahren bei dem Klagenfurter Verlag Wieser erscheint.

¹³¹ Vgl. Mark Girouard: *Die Stadt. Menschen, Häuser, Plätze. Eine Kulturgeschichte*. Frankfurt a. M./New York 1987; Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg 1988.

¹³² Vgl. Andreas Böhn/Christine Mielke (Hrsg.): *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*. Bielefeld 2007 und davor Christine Fauré: „Die Zerstörung, der Krieg und die Pest“. In: Ulrich Conrads (Hrsg.): *Panik Stadt*. Berlin/Braunschweig 1979, S. 115–119. Vgl. auch Anette Brauerhoch (Hrsg.): *Krieg und Kino*. Frankfurt a. M. 2000.

¹³³ Vgl. Carsten Bergemann: „No Man’s Land“. In: Thomas Klein/Stiglegger/Bodo Traber (Hrsg.): *Filmgenres: Kriegsfilm*. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 355–358.

Bewandtnis der Visualisierung des Krieges in Bosnien-Herzegowina gefragt. An dieses Forschungsdesiderat knüpft die Schrift an.¹³⁴ Die Recherchen in der Wissenschaftlichen Bibliothek in Zadar (August–Oktober 2015) und in der kroatischen Nationalbibliothek in Zagreb (Juli–August 2009, Juli–August 2010 und Juli–August 2013) haben ergeben, dass bisher in der Sekundärliteratur der Länder Ex-Jugoslawiens, in denen ein Großteil der wissenschaftlichen Literatur zum genannten Thema erschienen ist, kaum mit dem Thema Gender gearbeitet worden ist.¹³⁵ Die Recherche war nicht zuletzt deshalb maßgeblich, da v.a. die kroatische Nationalbibliothek bemüht ist, alle auch internationalen Publikationen zum Jugoslawischen Nachfolgekrieg zusammenzustellen.

Unter den bisher genannten theoretischen Prämissen sind in der jüngsten Zeit aus dem Bereich Gender- und *queer*-Theorien mehrere Publikationen erschienen, die sich auch mit dem Thema der Weiblichkeits- und der Männlichkeitsentwürfe beschäftigen. Vor allem die Männlichkeit (der Soldat z. B.) wird dabei als eine Maskerade verstanden,¹³⁶ als ein diskursiver Ort der Geschlechterkodierung, aber auch der Geschlechterinszenierung. Die vorliegende Studie befasst sich vor allem mit dem Film NIČIJA ZEMLJA bzw. mit der Inszenierung des Soldaten und fragt nach den Männlichkeitsmustern. Die Frage nach der Rolle der Frau im Bosnienkrieg¹³⁷ wird in der vorliegenden Schrift weitergeführt und vertieft.¹³⁸

METHODISCHE GRUNDLAGE

Die methodische Grundlage bildet eine kulturwissenschaftliche Analyse, die die Dispositive medialer Wahrnehmung von Texten und (bewegten) Bildern in ihrem kulturtheoretischen und kulturgeschichtlichen Zusammenhang untersucht. In einer Erweiterung der eher produktionsästhetischen Ansätze der Intermedialitätsforschung¹³⁹ werden die gesellschaftlich relevanten Grundlagen der Intermedialität

¹³⁴ Vgl. Tanja Zimmermann: *Balkan Memories. Media Constructions of National and Transnational History*. Bielefeld 2011.

¹³⁵ Vgl. Anja Sieber: *Krieg im Frieden: Frauen in Bosnien-Herzegowina und ihr Umgang mit der Vergangenheit*. Bielefeld 2011.

¹³⁶ Vgl. Ute Frevert: „Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jahrhundert“. In: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien 2003, S. 277–295. Gabriele Mentges/Dagmar Neuland-Kitzerow/Birgit Richard (Hrsg.): *Uniformierungen in Bewegung. Vestimentäre Praktiken zwischen Vereinheitlichung, Kostümierung und Maskerade*. Münster u.a. 2007.

¹³⁷ Vgl. die Tagungsakte Erstić/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung*.

¹³⁸ Eine literaturhistorische Vorarbeit zum Thema Jugoslawischer Nachfolgekrieg stellt auch folgende literarische Anthologie dar: Erstić (Hrsg.): *Europa erlesen. Zagreb*. Klagenfurt 2001.

¹³⁹ Vgl. Irina Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen 2002, S. 6–27.

stärker berücksichtigt, insbesondere die neuen, stark politischen Ansätze von Didi-Huberman, der sich zuletzt mit Pier Paolo Pasolini beschäftigte.¹⁴⁰

Mit dem Konzept der Intermedialität verbunden ist ein Denken in Diskontinuitäten, Brüchen, Zäsuren (im Sinne von Foucaults ‚Archäologie‘)¹⁴¹ und damit auch eine transnationale und medienkomparatistische Perspektive, die im Blick auf die Texte und Bilder u. a. zur Abkehr von hegemonialen, nationalen Prämissen führt.¹⁴² Daher spielen in der Studie nicht nur die Werke über die Weltkriege des 20. Jahrhunderts eine Rolle, sondern auch die Thematisierung der Jugoslawienkriege bzw. ihrer Folgen. Durch die Analyse u. a. der Werke südslawischer (Miroslav Krleža, Slavenka Drakulić, Danis Tanović, Jasmila Žbanić), italienischer (Gabriele d’Annunzio, Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni, Giuseppe Tornatore) und österreichischer Autoren (Stefan Zweig, Michael Haneke) werden die Wechselbeziehungen zwischen den exemplarischen Texten und Filmen des Alpen-Adria-Raumes erforscht. Dieser Blick wird teilweise erweitert, indem in der vorliegenden Studie auch die Werke deutscher (Thomas Mann, Rainer Werner Fassbinder, Ferdinand von Schirach, Doris Dörrie) sowie englischer und amerikanischer Autoren und Filmemacher zur Sprache kommen (Roman Polanski, Derek Jarman, Tarsem Singh).

Ein weiterer methodischer Zugang ist die Analyse der jeweiligen Medienästhetik, die mit den Arbeitsinstrumentarien der Literatur- und der Medienanalyse und auf der Grundlage der Schriften von Jürgen Kühnel erfolgt.¹⁴³ Durch die Analyse der jeweiligen Medienästhetik soll die grundlegende Frage nach einer Verunsicherung in den exemplarischen Werken des 20. Jahrhunderts beantwortet werden, nämlich zumeist die Frage danach, inwiefern die zu untersuchenden Texte, Bilder und Filme direkt oder latent Gewalt, Krieg und Zerstörung, aber auch einen vermeintlichen Zerfall der Ich-Identität als eine Kraft- und Intensitätsquelle oder gar Warnung benutzen. Dass insbesondere der Krieg als Kraftquelle beschrieben wird, ist die waghalsige These Karl Heinz Bohrsers, die in der Schrift exemplarisch überprüft wird. Die Erforschung exemplarischer Werke, primär des 20. Jahrhunderts, aus der Sicht der interdisziplinär verstandenen und intermedial arbeitenden Kulturwissenschaften trägt insoweit einen gesellschaftlich äußerst relevanten Charakter, weil gerade diese Disziplinen es vermögen, Werke aus dem Bereich der Kultur zu entziffern und zu plausibilisieren: Die Antworten der zu untersuchenden Texte und Bilder sind Antworten nicht nur auf die Fragen der Kulturwissenschaften, sondern auf die Fragen der Gesellschaft im Allgemeinen.

¹⁴⁰ Vgl. Didi-Huberman: *Überleben der Glühwürmchen*, S. 11–40.

¹⁴¹ Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981, S. 9–30.

¹⁴² Karlheinz Barck (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1991².

¹⁴³ Vgl. Jürgen Kühnel: *Einführung in die Filmanalyse I und II*. Siegen 2004 sowie Benjamin Beil/ders./Christian Neuhaus: *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. München 2012.

DIE WELTKRIEGE UND DIE VERUNSICHERUNG (IN) DER KUNST

„L'ANIMAZIONE DELL'IMAGINE“

Überlegungen zur Performativität der Pathosformel bei Gabriele d'Annunzio

DER DUCE

Die Menge muß mir antworten mit einem Schrei der
Zustimmung! Ihr habt mich verstanden! Unsere
Gedanken sind Taten.

DANNUNZIO

Hörst du den Sturm? Ich habe die Elemente geweckt!
Ich! Sie sitzen vorgebeugt und lauschen angestrengt.

DANNUNZIO

In das Tosen der Wellen und des Sturms mischt sich
der Schrei der Hunderttausenden: Eia, eia alalà!

In seinem Text *Der verbotene Garten. Fragmente über D'Annunzio* (1983)¹ thematisiert Tankred Dorst (geb. 1925) ein grundlegendes Missverständnis der italienischen Medienkultur der ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts. Inszeniert unter Einsatz der historischen Figuren – im Einakter „Das Schiff“ handelt es sich um den italienischen Dichter-Kommandanten Gabriele d'Annunzio (1863–1938) und den Duce (Benito Mussolini, 1883–1945) –, erschöpft sich die Beschreibung dieses Missverständnisses keineswegs nur in der Dichotomisierung einer autonom sich verstehenden Kunst und der instrumentalisierenden politischen Demagogie. Die Figur d'Annunzios, die sich im Stück selbst als einen Stürme- und Massen-Erwecker bezeichnet und die Hunderttausende zu einem onomatopäischen Schrei animiert, ist hier einer ‚Entwicklung‘ unterzogen, die mit der (ästhetischen) Formung und Bezwingung der ‚Natur‘ beginnt und bei der ‚Masse‘ der Hunderttausenden endet.² So lässt diese literarische Interpretation in Gestalt einzelner dramatischer Fragmente den Ausgangspunkt des hier fiktional ausgetragenen Widerspruchs in dem „politisierten Ästhetizismus“³ d'annunzianischer Prägung erkennen.

Die innerhalb der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts propagierte Doktrin einer Autonomie der Kunst, jene vermeintliche Befreiung des Ästhetischen von der Zweckmäßigkeit, die für gewöhnlich mit der Be-

¹ Tankred Dorst (1983): *Der verbotene Garten. Fragmente über D'Annunzio*. München 1983, S. 43.

² Vgl. Günther Erken (Hrsg.): *Tankred Dorst*. Frankfurt a. M. 1989, S. 194.

³ Thomas Mann in seinen „Betrachtungen eines Unpolitischen“ (1915–1918): „Ästhetizismus, der sich politisiert, wird immer radikalistisch sein, und zwar aus bellezza.“ In: ders.: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd XII: *Reden und Aufsätze IV*. Frankfurt a. M. 1960, S. 545.

zeichnung „Theologie der Kunst“⁴ versehen wird, war nicht nur elitär, hermetisch und im höchsten Maße autoreferenziell. Immer wieder bemühten sich ihre Vertreter, wie Charles Baudelaire (1821–1867) und Oscar Wilde (1854–1900), um eine möglichst amoralische Attitüde ihrer Sujets, Werke, aber auch ihrer Selbstinszenierungen.⁵ Und bekanntlich enthielt diese programmatische Festlegung gerade in ihrem *Jenseits von Gut und Böse*⁶ liegenden Kern die Idee einer neuen Ästhetik in sich, die sich zwar dem ‚Schönen‘, nicht mehr aber dem ‚Wahren‘ und ‚Guten‘ verpflichtet sah. Implizit zielte die außerhalb der ethischen und religiösen Kategorien sich bewegende Poetik des Ästhetizismus auf die Vorstellung eines reizbaren und elitären, das ‚Schöne‘ erschaffenden, vor allem aber genießenden Menschen ab, der Friedrich Nietzsche (1844–1900) und seinen diversen Interpreten zufolge als Gründer einer neuen Gesellschaft fungieren sollte. Der durch Huysmans (1848–1907), George (1868–1933), den jungen Hofmannsthal (1874–1929) vertretene radikale Ästhetizismus, die wohl kategorischste Ausformung der L’art-pour-l’art-Bewegungen, propagierte zwar den hermetischen Rückzug von der immer stärker industrialisierten und von der Kategorie der ‚Massen‘ gekennzeichneten Welt in einen symbolischen Elfenbeinturm der Kunstkostbarkeiten. Gabriele d’Annunzio jedoch, der Weltentrücktheit, geschickte Medienausnutzung und politische Demagogie eindrucksvoll miteinander zu verschränken wusste, scheint sich nicht nur dieser ästhetizistischen Prämisse zu entziehen, sondern auch jene bekannte Feststellung Walter Benjamins (1892–1940) zu bestätigen, die besagt, dass vor allem die technischen Reproduktionsmedien, die Tageszeitungen, die Photographie, der Film, die als Folge wie auch als Voraussetzungen der Industrialisierung angesehen werden, die Dekadenzkultur mitinitiiert, gleichsam auch obsolet und empfänglich für den politischen Missbrauch gemacht haben.⁷ Doch welche Rolle spielen bei der Entwicklung dieser d’annunzianischen Variationen des Ästhetizismus die Medien, welche die Performanzen? Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden.

⁴ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M. 2003, S. 7–44, insb. S. 42f. Die kritische Position Benjamins wird insbesondere in den Schlusssätzen deutlich: „Fiat ars – pereat mundus‘ sagt der Faschismus und erwartet die künstlerische Befriedigung der von der Technik veränderten Sinneswahrnehmung, wie Marinetti bekennt, vom Kriege: das ist offenbar die Vollendung der l’art pour l’art. Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden.“ Ebd., S. 44.

⁵ Zur Figur des Dandy vgl. Gregor Schuhen: „Dandy, Dichter, Demagoge – Männlichkeitsentwürfe der Belle Epoque“. In: Marijana Eršić/ders./Tanja Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005, S. 321–360.

⁶ Vgl. Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. v. Karl Schlechta. Darmstadt 1997, insb.: *Die Geburt der Tragödie*. In: ebd., Bd. 1, S. 7–13 sowie *Also sprach Zarathustra*. In: ebd., Bd. 2, S. 7–274.

⁷ Vgl. Benjamin: *Das Kunstwerk*, S. 42–44. Siehe auch Anm. 2 und 4.

„ANDRÒ AD BESTIAS; E ANDRÒ INERME“: DIE REDNERFIGUR IN *IL FUOCO*

Antonio Rapagnetta alias Gabriele d'Annunzio, dieser als Diva⁸, als divo⁹ und als Star¹⁰ bezeichnete *poeta italiano*, bemühte zwecks Steigerung der eigenen Popularität Zeit seines Lebens die unterschiedlichsten Medien. Bereits im Alter von 16 Jahren brachte d'Annunzio eine erste, noch veristisch angehauchte Lyriksammlung unter dem Titel *Primo vere* (1879) auf den Markt. Der zweiten, bereits ein Jahr später folgenden Auflage des Buches ging eine Anzeige in der florentinischen Zeitung *Gazzetta della Domenica* voraus, abgedruckt am 14. November 1880. Hier wird einerseits der unglückliche Tod des „giovane poeta [...] sulla strada di Francavilla, cadendo da cavallo“ vorgetäuscht, andererseits auch, nach einem Zeilenumbruch und mit einem Ausrufezeichen versehen, „la nuova edizione“ seines Erstlingswerkes angekündigt.¹¹ Marktstrategisch äußerst geschickt lanciert, entpuppt sich diese Annonce als performativer Akt *par excellence*, um jenen, so Walburga Hülk, „allumfassenden, transversalen ‚umbrella term‘ kultureller Konversation“¹² zu benutzen, der sich längst aus dem Umkreis der Linguistik und der Sprechakte abgelöst hat.¹³ Denn d'Annunzio inszenierte und instrumentalisierte an dieser Stelle die Materialität der Botschaften im Schreibakt oder die Einladung zur Imagination im Leseakt, mit einem latent appellativen Charakter. Der Sinn der Annonce, potenziert auf der Ebene der Interpunktion in Gestalt des Ausrufezeichens, ist letztlich die Subversion des fiktionalen Charakters der Anzeige – soll doch schließlich nicht der Glaube an den Tod des „giovane poeta“ erweckt werden, sondern, ganz im Gegenteil, die Aufmerksamkeit ihm und seinem *Primo vere* gegenüber. Durch das Ineinandergreifen des Zitatcharakters und der Parodie ist d'Annunzio den futuristischen Manifesten gleichsam zeitlich wie auch, dank der Ambivalenz, phänomenal überlegen. Schließlich zeitigte die fingierte

⁸ Vgl. Elisabeth Bronfen/Barbara Strumann: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München 2002.

⁹ Michael A. Leeden: „Il divo“. In: Nicola Merla (Hrsg.): *D'Annunzio e la poesia di massa. Guida storica e critica*. Rom/Bari 1979, S. 75–99.

¹⁰ Vgl. Alberto Abruzzese: „Diven, Stars und Helden. Überlegungen zu einer Theorie des Divismo“. In: *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*. (1999), Nr. 28, S. 7–21, insb. S. 11.

¹¹ Vgl. Annamaria Andreoli: *Il vivere inimitabile. La vita di Gabriele d'Annunzio*. Mailand 2000, S. 60.

¹² Walburga Hülk: „Paradigma ‚Performativität‘“. In: Erstić/Schuhen/Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität*, S. 9–25, S. 10.

¹³ Vgl. John L. Austin: „Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Vorlesung“. In: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M., 2002, S. 63–71. Ders.: „Zur Theorie der Sprechakte. Elfte Vorlesung“. In: ebd., S. 72–82 und John R. Searle: „Was ist ein Sprechakt?“. In: ebd., S. 83–103; vgl. v. a. Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M. 1997, S. 309ff.

Todesanzeige, die prophetisch wie orakelhaft den Tod des Vorzeigefuturisten Umberto Boccioni (1882–1916) vorwegzunehmen scheint, auch finanzielle Früchte, denn das Buch soll, wie es die Biographen zu berichten wissen, binnen kürzester Zeit ausverkauft gewesen sein.¹⁴

So wie in der Anzeige die Vitalität und der Tod aufeinanderprallen oder auch während des späteren Schaffens Technikbegeisterung und Verachtung des Kinos gegeneinander ausgespielt und produktiv eingesetzt werden¹⁵, so scheint das gesamte d'annunzianische Œuvre von Gegensätzen – zunächst von der Eros-Thanatos- bzw. der Technizismus-Vitalismus-Dichotomie – beherrscht zu sein. Von solcherart nietzscheanischen Widersprüchen durchtränkt ist auch die im pünktlich zur Jahrhundertwende 1900 erschienen Roman *Il fuoco* vollends zum Ausdruck kommende, durch Wollust und Kampf geprägte Figur des *superuomo*, einer Art amoralischem, kunstliebendem und vitalem Übermenschen von hemmungsloser Sexualität und ausgeprägtem Narzissmus. Der Roman *Il fuoco* – der erste Teil der nie beendeten Trilogie *Romanzi del melagarno* – ist auf mehreren Ebenen ein Zeugnis der gegenseitigen Beeinflussung von Literatur und Leben, der man mit einer strikten, Barthes' und Foucaults Fragestellung oftmals zu apodiktisch nehmenden Trennung zwischen dem Werk und dem Autor keineswegs gerecht werden kann.¹⁶ Das Werk strotzt nicht nur vor Selbstplagiaten und *mise-en-abyme*-artigen Selbstverweisen, d'Annunzio instrumentalisiert hier auch seine ‚unerhörte‘ Beziehung zu der Belle-Epoque-Theatergöttin Eleonora Duse (1858–1924) als Handlungsvorlage, wohlgermerkt für einen Roman, der ihn nicht zuletzt wegen seines Skandalcharakters vor einem drohenden finanziellen Ruin retten sollte.

Der Roman, literarische Neuinszenierung und Umcodierung antiker Mythen (Persephone, Ariadne etc.), bereichert um Wagnerverehrung und die Sublimierung des Helden, ist inszeniert vor einer verfallenden und in der weiblichen Hauptfigur Perdita (von ital. ‚perdere‘ = verlieren) personifizierten Kulisse der Stadt Venedig. Aus beiden, der Stadt und der Frau, schöpft der *superuomo*, der Dichter Stelio Effrena, in unübersehbarer Dichotomie zur toten Stadt und der ‚verlorenen‘ Frau seine Lebensäfte.

¹⁴ Vgl. Andreoli: *Il vivere inimitabile*, S. 60.

¹⁵ Vgl. Daniel Gethmann: „Daten und Fahrten. Die Geschichte der Kamerafahrt, ‚Cabiria‘ und Gabriele D'Annunzios Bilderstrategie“. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Freidrich Kittler/Bernhard Siegert (Hrsg.): *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio erobert Fiume*. München 1996, S. 147–174; Ivanos Ciani: *Fotogrammi D'Annunziani. Materiali per la storia del rapporto D'Annunzio-Cinema*. Pescara 1999²; Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a. M. 1997, S. 292.

¹⁶ Roland Barthes: „Der Tod des Autors“. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000, S. 185–193; Michel Foucault: „Was ist ein Autor?“ In: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M. u.a. 1979, S. 7–31.

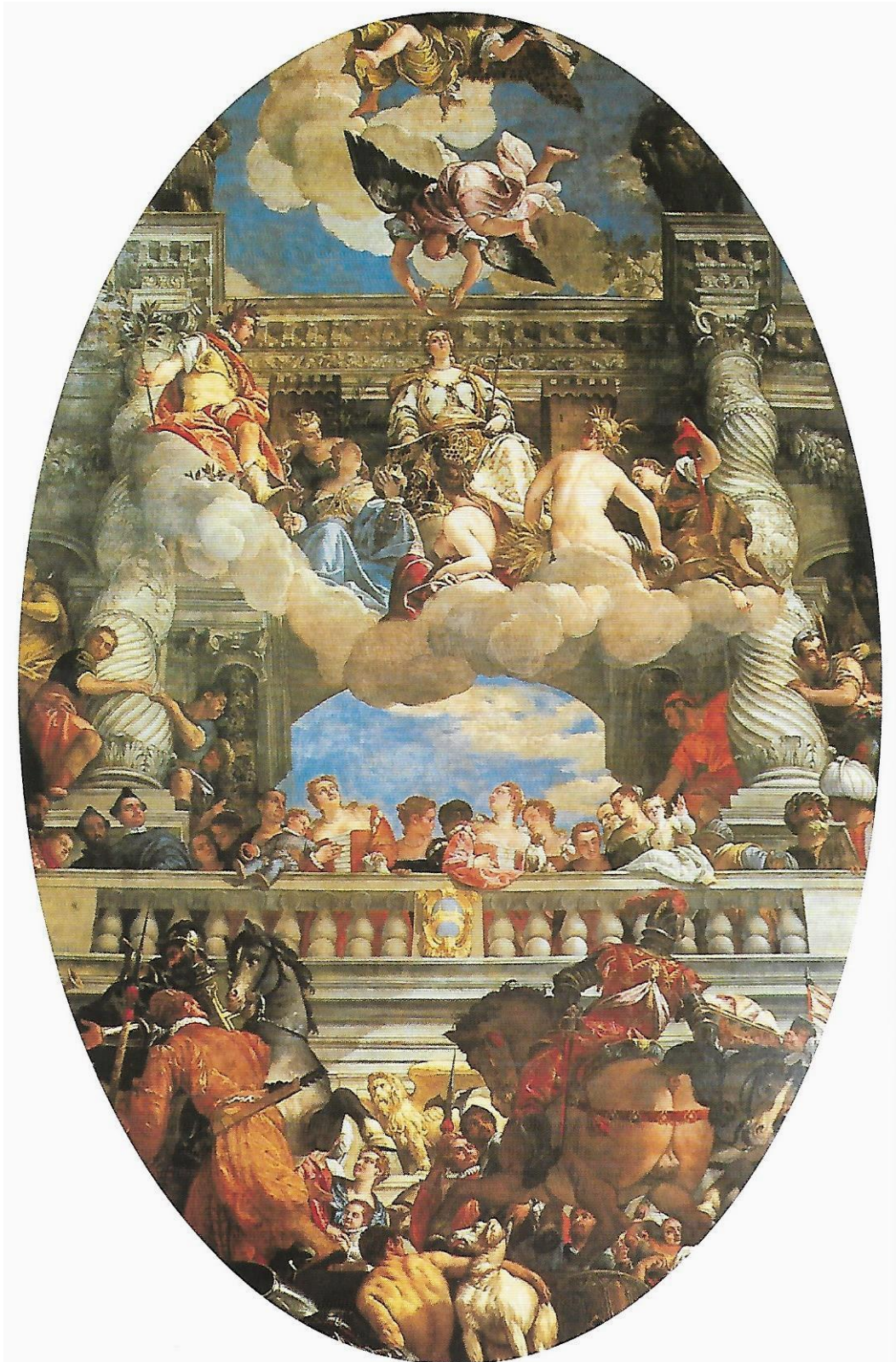


Abb. 1: Paolo Veronese: Trionfo di Venezia/Apotheose der Venezia, 1575–1577



Abb. 2: Blick auf die Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes. Im Hintergrund: Jacopo da Tintoretto: *Il paradiso/Das Paradies*, 1588–1592

Die Rolle dieser nicht mehr jungen Schauspielerin wird bereits auf der ersten Seite des Romans präzisiert als jene tragische der Ariadne, die hier den jugendlichen Stelio nicht mit dem Faden, sondern mit Heilsversprechungen wörtlich aus dem „torre d’avorio“ bittet: „Non era possibile immaginare una festa più magnifica e più insolita per trarre fuori della torre d’avorio un poeta disdegnoso quale voi siete“ / „man konnte kein prächtigeres Fest ersinnen, einen für alles Schöne offenen Dichter, wie Sie, aus dem Elfenbeinturm zu locken“, sagt Perdita in den ersten Zeilen des Romans und fährt fort mit nicht weniger heilsversprechenden Schmeicheleien:

A voi solo era riserbata questa gioia: di poter comunicare per la prima volta con la moltitudine in un luogo sovrano com’è la Sala del Maggior Consiglio, dal palco dove un tempo il Doge parlava all’adunanza dei patrizii.¹⁷

¹⁷ Gabriele d’Annunzio (1900): *Il fuoco*. Mailand 1996, S. 3f.

Ihnen allein war die Freude vorbehalten zum erstenmal zu einer Menge zu sprechen an einem so erhabenen Ort, im Saal des großen Rates, auf der Tribüne, von der einst der Doge zu der Versammlung der Patrizier sprach.¹⁸

Als ein Heraustreten aus dem Elfenbeinturm mutet der Vortrag gleichwohl kaum an, ist es doch eine Rede über die Kunst, die Stelio Effrena in der wohl künstlichsten der Städte, im Dogenpalast (Abb. 1 und 2), halten sollte und die den zentralen Ort des Romans, seine eigentliche *Epiphanie des Feuers* markiert. Die anfängliche Angst Stelios vor „quella meschina gente intrusa“¹⁹, vor der als ein Monster mit zahllosen Gesichtern beschriebenen Menschenmasse, wandelt sich jedoch bald zu einer künstlerischen Geste des Trotzes. So impliziert auch seine kurz vor der Rede benannte Formel, „Andrò *ad bestias*; e andrò inerme“ („Ich gehe vor die Bestien, und ich gehe unbewaffnet“), keine christologische Aufopferung gegenüber den „volti umani“²⁰, sondern viel eher eine auf den alttestamentarischen Dichter und König David rekurrierende Helden- und Prophetenfigur, die in die Grube der Löwen heruntersteigt, um diese zu zähmen. Es gilt in *// fuoco* nicht lediglich die Schönheit zu erschaffen, sondern vielmehr die Masse zu erwecken, sie dem Rhythmus der Stimme, wie dem Duktus der Worte anzupassen. Zwar ist Stelio zufolge, „la parola scritta adoperata a creare und pura forma di bellezza“, die Schriftsprache dazu bestimmt, eine Form der Schönheit zu kreieren. Die gesprochene Sprache indes – „la parole orale“ –, bereichert durch die Kraft der Stimme und die Energie der Gestik, solle keine andere Funktion haben als die Initiierung einer Tat, sei es auch einer Gewalttat.²¹ Diese von Stelio intonierte Kraft der Stimme und der gestischen Pathosformel, gedacht als eine Differenzfigur zur Schriftlichkeit, verweist nicht nur auf den Amoralismus eines Dekadenzdichters, sondern auch auf eine Weiterführung des anfänglichen Gedankens vom Verlassen des Elfenbeinturmes, auf seinen Höhepunkt und seine aktionistische Überhöhung. Die Aktion hat durch die Kombination der ‚Geste‘ mit der zu einem Ruf erhobenen Stimme zu erfolgen, durch synästhetisch eingesetzte Medien des fiktionalen Redners, ganz so, als bedingten sich Aktionismus und Ästhetizismus gegenseitig. Knapp zwanzig Jahre später wird Gabriele d’Annunzio diese Erregungsbilder der Gebärdensprache in einer ganzen Palette an Selbstinszenierungsmustern erproben. In *// fuoco* erstmals inszeniert, bleibt die Pathosformel der Herrscher(innen)-Apotheose ein Leitmotiv d’annunzianischen Schaffens. Weiteren Konnotationen seiner Erregungsbilder gehen einleitende Erklärungen zum Phänomen der Pathosformel voraus.

¹⁸ Ders. (1929): *Das Feuer*. Roman. Hrsg. und eingeleitet v. Vincenzo Orlando. Aus dem Italienischen v. Maria Gagliardi und Gianni Selvani. Berlin 1999, S. 59f.

¹⁹ Ders.: *// fuoco*, S. 29.

²⁰ Ebd., S. 20f. (kursiv im Original).

²¹ Vgl. ebd., S. 29.

ZUR PERFORMATIVITÄT DER ‚PATHOSFORMEL‘

Den Terminus der ‚Pathosformel‘, der ähnlich wie die Begriffe ‚Performanz‘ und ‚Performativität‘ im Augenblick eine Hochkonjunktur erlebt²², prägte bereits zeitgleich zum Wirken d’Annunzios der deutsche Kunsthistoriker Aby Warburg (1866–1929). Er beschäftigte sich mit dem Thema und dem Phänomen der Pathosformel primär in dem Bilderatlas *Mnemosyne*²³ (1924–1929), einer Ansammlung von heterogenem photographischem Material, in der Gemäldereproduktionen, Passfotos, Zeitungsausschnitte, Briefmarken etc. reproduziert, katalogisiert, systematisiert wurden. In seiner Heterogenität kann der Bilderatlas als ein Ausdruck der Lust an avantgardistischer *ars combinatoria* angesehen werden, wurden doch die einzelnen Photographien von Aby Warburg selbst immer wieder kaleidoskopartig permutiert und neuen Zusammenhängen zugeordnet, die das Phänomen einer „Bildersprache der Gebärde“²⁴ entschlüsseln sollten. Das kryptisch anmutende Phänomen der Pathosformel ist getragen von der Vorstellung, dass bestimmte Motive und Gesten der mimetischen Kunst kraft ihres energetischen Potenzials dermaßen nachhaltig in die kollektive Erinnerung eingepägt worden sind, dass sie in bestimmten Epochen auch ohne einen sichtbaren Auslöser an die Oberfläche aufsteigen. Die Kraft, die einer visuellen Gebärdensprache zu fortwährenden Neuinszenierungen verhilft, ist, Warburg zufolge, dem binären, zwischen Ruhe und Pathos kreisenden Charakter der in ein ‚Bild‘ gebannten herandrängenden Eindrucksmasse zuzuschreiben. So sollte auch die willkürlich erscheinende Ansammlung der Objekte, die in den warburgschen Atlas Einzug gefunden hat, eine kosmologische Einheit darstellen und als Verdeutlichung der von Polaritäten zwischen dem Dionysischen und Apollinischen oder zwischen Bewegung und Erstarrung charakterisierten energetischen Topoi fungieren. Diese Polaritäten lösen, so Warburg, die Zirkulation sozialer Energien aus, und der Terminus ‚Pathosformel‘ umschreibt sodann nicht nur die zwischen Bewegung und Starre kreisenden figuralen Elemente, sondern auch das reziproke Verhältnis zwischen den mentalen Inhalten und dem konkret Sichtbaren, ein

²² Ein erweiterter Pathosformel-Begriff ist zu finden in Sigrid Weigel: „Die geraubte Stimme und die Wiederkehr der Geister und Phantome. Film- und Theoriegeschichtliches zur Stimme als Pathosformel“. In: Inge Münz-Koenen/Wolfgang Schäffner (Hrsg.): *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*. Berlin 2002, S. 155–169.

²³ Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hrsg. v. Martin Warnke. In: ders.: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*. Hrsg. v. Horst Bredekamp u.a. Bd. II.1. Berlin 2000. Vgl. auch: Ulrich Raulff: *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*. Göttingen 2003; Georges Didi-Huberman: *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002; Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg et l’image en mouvement*. Préface de Georges Didi-Huberman. Paris 1998; Georges Didi-Huberman: *Atlas oder die unruhige, fröhliche Wissenschaft. Das Auge der Geschichte III*. München 2016, S. 195ff.

²⁴ Alle Zitate A. Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne*, S. 4.

Energiereservoir, das sich engrammartig in die Erinnerung einprägt, im Gedächtnis eine Art Screenshot des „bewegten Lebens“ hinterlässt und dasselbe ‚Erregungszeichen‘ immer wieder reaktiviert.²⁵ Wenngleich das warburgsche Gedächtniskonzept als Motor für die Einprägung und Reinszenierung antiker Götterdarstellungen fungiert²⁶, wird hier keineswegs ein nur historisch gedachtes Moment der Betrachtermobilisierung markiert. Es gilt, so Warburg in den Notizen zum Dissertationsvorhaben, das bereits im Jahre 1893 beendet wurde, nicht nur ein „historisches Bild von den mimetisch dargebotenen Motiven“ der Bewegung zu „erfassen“, sondern „künstlerische Produkte als Teilerscheinungen im derzeitigen Leben“.²⁷

Einer der von Warburg ins Visier genommenen Topoi – die (Selbst-)Darstellung der Macht und der Renaissance, des Paganismus sowie paganischer Riten im Faschismus, die auf der Tafel „Kirchliche Macht unter Verzicht auf die weltliche“ (Abb. 3) festgehalten wurden – illustriert diesen Aktualitätsanspruch besonders eindringlich. Auch hier fällt die Heterogenität des Materials auf, denn auf der Tafel sind die gegenreformatorische Architektur (Petrusdom), Menschenansammlungen und die kirchlichen und weltlichen Größen (Mussolini und Papst Pius XI. (1857–1959) zu finden. Das dargestellte Ereignis ist die Unterzeichnung der Lateranverträge am 11.02.1929 in Rom, mit denen dem Vatikan Eigenständigkeit zugesprochen wurde. Zur Zeit der Vertragsunterzeichnung befand sich Aby Warburg in Rom:

Bing [gemeint ist Aby Warburgs Mitarbeiterin Gertud Bing, Anm. d. Verf.] se trouvait à Rome avec Warburg le 11 février 1929, je jour où Mussolini et le pape proclamèrent la réconciliation de l'Italie et de l'Église catholique et signèrent le concordat, le premier accord passé entre l'Italie de l'après-Risorgimento et l'Église de Rome. Il y eut dans la ville des manifestations populaires gigantesque, spontanées ou orchestrées d'en-haut. Mussolini devient de jour lendemain ‚l'homme providentiel‘ et conserva, pendant bien des années, ce statut meneçant. Le circulation dans les rues de Rome n'était pas très facile

²⁵ Warburg folgt v. a. der Theorie Richard Semons. Der momentane Reflex reagiere immer auf die früheren Reize, denn jeder Reiz hinterlasse eine Spur, eine Art reaktivierbares Engramm der Erinnerung. Das bewusst Wahrgenommene sei sodann nicht bloß vom ‚Leib‘ abhängig, sondern auch von den Wirkungen, die auf diesen ausgeübt worden seien. Vgl. Richard Semon: *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* (1904). Leipzig 1911³, S. IIIff. Erblichkeit wird hier als „spezifisches Gedächtnis der Gattung“ bezeichnet.

²⁶ Zum Thema des Mythen-Gedächtnisses bei Warburg vgl. Marijana Erstić: „Pathosformel Venus? Überlegungen zu einer Mythengestalt bei Aby Warburg“. In: Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg 2006, S. 33–51.

²⁷ Zit. nach Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a. M. 1981, S. 68.

ce jour-là et il advint que Warburg échappa à l'attention de ses compagnons. [...] Ce n'est qu'un peu avant minuit que Warburg réapparut à l'hôtel, et lorsqu'on lui fit des remarques, il répliqua sobrement quelque chose de ce genre dans son allemand pittoresque: 'Vous savez que tout au long de mon existence je me suis intéressé à la renaissance du paganisme et aux fêtes païennes. Aujourd'hui j'ai eu la chance unique d'assister à la repaganisation de Rome et vous me reprochez'.²⁸

Bing [gemeint ist Aby Warburgs Mitarbeiterin Gertrud Bing, Anm. d. Verf.] war am 11. Februar 1929 mit Warburg in Rom, an jenem Tag, an dem Mussolini und der Papst das Bündnis Italiens mit der katholischen Kirche öffentlich verkündeten und das erste Abkommen zwischen dem Italien des Postrisorgimento und der katholischen Kirche unterzeichneten. Es gab große Volksversammlungen in der Stadt, sowohl spontane als auch die von oben dirigierte. Mussolini wurde am nächsten Tag zum Mann der Vorsehung erklärt, und behielt diesen Status jahrelang. Der Verkehr auf den Straßen Roms war an diesem Tag sehr groß, und es geschah, dass die Kollegen Warburg aus den Augen verloren hatten. Kurz vor Mitternacht war Warburg wieder ins Hotel zurückgekehrt, und erklärte im blumigen Deutsch: 'Sie wissen, dass ich mich Zeit meines Lebens für die Wiederbelebung des Heidentums und der heidnischen Feiern interessiere. Heute hatte ich die einmalige Gelegenheit, der Repaganisation Roms beizuwohnen und sie werfen mir das vor'. [Aus dem Französischen v. d. Verf.]

Was Warburg hier laut seines Mitarbeiters als Repaganisierung bezeichnet hatte, war in Wirklichkeit eine Neuformung der Macht im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, waren es doch die technischen Medien, hier insbesondere die Photographie, die die Gestalt Mussolinis und des Papstes auch weiteren Massen als nur jenen vor dem Petrusdom stehenden nahezu augenblicklich zugänglich machten. Diese sind es, die als Zeugen der Unterzeichnung einberufen wurden. Die festgehaltenen Erregungsbilder speisen ihre Kraft aus der Präsenz des Papstes und Mussolinis und aus dem Zitat-Charakter dieser Präsenz²⁹, und die technischen Medien, wie die Photographie, generieren beinahe unausweichlich den appellativen Charakter des Ereignisses. Was im Vatikan inszeniert und bei Warburg als ritualisierte politische Ikonographie entlarvt wird, sind Symbole der Macht, die sich im Gewand des Papstes und in der Uniform Mussolinis, im Römer-Gruß als einer Art Herrschaftsbestätigung und in den Oratoren-Posen der beiden Führer-Figuren gleichermaßen wie in der Verführung der Masse oder in der politischen

²⁸ Zit. nach Michaud: *Aby Warburg et l'image en mouvement*, S. 138.

²⁹ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M. 2004.

Ikonographie der Architektur – in den Balkonen, den Vatikansälen, den kraftvollen Säulen und Pfeilern des Petrusdomes – niederschlägt. Wie im Falle der sonstigen Pathosformeln wird auch hier, wie Martin Warnke erklärt, „der ästhetischen Form jene soziale Funktion zugeschrieben, die heute wohl eher dem rationalen Diskurs, der erschöpfenden aber auch ritualisierten Mitteilungsfähigkeit der Sprache zugewiesen wird.“³⁰ Andererseits kann in Bezug auf diese Tafel auch von einer Überführung des politischen Diskurses in einen der Riten und einer weit gefassten Ästhetik die Rede sein.



Abb. 3: Aby Warburg: Tafel „Kirchliche Macht unter Verzicht auf die weltliche“ des *Mnemosyne-Atlas*'

³⁰ Martin Warnke: „Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz“. In: Werner Hofmann/Georg Syamken/Ders. (Hrsg.): *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a. M. 1980, S. 114–164, S. 141.

Sodann widersprechen die Unterschrift der Aby-Warburg-Tafel, *Kirchliche Macht unter Verzicht auf die weltliche*, und ihr Inhalt nur scheinbar der zuvor genannten These, die Figur Stelios modifiziere eine vergleichbare Pathosformel der Macht. Die Insignien, mit denen operiert wird, sind durchaus vergleichbar; hier wie dort die Masse, die opulente, bewegte Architektur des Manierismus und des Barock, vor allem aber die Personifizierungen der Macht. Nicht zuletzt durch eine Vorführung der ‚Theologie der Kunst‘ wird in *// fuoco* eine analoge Epiphanie der Führer-Figur in der Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes inszeniert, vor der Kulisse des *Paradiso* des Tintoretto (Abb. 2) und mit dem symbolisch geöffneten Himmel des Deckenfreskos Veroneses, *Apotheose Venedigs*, über dem Haupt des Dichters (Abb. 1). Die manieristische Üppigkeit der Kulisse, vor der das Schauspiel stattfindet, die beiden den Saal dominierenden Gemälde, die den Raum öffnen und eine Durchdringung des Menschlichen mit dem Göttlichen assoziieren sollen, scheinen die Rede Stelios zu inspirieren – der *poeta*, angeregt vom Moment wie auch von der Atmosphäre des Saales und seiner Geschichte, improvisiert seine Rede aus dem Stegreif. Dabei wird keine deutliche und nachvollziehbare Topographie entwickelt – eine derart große Masse an Zuschauern, wie im Roman beschrieben, kann im Saal unmöglich Platz finden, ja der Ort des Saales scheint sich auf den Balkon verlagert zu haben. Die Frage nach dem Standort bleibt indes offen, bilden doch den eigentlichen Ort der Rede der Klang und das Echo des gesprochenen Wortes. Die Heterotopie³¹ des Saales, die zwischen den Kulissen der Gemälde und der Akustik changiert, mündet somit endlich in einer momentanen Offenbarung, der Epiphanie, die nicht das Göttliche säkularisiert, sondern das Menschliche in einer der Religion analogen Manier überhöht, wie durch die *Apotheose Venedigs* eine bereits säkularisierte Himmelfahrt Mariäs vorweggenommen wird.

Die ‚chandosische Krise‘ Stelios vom Anfang des Romans, das Fehlen einer wahrnehmbaren Vermittlung zwischen der eigenen Sensibilität und der Außenwelt, entpuppt sich sodann als eine geradezu greifbare Furcht vor der eigenen rhetorischen Kraft, eine durchweg produktive „Frömmigkeit gegen sich selbst“³². Weder in der revolutionären Aktion noch in der Revolte ist das Ziel der Rede zu finden. Ihr Sinn liegt vielmehr in einem „absichtsvoll eingeleitete[n] oder ausgeführte[n] sinnliche[n] Prozess“³³ – eine Inszenierung nicht der Masse, sondern des Jahrhundertwende-Rhetors, eine vor allem mithilfe der Handlungs-

³¹ Vgl. Michel Foucault: „Andere Räume“. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1991², S. 34–46.

³² „Der Anfang der Kunst ist Frömmigkeit: Frömmigkeit gegen sich selbst“ Rainer Maria Rilke: *Aufsätze, Anzeigen, Betrachtungen aus den Jahren 1893–1905*. In: ders.: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. vom Rilke-Archiv. Frankfurt a. M. 1955, S. 335.

³³ Martin Seel: „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs“. In: Josef Früchtel/Jörg Zimmermann (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt a. M. 2001, S. 48–62, S. 49.

kulisse, der Pathosformel der Gebärde und der Stimme erreichten Sublimierung, die gleichsam durch die Mobilisierung der Masse zum phänomenalen Gelingen des Aktes führt. Der Himmel indes, den Stelio erreicht, ist nicht jener über der Stadt, sondern jener Veroneses und der Kunst. Mithin ist die Allegorie Venedigs auch seine eigene, das vitalistisch-energetische, gleichwohl auch dekadente Potenzial seiner selbst.

L'IMPRESA DI FIUME

Wenngleich auch zum Schluss in einer endgültigen Sublimierung durch die Mortifikation endend, offenbart sich dieser Roman³⁴ nicht nur als ein fiktionaler Vorbote von d'Annunzios militärischer Selbstinszenierung und Massenmobilisierung, sondern als eine programmatische Schrift. Dafür spricht, dass die „Epiphania dello fuoco“, dasjenige Kapitel des Romans, das im Wesentlichen aus der Rede Stelios besteht, auf eine im venezianischen Teatro La Fenice gehaltene Rede d'Annunzios zurückgeht, die der Figur Stelio Effrena mittels Montagetechnik in den Mund gelegt worden ist.³⁵ Dafür spricht auch, dass 1900, im Erscheinungsjahr des Romans, d'Annunzio selbst bereits einige seiner Reden für die sogenannten ‚feurigen‘ Arditi³⁶ hielt, jener militärischen Elitetruppen und „Produkte der andauernden Krise im Denken des *fin-de-siècle*“³⁷, die in der Idee des Übermenschen ihren äußerst missverständlichen Höhepunkt fanden.³⁸ In der epithetenreichen Glorifizierung des militärischen Daseins wollen diese Reden von einer Zwangsvergemeinschaftung und Ausradierung von Individualität nichts wissen. Der Duktus einer Theologie der Kunst ist hier von einer Theologie des Militärs abgelöst, die Attitüde des Dichters von einer der auf lange Zeit hin bedeutendsten Maskeraden der Männlichkeit – dem Habitus des Militärs.³⁹

³⁴ Vgl. Hülk/Erstić/Schwan: „Macht- und Körperinszenierungen in der italienischen Medienkultur“. In: *Spiel*. Jg. 20 (2001), Nr. 2, S. 259–270.

³⁵ d'Annunzio (1887): „L'allegoria dell'Autunno. Frammento d'un poema obliato“. In: ders.: *Tutte le opere*. Bd. III: *Prose di ricerca*. Hrsg. v. Egdio Bianchetti. Mailand 1968⁴, S. 285–290. Hugo von Hofmannsthal übertrug den Text auch ins Deutsche. Vgl. „Die Rede Gabriele D'Annunzios. Notizen von einer Reise im oberen Italien“ (1897). In: Hofmannsthal: *Gesammelte Werke*. Bd. I: *Reden und Aufsätze*. S. 591–601. Vgl. auch „Gabriele D'Annunzio“. In: ebd., S. 174–184.

³⁶ Vgl. Pamela Ballinger: „Blutopfer und Feuertaufe. Der Kriegerritus der Arditi“. In: Gumbrecht/Kittler/Siegert (Hrsg.): *Der Dichter als Kommandant*, S. 175–202, S. 175.

³⁷ Ebd., S. 176.

³⁸ Vgl. ebd., S. 175.

³⁹ Vgl. Ute Frevert: „Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jahrhundert“. In: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien 2003, S. 277–295.

D'Annunzios Militär- und Technikbegeisterung⁴⁰ ist ihrem eruptiven Charakter zum Trotz keine vorübergehende Passion, sondern vielmehr das Leben einer kulturellen Symptomatik, die mit dem Roman programmatisch festgelegt worden ist. Durch zahlreiche Aktionen, die, wie bereits Bertolt Brecht (1898–1956) unterstrich, mit Opusnummern versehen herausgegeben werden könnten⁴¹, immer wieder erneuert, kulminiert d'Annunzios militärische Leidenschaft in der Okkupation der Stadt Rijeka/Fiume, die er und seine Arditi zwischen dem 12. September 1919 und Januar 1921 unter Kontrolle halten werden.⁴² Diese Fiume-Eroberung war bekanntlich nicht nur eine Antwort auf die politische Neuordnung Europas nach dem Versailler Vertrag, vielmehr repräsentierte sie einen Mikrokosmos der politischen Welt zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in dem die Massenchoreographien des Faschismus antizipiert und die technischen Medien für Propagandazwecke, wie bereits im Ersten Weltkrieg angedeutet, ausgenutzt wurden.

Mannigfaltig stützte sich die Stadtregierung zur Zeit der Fiume-Besetzung in den alltäglichen Kundgebungen auf die Choreographie der Massen, aber auch auf die performative Macht der Zeitungs- und Radioproklamationen. Vor allem aber wurde der Macht der bewegten Bilder Vertrauen geschenkt, und die ‚Dokumentarfilmer‘, eigentlich propagandistische Kinoberichterstatter, wurden mehr als willkommen geheißen.⁴³ Daniel Gethmann bemerkt in seiner Untersuchung zu d'Annunzio, der Film sei für einen zwingend auf Repräsentation angewiesenen Machthaber wie d'Annunzio wie geschaffen und dennoch deute sein intensives Interesse an einer eigenen Mitwirkung am Film alleine in der Fiume-Zeit darauf hin, dass es ihm weniger um die Repräsentation seiner Herrschaft gegangen sei als vielmehr um die Ermächtigung zu ihrer Erweiterung. Es scheint, so Gethmann, als sei d'Annunzio der Theaterraum seiner Proklamationen, der Platz vor dem Gouverneurspalast, von dessen Balkon er Reden an die Fiumaner hielt, zu eng und klein für die Macht geworden, als deren Darsteller und Inhaber er fungiert habe. Also habe d'Annunzio seinen Ort von diesem Theaterraum ins Kino verlagert. In dem Maße, in dem d'Annunzio in Fiume das Kino zum Medium *und* zum Gegenstand der Ermächtigung mache, insofern er nichts anderes vorführe, als seine Macht, Bilder zu beleben, werde die traditionelle Funktion des

⁴⁰ Vgl. Peter Demetz: *Die Flugschau von Brescia. Kafka, D'Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen*. Wien 2002 und Dietmar Rieger: „Gabriele D'Annunzio ‚O Giovinezza!‘ – Ästhetizismus und Brüderlichkeit“. In: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*. (Mai 1997), H. 37, S. 72–74.

⁴¹ Vgl. Bertolt Brecht: „Arbeitsjournal (1938–1942)“. In: ders.: *Werkausgabe*. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M. 1973. Bd. I, S. 326f.

⁴² Vgl. Ludwig Steindorff: *Kroatien. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Regensburg 2001, S. 159f.

⁴³ Vgl. Vittorio Martinelli: *La guerra di D'Annunzio. Da poeta e dandy a eroe di guerra e ‚commandante‘*. Udine 2001; Elena Ledda: *Fiume e D'Annunzio. Pagine di storia*. Chieti 1988.

Herrscherbildes überführt in die Funktion der Bildherrschaft.⁴⁴ Wie bereits zu Anfang seiner Karriere die Zeitung, die den Dichter an die Masse herantragen sollte, fungiert auch der propagandistische Film zur Zeit Fiumes als ein appellativer Mittler zwischen dem Dichter-Kommandanten und dem Massenpublikum.

Erhalten geblieben ist von den Zeugnissen dieser demagogischen Bildherrschaft das, was in die Wochenschau-Beiträge des Istituto Luce Eingang fand, jenem Organ faschistischer Propaganda, das im Jahre 1924 gegründet wurde und ab 1925 als *ente morale autonomo* für die Verbreitung und Aufbewahrung des Dokumentarfilmmaterials in der Ära des Faschismus zuständig war.⁴⁵ Gerade diese später entstandenen propagandistischen Montagen des in Fiume gedrehten Dokumentarfilmmaterials, die mit einer neuen musikalischen Untermalung, der Off-Stimme des Kommentators und den einmurtierten „eia, eia ailalà“-Kampfrufen d'Annunzios arbeiten (v. a. der Film *L'IMPRESA DI FIUME*)⁴⁶, können Einblicke sowohl in die mediale Praxis des Dichter-Kommandanten als auch in die Instrumentalisierung derselben seitens des Faschismus liefern. Der Film ist die Überarbeitung der für die Dokumentation *IL PARADISO NELL'OMBRA DELLE SPADE* in Fiume zwischen 1919 und 1921 von Luca Comerino, dem persönlichen Photographen Vittorio Emanuele III. gedrehten Materials, das von der Produktionsgesellschaft Monopolio Internazionale di Roma vorgeführt wurde.⁴⁷

Wie in *IL PARADISO NELL'OMBRA DELLE SPADE*, zu dem d'Annunzio selbst die Zwischentitel lieferte, so stehen auch in *L'IMPRESA DI FIUME* (o. J.) vor allem die Soldatenströme im visuellen Mittelpunkt, die vor einer jubelnden Zuschauermasse – der Film suggeriert, dass es sich um die Bewohner Fiumes handelt – vorbeimarschieren. Diese Einstellungen lassen jenes „Ornament der Masse“⁴⁸ erkennen, das als eine Gegenfigur zur bürgerlichen Individualität begriffen wurde und das Gefühl des Auserwähltseins im Faschismus und Nazionalsozialismus antizipierte. D'Annunzio *in persona* dagegen ist nur in wenigen Einstellungen, nie in der Nahaufnahme, sondern immer in der Halbtotale oder Totalen – und auch dies nur ungefähr vierzig Sekunden von insgesamt acht Minuten – zu sehen; in einer

⁴⁴ Vgl. Gethmann: „Daten und Fahrten der Cabiria“, S. 167.

⁴⁵ Zur Geschichte und Funktion des Istituto Luce vgl. Gian Piero Brunetta: *Cent'anni di cinema italiano*. Bd. 1: *Dalle origini alla seconda guerra mondiale*. Rom/Bari 1993, S. 179ff. Einzelne Filme des Instituts sind heute über das Internet nach Anmeldung frei zugänglich unter der folgenden URL: www.istituto-luce.it (1.10.2004).

⁴⁶ Der Film ist frei zugänglich nach namentlicher Anmeldung über die Internetseiten des Istituto Luce. URL: www.archiviolute.it (1.10.2004).

⁴⁷ Vgl. Gethmann: „Daten und Fahrten der Cabiria“, S. 165f.

⁴⁸ Siegfried Kracauer: „Das Ornament der Masse“ (1921–1931; 1963¹). In: ders.: *Das Ornament der Masse*. Essays. Mit einem Nachwort von Kirsten Witte. Frankfurt a. M. 1977, S. 50–63. Vgl. neben Frevert: „Männer in Uniform“ auch Klaus Theweleit: *Männerphantasien* (2 Bde.), Frankfurt a. M. 1977, insb. Bd. I, S. 552f.

Einstellung vom Balkon des Rathauses aus zur Masse sprechend, in zwei weiteren den Soldaten Befehle erteilend (siehe Abb. 4ff).⁴⁹

Die Gründe für eine derartige Zurückhaltung werden deutlich, zieht man zum Vergleich einen weiteren Film mit dem Fiume-Material heran, der unter dem Titel *CON GABRIELE D'ANNUNZIO A FIUME*⁵⁰ (1919) im Istituto Luce aufbewahrt wird. Das Material, aus dem der Film montiert wurde, ist zwar mit demjenigen aus *L'IMPRESA DI FIUME* größtenteils identisch, die Aussage jedoch ist eine vollkommen andere. Im Gegensatz zu *L'IMPRESA DI FIUME* wird hier ein ständig im Mittelpunkt stehender d'Annunzio in Szene gesetzt, auf dessen Schreie und Kampfrufe die ‚Feurigen‘ stets willig antworten. Doch scheint gerade dies die Pose des *poeta soldato* vollkommen zu dekonstruieren: In einer der Szenen, in der ein in Uniform gekleideter d'Annunzio, der unbewegten Kamera frontal zugewandt, eine Schar Soldaten anführt, rückt sein Gesicht immer stärker in den Vordergrund. Kein sublimes ‚Fenster der Seele‘ schreitet hier dem Zuschauer entgegen, sondern ein vollkommen zahnloses Gesicht, und die Militär-Maskerade versucht vergeblich, eine grotesk-dekadente Mimik zu verbergen.

Der Film *L'IMPRESA DI FIUME* wiederum verzichtet vollends auf Nahaufnahmen. Die Wirkung der Totale und Halbtotale ist fulminant, denn geradezu ikonoklastisch scheint d'Annunzio dem Auge der Kamera entzogen zu sein, wie ein Gott, der über den Massenkörper herrscht, selbst jedoch nicht abgebildet, den Augen nicht gänzlich zugänglich gemacht werden soll. Die Divinisierung d'Annunzios kommt dann auch in den Halbtotale zum Tragen, namentlich beim Hissen der Fahne auf einem lokalen Regierungspalast. Zwar ist d'Annunzio zunächst kaum zu erkennen, hebt sich nach einigen Sekunden aber durch die kämpferisch erhobene Hand und den Ruf „eia, eia ailalà“ von den übrigen Personen ab, in dieser „animazione dell'immagine“⁵¹ jene in *// fuoco* in die Literatur transponierte Idee der Pathosformel der Macht zitierend und in der Bewegung des filmischen Bildes aufhebend. Aufgrund dieser Zurückhaltung wird d'Annunzio erst recht als ein Erregungsbild stilisiert, als eine unsichtbare Hand, die das nationale Projekt erfolgreich leitet und für den Faschismus eine Avantgarde-

⁴⁹ Die Abbildungen sind dem vom Istituto Luce herausgegebenen und im Handel erhältlichen Filmmaterial entnommen worden. Vgl. Patricia Veroli (Hrsg.): *D'Annunzio*. Rom 2003. Ein Großteil des Filmmaterials, das im Anhang zum vorliegenden Aufsatz abgebildet ist, ist mit demjenigen, das in den Filmen *L'IMPRESA DI FIUME* und *CON GABRIELE D'ANNUNZIO A FIUME* verwendet wurde, identisch.

⁵⁰ Die folgenden Ausführungen stützen sich auf eine einmalige Vorführung, der ich im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes im Dezember 2003 im Istituto Luce beigewohnt habe. Der Film link auf den Seiten des Istituto Luce. URL: www.archivioluca.it wird derzeit digitalisiert und ist nicht abrufbar (26.05.2015).

⁵¹ D'Annunzio: „L'uomo che rubò la Gioconda“ (1920). In: ders.: *Tutte le opere. Tragedie, sogni e misteri*. Bd. II. Hrsg. v. Egidio Biancheti. Mailand 1980⁸, S. 1171–1199; S. 1194.

leistung erbringt.⁵² Jedoch vermag es d'Annunzio gerade dann die Masse zu mobilisieren, wenn nicht Bilder seiner selbst in den Mittelpunkt gestellt werden, sondern wenn mit dem Dekor, den Elementen einer politischen Ikonographie gearbeitet wird. Das auch in den Filmbildern des Redner-Kommandanten d'Annunzio vor allem auf die Dichterfigur angespielt wurde, verdeutlicht der sich montage-technisch niederschlagende symbolisch propagandistische Gestus des Films.

So wird in die Überblendungen beim Wechsel der Einstellungen und Sequenzen an mehreren Stellen das Bild des lodernden Feuers einmontiert. Es liegt nahe, dass es sich vordergründig um das symbolische Feuer der Arditi handelt; die Attraktionsmontage jedoch fungiert als revolutionäre Metaphorik und als eine regelrechte „Epifania del fuoco“⁵³, als ein dem italienischen Zuschauer bekannter Verweis auf den Roman d'Annunzios. Durch die Wochenschaubilder wird dem Roman eine annunziatorische, politisch-programmatische Größe zugesprochen.⁵⁴

Gleichwohl: Während sich *fuoco* literarisch auf das Feuer des ästhetischen Ausdrucks und der Erkenntnis aus dem ästhetischen Genuss bezieht, auf das der Leidenschaft, der Farben des Herbstes, der roten Farbe der hauptsächlich koloristisch argumentierenden venezianischen Malerei, ist das Feuer in *L'IMPRESA DI FIUME* eingeeignet auf dasjenige der ausschließlich politischen und militärischen *passione* eines „kriegerisch geschminkte[n] Casanova“.⁵⁵ Der genau in der Mitte von d'Annunzios Leben entstandene Roman *Il fuoco* erweist sich so als (negativ) annunziatorisch und prophetisch in mehrfacher Hinsicht. Er deutet auf die demagogische Praxis des zum *commandante* mutierenden Schriftstellers gleichermaßen hin, wie auf das Ende einer ästhetizistischen Auffassung der Welt durch ihre Zuspitzung auf die politische Praxis. Stilistisch dem Ästhetizismus verpflichtet – jener

⁵² Wie die Verwendung desselben Filmmaterials für den faschistischen Film *DA QUARTO A FIUME ITALIANA: L'EPOPEA D'ANNUNZIANA* beweist. Vgl. Gethmann: „Daten und Fahrten“, S. 166, Anm. 62:

⁵³ So der Titel des ersten Kapitels des Romans *Il fuoco* von d'Annunzio. Die Feuersymbolik wird auch in dem ersten Film, für den d'Annunzio Pate stand, verwendet, in dem 1914 von Giovanni Pastrone verfilmten Monumentalfilm *CABIRIA* (IT 1914). Die dort inszenierte „Epifania del fuoco“, eine Art ‚Filmakt‘, spielt in der Grube des Molochs, in die die entführte römische Patrizier-tochter Cabiria verschleppt wurde, um geopfert zu werden. Das Feuer ist hier das Symbol des Priesters, der Gefahr, aber auch der Verführung der Masse der Gläubigen, die der Opferung beiwohnt. Vgl. d'Annunzio (1914): „Cabiria. Visione storica di terzo secolo“. In ders.: *Tutte le opere. Tragedie, sogni e misteri*. Bd. II. Hrsg. v. Egidio Bianchetti. Mailand 1980⁸ S. 1127–1142. Zur Entstehung des Films *CABIRIA* und zu den Konkordanz zwischen d'Annunzio und dem Regisseur Giovanni Pastrone vgl. Gethmann: „Daten und Fahrten“.

⁵⁴ Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*. Bd. I. München 1976², S. 83f.

⁵⁵ Hofmannsthal (1912): „Antworten auf die ‚Neunte Canzone‘ Gabriele d'Annunzios“. In: ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. I, S. 625–629, S. 628.

Literaturströmung, der zufolge die Wirklichkeit die Kunst nachahme⁵⁶ –, steht Gabriele d’Annunzio symptomatischer als die meisten anderen Schriftsteller der Jahrhundertwende für eine über jeglichen Ästhetizismus hinausragende, avantgardistische Überführung des Fiktionalen in die Realität. Das umgekehrte Mimesis-Konzept des Fin de Siècle, die Nachahmung der Kunst durch die Wirklichkeit, scheint d’Annunzio nicht nur poetologisch gestaltet, sondern auch praktiziert zu haben. Die beiden Ebenen, diejenige des Lebens wie auch die der Kunst, sind somit in einem ständigen Sichergängen begriffen und scheinen dazu zu tendieren, aktionistisch und mit dem Tod kokettierend ins Leben überführt zu werden.⁵⁷ So werden Dichtung und Wahrheit weniger zu einem literaturintern behandelten Selbsterfahrungs-Problem des neuzeitlichen Individuums, die Kunst und das Künstliche nicht lediglich als eine Doktrin und eine Ästhetik extremer Natur- und Realitätsferne aufgefasst, sondern als die schlechthinnige Realität. Die Beständigkeit der Versuche Gabriele d’Annunzios, die Kunst mit dem Leben zu verknüpfen, macht die absurde Tragikomik seines Daseins aus: Die Symbiose von Kunst und Leben in einer unsterblichen Mythologie kann Stelio noch gelingen, ob d’Annunzio selbst durch die zu Taten gewordenen Gedanken und Militärphantasien eine ähnliche Sublimierung jemals hat erfahren können, mag dahingestellt sein.



⁵⁶ Vgl. Viktor Žmegač: „Die Realität ahmt die Kunst nach. Zu einer Denkfigur der Jahrhundertwende“. In: ders.: *Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende*. Wien/Köln/Weimar 1993, S. 45–57.

⁵⁷ Ohne eine Hinterfragung dieser Thematik kommt kaum eine der d’Annunzio-Abhandlungen aus. Als ein Vergleich zwischen dem Dandy und Kunstliebhaber Stelio Effrena und seiner Überwindung in d’Annunzio vgl. Frank-Rutger Hausmann: „Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende – Gabriele D’Annunzio und die bildende Kunst“. In: Volker Kapp/Helmuth Kiesel/Klaus Lubbers (Hrsg.): *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Verrätselung der Welt: Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende*. Berlin 1997, S. 91–107.



Letzte und diese Seite Abb. 4–6: Screenshots aus verschiedenen Dokumentationen aus der Zeit der Besatzung Rijekas

UNTER DEM STERN VON NIEDERGANG UND KATASTROPHE

*Die Glembays (1928) als die kroatischen Buddenbrooks (1901)*¹

Als 1961 in den diesbezüglich eingeweihten Kreisen die ersten Gerüchte auftauchten, daß ein Jugoslawe für den Literatur-Nobelpreis vorgesehen sei, war man sich klar darüber, daß es entweder Ivo Andrić oder Miroslav Krleža sein müsse. Der Preis ging dann an Andrić, aber darum galt Krleža nicht weniger als zuvor, ja sein Werk wurde seithin im deutschen Sprachraum immer besser bekannt. Es ist ein umfangreiches und höchst wichtiges Werk, mit dem der heute Zweiundsiebzigjährige sich ausweisen kann, es umfasst Romane, Essays, Novellen und Dramen.²

Trotz dieser enthusiastischen Worte Friedrich Torbergs (1908–1979), trotz der mehrbändigen deutschsprachigen Werksausgabe sowie einiger Einzelpublikationen in verschiedenen Verlagen³ ist das Œuvre Miroslav Krležas (1893–1981) im deutschsprachigen Raum, namentlich in Deutschland, nach wie vor eine *terra incognita*. Dabei hat die Frage, wer dieser galizische Kadett, „Übervater der kroatischen Literatur“⁴, Marxist, Dissident, Lieblingsschriftsteller Titos mit unaussprechlichem Namen, wer also Miroslav K. sei, kürzlich erst Reinhard Lauer beeindruckend beantwortet.⁵ Im Folgenden soll deshalb weniger die Beantwortung dieser Frage im Zentrum der Betrachtung stehen, sondern vielmehr: Wer

¹ Der vorliegende Aufsatz ist in einer kürzeren Fassung als Vortrag im Rahmen eines Krleža-Symposiums im Literaturhaus Berlin am 15.10.2013 gehalten worden und war hiermit v. a. an das interessierte deutschsprachige Publikum gerichtet.

² Friedrich Torberg: „Über Miroslav Krleža“. In: ders.: *Das fünfte Rad am Thespiskarren. Theaterkritiken*. Bd. II. *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. München/Wien 1967, S. 454–457, S. 454. Zur Stellung Krležas im deutschsprachigen Raum vgl. Karl-Markus Gauß: „Miroslav Krleža oder Die Literatur darf nicht vergessen“. In: ders.: *Tinte ist bitter. Literarische Porträts aus Barbaropa*. Klagenfurt 1992, S. 20–22.

³ So u. a. Miroslav Krleža (kroat.: 1932, dt. 1984): *Die Rückkehr des Filip Latinovicz*. Aus dem Kroatischen von Martin Zöller. Königstein/Ts. 1984 sowie ders. (ents. 1942, veröff. 1952, dt. 1986): *Eine Kindheit in Agram*. Aus dem Kroatischen von Barbara Antkowiak. Frankfurt a. M. 1986, um nur einige wenige zu nennen.

⁴ Karin Fischer: „Von den betrogenen Betrügnern und den kroatischen Buddenbrooks“. In: Deutschlandradio. (24.05.2013). <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/2119391/> (19.10.2013).

⁵ Reinhard Lauer: *Wer ist Miroslav K.?* Klagenfurt 2010. Die Ende 2016 vom klagenfurter Wieserverlag veröffentlichte Erstübersetzung von Krležas Roman *Zastave/Die Fahnen* (kroat.: 1962) hat 2017 in der *NZZ*, der *Süddeutschen Zeitung*, der *FAZ* und im *DRadio* euphorische Kritiken geerntet.

sind die Glembays? Damit wird indirekt auch die Frage beantwortet, ob es sich dabei wirklich um die „kroatischen Buddenbrooks“ handelt.⁶

Die Parallelen sind augenscheinlich. Der Titel *Glembajevi* meint zunächst ein aus Dramen und Prosastücken bestehendes gleichnamiges Textkorpus.⁷ Und dieses Korpus – eigentlich ist in der Literatur von einem Zyklus die Rede – zeichnet den wirtschaftlichen Aufstieg und den sich anschließenden sittlichen und finanziellen Verfall eines kroatischen Patriziergeschlechts zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert nach. Dies rückt die Handlung durchaus in die Nähe des Romans *Buddenbrooks* (1901) von Thomas Mann (1875–1955). Ein fulminanter Unterschied ist jedoch eine geradezu postmodern-verspielte Vielfalt der Gattungen, die wir hier vorfinden (Prosaskizzen, Dramen, ein Stammbaum etc.), die das Werk wesentlich mehr öffnet als der integrierende, verdeckte Montagestil Manns. Um etwas präziser zu werden, wird im Folgenden die Frage ausschließlich im Hinblick auf das Drama *Gospoda Glembajevi* beleuchtet (dt. Übers. von Milo Dor *Die Glembays*⁸; eigentlich: *Die Herrschaften Glembay*), ein Schauspiel in drei Akten aus dem Leben einer Agramer Patrizierfamilie, das 1928 erschienen und 1929 in Zagreb uraufgeführt worden ist. Das Stück bildet mit den Dramen *U agoniji/In Agonie* (1928) und *Leda* (1932) eine Trilogie.

Seine erste deutschsprachige Aufführung erlebte das Drama in Graz im Jahre 1965. Seine vorläufig letzte fand im Münchener Residenztheater in der Saison 2013/14 statt. Diese zuletzt genannte Inszenierung wurde zum ersten Mal in Wien im Laufe der Festwochen im April 2013 unter der Regie von Martin Kušej (geb. 1961) aufgeführt, als der erste Teil der Trilogie *In Agonie*.⁹ Gerade im Hinblick auf diese Inszenierung sprach die Kritik – so z. B. die Redakteurin Karin Fischer im Deutschlandradio – von den kroatischen Buddenbrooks.¹⁰

⁶ Siehe Anm. 4. Vgl. auch Elisabeth von Erdmann: „Miroslav Krleža: Meisterschaft oder Fragwürdigkeit?“. In: <http://www.uni-bamberg.de/?id=82674> (04.01.2014) und Lauer: „Kritik der bürgerlichen Literaturrepräsentanz – Miroslav Krleža und Thomas Mann“. In: ders. (Hrsg.): *Künstlerische Dialektik und Identitätssuche. Literaturwissenschaftliche Studien zu Miroslav Krleža*. Wiesbaden 1990, S. 233–248.

⁷ Vgl. Krleža (1928): *Gospoda Glembajevi*. In: ders.: *Glembajevi. Proza. Drame*. Zagreb 1954, S. 323–501 [im Folgenden in Klammern im Text].

⁸ Krleža (kroat.: 1928, dt.: 1965): *Die Glembays. Schauspiel in drei Akten* (1928). In: ders.: *Galizien. Die Wolfsschlucht. Die Glembays. Leda, In Agonie*. Aus dem Kroatischen von Milo Dor. Königstein/Ts. 1985, S. 151–226 [im Folgenden in Klammern im Text].

⁹ *Die Glembays* (1. Teil der Reihe *In Agonie*), Wiener Festwochen/Residenztheater München, Reg.: Martin Kušej, Premiere in Wien: 23.05.2013, Premiere in München: 01.06.2013.

¹⁰ Siehe Anm. 4.

VERFALL, IRONIE UND KÜNSTLERTUM IM ROMAN *BUDDENBROOKS*

Bei der Familie der Buddenbrooks handelt es sich bekanntlich um ein Lübecker Patriziergeschlecht, dessen Geschichte im gleichnamigen Roman von Thomas Mann (1901) mittels Retrospektiven vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Jahr 1877 nachgezeichnet wird. Die eigentliche Handlung vollzieht sich jedoch von 1835 bis 1877. Nach dem Aufstieg der Familie von Händlern und Kriegsgewinnlern (Johann Buddenbrook der Ältere) erreichen die Buddenbrooks die höchste Ehre eines Lübecker Konsuls (Johann Jean Buddenbrook) und die Senatorenwürde (der Sohn des Letztgenannten, Thomas Buddenbrook). Thomas' Triumph bedeutet zwar den Höhepunkt der Familiengeschichte, aber er markiert auch den Wendepunkt hin zu ihrem Verfall. Doch als eine Art Apotheose und Niedergang gleichermaßen fungiert hier vor allem die Idee eines fruchtlosen Künstlertums, die sich in der Figur des neurasthenischen Bruders Christian Buddenbrook (Thomas' Bruder) manifestiert, sich v. a. im lebensuntüchtigen Hanno Buddenbrook (Thomas' Sohn) verdichtet, und gegen die sich auch Thomas wehren muss. Die Ironie, mit der die Idee des Künstlers hier postuliert und im nächsten Schritt aufgehoben wird¹¹, findet ihre Entsprechung in der Form, die sich der Montage (Teil II, Kapitel 3 des Romans mit der Schilderung des Typhus als Verweis auf den frühen Tod Hanno Buddenbrooks) und der ironischen Distanziertheit bedient. Diese Distanziertheit ist auf der Ebene der Begriffe genauso vorhanden, wie auf der der Handlungsorganisation. Symptomatisch hierfür sei der Ausspruch „Es ist so!“ Sesemi Weichbrodts angeführt, der zum Schluss des Romans und in Anbetracht des frühen Todes Hanno Buddenbrooks erfolgt. Er zeugt von einer geradezu dogmatisch unaufgeklärten, religiösen Überzeugung eines Wiedersehens nach dem Tode. Was folgt, ist jedoch eine die Ambivalenzen dieser vehementen Überzeugung entlarvende Äußerung des Erzählers:

Sie stand da, eine Siegerin in dem guten Streite, den sie während der Zeit ihres Lebens gegen die Anfechtung von seiten ihrer Lehrerinnenvernunft geführt hatte, bucklig, winzig und bebend vor Überzeugung, eine kleine, strafende, begeisterte Prophetin.¹²

Hier zeigt sich jenes, was Erich Heller in seinem vielzitierten Satz über die Ironie und die Kunst in diesem Roman bemerkte:

¹¹ Zur Präzisierung der menschlichen Menschen- und Künstlertypologie vgl. v. a. Thomas Mann (1903): „Tonio Kröger“. In: ders.: *Sämtliche Erzählungen in zwei Bänden*. Bd. I. Frankfurt a. M. 1995⁵, S. 265–331.

¹² Ders. (1901): *Buddenbrooks*. Frankfurt a. M. 1989, S. 759 [im Folgenden in Klammern im Text].

Indem die konventionelle Organisation des Werkes die Idee einer Kunst in sich schließt, welche die Konvention zerbrechen muss, widerlegen die Buddenbrooks auf höchst ironische Weise den Verdacht der Konventionalität.¹³

Im Falle des letzten Satzes Sesemi Weichbrodts heißt das, dass die eigenen religiösen Zweifel dieser Figur in der abschließenden Anmerkung des Erzählers aufgedeckt werden. Auf der Ebene des Romans bedeutet dies Folgendes: Was die Formkonvention ironisch dekonstruiert, ist in dem Roman *Buddenbrooks* vor allem die Ad-Absurdum-Führung sowohl der Bürgerlichkeit als auch des Künstlertums. Denn die ‚buddenbrooksche Krankheit‘¹⁴ – die Verfeinerung, vor allem aber der Niedergang einer Familie im Künstlertum, die für die Idee des Untergangs einer bourgeoisen Gesellschaft steht – zersetzt ironisch und reflexiv (wie später in *Der Tod in Venedig*¹⁵ (1920)) auch die Idee eines unfruchtbaren, kranken, auf sich selbst bezogenen Ästhetischen. Ob auch im Falle der Glembays die Idee des Künstlertums inmitten einer großbürgerlichen Umgebung affirmiert oder ob sie vielmehr aufgehoben wird und welche Konsequenzen das von Krleža angewandte Vorgehen hat, sollen die nachfolgenden Ausführungen beantworten.

KATASTROPHE UND ZYNISMUS IM DRAMA *DIE GLEMBAYS* MIT VERWEISEN AUF MANN'S *BUDDENBROOKS*

Die Handlung des Dramas *Die Glembays* spielt im Spätsommer 1913 im Hause der Familie. Die Familie ist im gegenseitigen Sichverabschieden begriffen, gefeiert wurde kurz zuvor das 70. Jubiläum des glembayschen Bankunternehmens. Auch der Maler Leo Glembay ist zu diesem Anlass aus dem Ausland in das väterliche Haus zurückgekehrt. Die gegenwärtige Familie scheint längst schon ‚verdorben‘. Aber auch die Familiengeschichte – präsentiert im ersten Akt als eine Ahnengalerie – entlarvt Leo in einem der Gespräche als ruchlos: Die Leser des Zyklus¹⁶ wissen, dass das Fundament zum wirtschaftlichen Aufstieg der Raubmord eines Glembays um 1790 ist. Dass es an solch fragwürdigen Wegen zum Geld auch später nicht fehlt, offenbaren bereits die Dialoge im ersten Akt. An den Dialogen nehmen Leo (eig. Leone) und seine Exzellenz Fabriczy teil, der aus der Familie

¹³ Erich Heller: „Pessimismus und Genialität“. In: ders.: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. Frankfurt a. M. 1975, S. 9–60, S. 19.

¹⁴ Zur Neurasthenie als der Krankheit der Buddenbrooks (und der Manns) vgl. Manfred Dierks: „Das sind die Nerven“. Die Krankheit der Buddenbrooks“. In: Otrud Gutjahr (Hrsg.): *Buddenbrooks. Von und nach Thomas Mann*. Würzburg 2007², S. 47–57.

¹⁵ Vgl. Mann (1920): „Der Tod in Venedig“. In: ders.: *Sämtliche Erzählungen in zwei Bänden*. Bd. I, S. 436–516.

¹⁶ Krleža (kroat. 1932, dt. 2006): *Die Glembays*. Roman. Aus dem Kroatischen von Veselinka Sedlić-Kovačević, Eva Liebetrau-Krekić und Georg Liebertrau. Book on Demand, 2006 S. 9. Der kroatische Originaltext findet sich in ders.: *Glembajevi*, S. 10.

stammende Obergespann i. P. (eig. Bezirksgouverneur), sowie Angelica, die Witwe von Leos Bruder, eines „Glembayschen Selbstmörder[s]“ [Krléža: *Die Glembays*, S. 161].

Angelika: Za ovoga znam, zašto nosi crkvu! To je Franc, taj je sagradio novu remetinečku crkvu! Ali zašto ovaj drži lokomotivu u ruci, Fabriczy?

Fabriczy: To je Franc Ferdinand Glembay! Taj je sagradio željeznicu Pettau-Csakathurn, Csakathurn-Nagy Kanisza! Als Generalvizedirektor der Südbahn, und als Vizepräsident des Wiener Herrenklubs mogao je mirne duše postati barun, da je samo htio. [...]

Leone: Ja sam još bio dijete i sjećam se, da nam je Tante Marietta pričala, da je ovaj znao kod pokera tako varati, da je bio poznat als Faschspieler von Leibach bis Esseg!

Fabriczy: Geh'ich bitt' dich, mit deinen überspannten Witzen!

[...]

Leone: A što misliš, illustrissime, zašto drži ovaj Glembaj vagu u ruci?

Fabriczy: Pa to je cehovski simbol, vaga. On je vagao i trgovao za čitavog svog života!

Leone: Da, on je vagao za čitavog svog života! To je mene još kao dječaka uvijek zanimalo, kako je to, da je ovaj vagao tako, da drži vagu, koja je prevagnula! A poslije sam se dosjetio: to je prvi Glembay, koji je vagao krivo! [Ders.: *Gospoda Glembajevi*, S. 345–347]

Angelica: Und dieser hier, mit der Kirche in der Hand, das dürfte wohl Ignaz Glembay sein, der die neue Kirche in Remetine gebaut hat. [...]

Fabriczy: Das ist Franz Ferdinand Glembay, der die Bahnlinie Pettau-Csakathurn-Nagy-Kanisza erbaut hat. Generalvizedirektor der Südbahn und Vizepräsident des Wiener Herrenklubs. Er hätte ohne weiteres Baron werden können, wenn er gewollt hätte. [...]

Leo: Ich war damals noch ein Kind, aber ich erinnere mich noch sehr gut daran, wie unsere Tante Marietta erzählt hat, daß er von Laibach bis Essig als gefürchteter Falschspieler gegolten hat.

Fabriczy: Aber geh', ich bitte dich, mit deinen überspannten Scherzen.

[...]

Leo [...]: Was glaubst du, Exzellenz, warum dieser Glembay eine Waage in der Hand hält?

Fabriczy: Die Waage ist doch das Innungsabzeichen. Er hat sein Leben lang gewogen und gehandelt.

Leo: Ja, er hat sein Leben lang gewogen. Es hat mich schon als Kind interessiert, warum die Waage sich so stark auf eine Seite neigt. Erst viel später habe ich den symbolischen Sinn des Bildes verstanden: das war der erste Glembay, der falsch gewogen hat. [Ders.: *Die Glembays*. Ein Schauspiel in drei Akten, S. 159f.]

Leo spricht die Skandale der Familiengeschichte hier im privaten Rahmen an. Der aktuelle Skandal jedoch ist längst öffentlich: Denn während einer Spazierfahrt hat einige Zeit vor Beginn der o.g. Jubiläumsfeier die zweite Frau des Familienpatrons Ignaz Glembay mit ihrem Viergespann die alte Arbeiterin Rupert überfahren. Bei der Thematisierung der Schicksale des Proletariats wird Krležas marxistischer Gedankenhintergrund offensichtlich, über den sich auch Krleža-Forscher immer wieder geäußert haben. So wird er für die Zeit der 1920er-Jahre gerne als marxistisch-kommunistischer Dichter beschrieben, aber auch als Dissident, dessen Texte und Gedanken „nicht ‚auf der Linie‘ lagen“¹⁷.

Im Drama *Die Glembays* entwickelt sich der Skandal ‚klassenspezifisch‘ weiter: Die Baronin Charlotte Glembay-Castelli wird dank ihrer weitläufigen Beziehungen vom Gericht freigesprochen. In der linken Presse ist ein Skandal entfacht, Teile der Zeitungsberichte werden im ersten Akt auch verlesen. Die, so heißt es in einem Artikel, „illegitime Frau des Josef Rupert, de[s] Sohn[es] der alten Rupert, der vor einiger Zeit als Dachdeckergehilfe einen tödlichen Unfall erlitt“ [ebd., S. 168], Fanika Canjeg, bringt sich kurz vor der Jubiläumsfeier um. Sie stürzt sich mit ihrem siebenmonatigen Kind im Arm vom dritten Stock des glembayschen Hauses, nachdem ihr von Leo jede Hoffnung auf eine Unterstützung seitens der Glembays geraubt wurde. Infolge des aktuellen Skandals spitzen sich die Streitgespräche zu. Leo wird als „überspannt“ und „paranoid“ betitelt, er selbst rückt die Sippe der Glembays immer wieder in die Nähe der Legenden von „Mördern und Falschspielern“ [Vgl. ebd., S. 160; ders. *Gospoda Glembajevi*, S. 349] wie auch die Baronin Castelli im dritten Akt [Vgl. ders.: *Die Glembays*. Ein Schauspiel in drei Akten, S. 226; ders.: *Gospoda Glembajevi*, S. 500]. Die Ausdrücke werden auch im kroatischen Original deutsch ausgesprochen.

Derart verkürzt dargestellt, enthält der nacherzählte erste Akt einen starken Boulevardcharakter, der auch thematisiert wird, wenn die Zeitungsartikel verlesen werden. Doch bedeutender scheint die Konsequenz aus dieser Boulevardisierung¹⁸ von dargestellten Liebes-, Macht- und (Über-)Lebenskämpfen: Morde kümmern nur als Skandale, die für den Ruf der Familie schädlich sind. Ob man dabei wie Leo rachsüchtig in Zynismen verfällt oder sich um bürokratische Schadensbegrenzung bemüht wie die anderen Mitglieder des Clans, entpuppt sich angesichts des Ergebnisses als zweitrangig. Innerhalb der Handlung gibt es somit fünf Tote: Rupert, Canjeg, Canjeps Kind, der alte Glembay, Baronin Castelli-Glembay – die zuvor verstorbenen Familienmitglieder ungeachtet. Die Skandale der bourgeoisen Familie sind an das Untergangsklima einer Gesellschaft

¹⁷ Vgl. z.B. Lauer: *Wer ist Miroslav K?* S. 66, vgl. auch zum Zerwürfnis mit Tito während des Zweiten Weltkrieges ebd. S. 83ff sowie zur Rolle des Kroatischen bzw. zur Sprachfrage in Jugoslawien ebd. 191ff.

¹⁸ Zum Begriff vgl. Walburga Hülk/Gregor Schuhen: „Hausmann und die Folgen. Von Boulevard zur Boulevardisierung“. In: dies. (Hrsg.): *Hausmann und die Folgen. Von Boulevard zur Boulevardisierung*. Tübingen 2012, S. 7–9.

gekoppelt, die es nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr geben wird, namentlich diejenige Österreich-Ungarns.¹⁹ Dass das Stück dennoch auch einiges über das Jetzt aussagt, wird in den meisten neueren Inszenierungen deutlich.

Der hier eingeläutete Zusammenbruch der glänzenden glembayschen Fassade beruht auf dem stets aktuellen Konflikt zwischen den Generationen, zwischen Geist und Macht. Es handelt sich um ein Thema, das Krleža Viktor Žmegač zufolge nicht nur mit Thomas Mann, sondern auch mit Größen und z. T. auch ‚literarischen Nachbarn‘²⁰ Proust, Rilke und Musil teilt.²¹ Dieser Konflikt wird in den Figuren des Künstlers Leo – also des Sohnes – und des Bankiers Ignaz – des Vaters – vor allem im zweiten Akt vorgeführt. Der Streit bezieht sich auf Äußerlichkeiten – Ignaz beispielsweise kritisiert das Künstlertum und das Aussehen Leos, er schwebt „mit [s]einem Talent in den Wolken“, irre „da herum wie ein Schimpanse“ mit seinem „Kossutbart [...] Wie ein Gespenst“ [ders.: *Die Glembays*. Ein Schauspiel in drei Akten, S. 199f.].

Sowohl in der Beschreibung der Äußerlichkeiten als auch in der Schilderung der Lebensweise finden sich Parallelen zu Christian Buddenbrook. Dieser kehrt im Roman 1855, ein Jahr nach dem Tod des Vaters, aus dem Ausland zurück und wird vom Erzähler als „hager und bleich“ beschrieben, seine Haut umspanne „überall straff“ den Schädel und „zwischen den Wangenknochen“ springe „die große, mit einem Höcker versehene Nase scharf und fleischlos hervor“ [Mann: *Buddenbrooks*, S. 260]. Hier wie dort erscheint der gesellschaftliche Nonkonformismus gepaart mit den Anzeichen des Verfalls. Dem Verfall versucht im Roman vor allem Thomas beharrlich wie vergeblich entgegenzuwirken. Somit stehen im Roman *Buddenbrooks* vor allem die Differenzen und der Konflikt zwischen den Brüdern Thomas und Christian im Vordergrund.

Im Drama *Die Glembays* hingegen trägt der Konflikt zwischen den konträren Lebensweisen (‚bürgerlich-vital‘ vs. ‚künstlerisch-dekadent‘) einen offen ödipalen Charakter. Die Vorwürfe des Sohnes Leone Glembay an seinen Vater sind schwerwiegender als die Drohungen und die Schläge des Vaters Ignaz. Im Vergleich zu den *Buddenbrooks* sind sie auch deutlich boulevardesker als der penible Streit zwischen Christian und Thomas nach dem Tode ihrer Mutter 1871, ein Streit, der um das Erbe („Mutters Wäsche und Essgeschirr“, ebd., S. 574) und um die geplante Heirat Christians mit Aline Puvogel, einer ‚Statistin‘ (eig. Animierdame) kreist. Und schließlich um die „Ehre, der Kränkere zu sein“ [ebd., S. 578], wie die Schwester Tony entsetzt bemerkt.

¹⁹ Vgl. Marijan Bobinac: „Miroslav Krleža und der Erste Weltkrieg“. In: Klaus Amman/Hubert Lengauer (Hrsg.): *Österreich und der Große Krieg 1914–1918. Die andere Seite der Geschichte*. Wien 1989, S. 242–247.

²⁰ Vgl. dazu Josip Babić: „Krleža und das österreichische Kulturerbe“. In: Johann Hölzner/Wolfgang Wiesmüller (Hrsg.): *Jugoslawien – Österreich. Literarische Nachbarschaft*. Innsbruck 1986, S. 39–47.

²¹ Viktor Žmegač: „Miroslav Krleža und seine mitteleuropäische geistige Heimat“. In: *Most/Die Brücke*. 1–2 (1996), S. 103–107, S. 106.

Leos Vorwürfe in *Die Glembays* sind vulgärer und in ihrer Konsequenz fataler, da Leone zum Schluss des zweiten Aktes dem eigenen Vater sein zurückliegendes Verhältnis mit der Stiefmutter beichtet:

Leone: [...] kad sam se ono godinu dana poslije mamine smrti vratio iz Cambridgea, tu sam našao sve isto kao i danas: votre cousin germain monsieur de Fabriczy, et comm chevalier de l'honneur de la baronne, un certain de Radkay, lieutenant-collonel de la Cavalerie Impériale. Bio je tu još neki Gerichtsadjunkt, mislim da se zvao Hollescheg, ako se ne varam. Pendant današnjem oberlieutenantu von Ballocsanszkom! Sva ta gospoda bila su šarmirana milostivom gospođom barunicom. Njena Mondscheinsonata, njene Maréchal Niel ruže na svili, njena konverzacija i lotrinški gobelini! Između sve te gospode, gospođi barunici je uspjelo da toga ljeta šarmira i mene! I to sa svojom Mondscheinsonatom. Unsere Sonate war wirklich eine Mondscheinsonate quasi una fantasia, gore u vili Nad Lipom! I tek u Cembridgeu, u onim maglama, nekoliko mjeseci kasnije, retrospektivno, meni se objasnilo, što se to kod nas glembajevih zove moral insanity! Da! Vidiš: to je moral insanity: biti metresa jednoga starca, imati uz to tri ljubavnika, bojati se jednog dvadesetogodišnjeg studenta iz Cambridgea! Ta je žena meine smotala među svoje noge, da se riješi svake kontrole! [Krlježa: *Gospoda Glembajevi*, S. 447f.]

Leo: [...] Als ich damals, ein Jahr nach Mamas Tod, aus Cambridge hierherkam, fand ich alles genauso wie heute. Votre cousin germain monsieur de Fabriczy, et comm chevalier de l'honneur de la baronne, un certain de Radkay, lieutenant-collonel de la Cavalerie impéraile. Außerdem war noch ein Gerichtsadjunkt hier – ich glaube, er hieß Holleschegg, wenn ich nicht irre. Ein Pendant zum heutigen Oberleutnant von Ballocsansky. Alle diese Herren waren von der gnädigen Frau Baronin charmiert. Ihre Mondscheinsonate, ihre Maréchal-Nie-Rosen auf Seide, ihre Konversation und die lothringischen Gobelins! Außer diese Herren gelang es Frau Baronin in diesem Sommer auch mich zu charmieren und das mit ihrer Mondscheinsonate! Unsere Sonate war wirklich eine Mondscheinsonate, quasi una fantasia, dort oben in ihrer Villa! Und erst in Cambridge, in den englischen Nebeln, einige Monate später, wurde mir klar, was es mit diesem Charme für eine Bewandtnis hatte! Damals erst begriff ich, was bei den Glembays ‚moral insanity‘ heißt. Ja. Siehst du: das ist moral insanity: die Mätresse eines Greises zu sein, daneben drei Liebhaber zu haben und sich vor einem zwanzigjährigen Student aus Cambridge zu fürchten! Diese Frau zwängte mich zwischen ihre Schenkel, um mich zum Schweigen zu verpflichten! [Ders.: *Die Glembays*. Ein Schauspiel in drei Akten, S. 203f.]

Der alte Glembay ruft daraufhin nach seiner Frau, doch kurze Zeit später stürzt er und stirbt an einem Herzinfarkt. Das Bekenntnis des Sohnes und der anschließende Tod des Vaters leiten den dritten Akt ein. Mit den Finanzen der Familie steht es nicht zum Besten, die Baronin glaubt sich betrogen, auch sie wurde von ihrem Mann bestohlen, es folgt die Katastrophe:

Barunica Castelli: Was wollen Sie von mir? Der Alte hat mich bestohlen, gemein bestohlen. Svu je moju gotovinu založio.

[...]

Spram nje, Angelika hoće da ga zadrži, ali on je rezolutno odgrne. Uzeo je škare sa stola i sve se to zbiva vrlo napeto i vrlo brzo: Kein Wort mehr!

Barunica Casteli: [...] Sie Mörder [ders.: *Gospoda Glembajevi*, S. 499f.]

Baronin: Was wollen Sie von mir? Der Alte hat mich bestohlen. Gemein bestohlen. Mein ganzes Vermögen ist verloren!

[...]

(Leo geht auf sie zu. Angelica will ihn zurückhalten, er stößt sie jedoch resolut zurück und nimmt die Schere vom Tisch. Alles spielt sich unter großer Spannung und sehr rasch ab.)

Leo: Kein einziges Wort mehr! Baronin: Sie Mörder! [Ders.: *Die Glembays*. Ein Schauspiel in drei Akten, S. 225f.]²²

Was daraufhin passiert, ist den Schauspielereanweisungen und dem Mauerschau-Satz des Kammerdieners zu entnehmen: „Der Herr Doktor haben die Frau Baronin erstochen!“ [Krléža: *Die Glembays*. Ein Schauspiel in drei Akten, S. 226]/„Gospon doktor zaklali su barunicu!“ [Ders.: *Gospoda Glembajevi*, S. 501].

Es ist die Leo im Stück oftmals prophezeite geistige Umnachtung, die ihn an dieser Stelle ergreift; ähnlich wie auch Christian Buddenbrook, den seine Frau Aline, wie zu Beginn des elften Buches zu erfahren ist, einweisen lässt [Vgl. Mann: *Die Buddenbrooks*, S. 700]. Die sog. ‚buddenbrooksche Krankheit‘, die in dem Roman *Buddenbrooks* wie in *Die Glembays* bis in den inneren Zerfall pathologisiert wird, steht in *Die Glembays* symbolisch für die Dekadenz und die Kriminalität Agrams, also des k.u.k. Zagrebs, kurz vor dem Ersten Weltkrieg. Doch das Besondere an diesem Werk ist nicht nur die Brutalität (und bisweilen auch Vulgarität) der Handlung, sondern vor allem auch die Gewalt der Sprache – auch dies im Gegensatz zur sehr feinen, stechenden Ironie der *Buddenbrooks*. Es

²² Andreas Leitner zufolge ist der Auslöser dieses Mordes weniger das Wort ‚Stundenhotel‘ (mit dem Charlotte als Prostituierte diskreditiert wird), sondern vielmehr der von Charlotte geäußerte Vorwurf, die von Leo angebetete Beatrice/Angelica sei die Geliebte eines Kardinals. Dies durchkreuze Leones Vorstellung von ‚ethischer Intelligenz‘ dieser Figur vehement. Vgl. Andreas Leitner: *Die Gestalt des Künstlers bei Miroslav Krleža*. Heidelberg 1986, S. 93.

ist eine vor Gewalt zerberstende, weil eigentlich nicht zum Schrei kommende Sprache: In der geläufigen deutschen Übersetzung „Herr Doktor haben die Baronin erstochen“, kommt dies weniger deutlich zum Ausdruck als in der eigentlich wortwörtlichen: „...haben die Baronin geschlachtet!“²³ Die Form – dritte Person Plural – die der Diener seiner Rolle entsprechend (sowohl im Original als auch in der Übersetzung) hier annimmt, steht im deutlichen Kontrast zum beschriebenen Vorgang.

KÜNSTLERTUM IM DRAMA *DIE GLEMBAYS*

Im Drama *Die Glembays* und auch in einigen anderen Werken (z. T. in *Die Rückkehr des Filip Latinowicz* (1932)) folgt Krleža Nietzsches radikaler Behauptung, die intellektuell-rationale Erkenntnis führe zwingend zu einem Wunsch nach Destruktion bzw. Autodestruktion.²⁴ Diese (Auto-)Destruktion ist in *Die Glembays* im höchsten Maße brutal. „In Krležas Menschenbild“ gebe es zwar im Hinblick auf das Gesamtwerk „nur eine Apotheose: die des Künstlers“.²⁵ Doch die Apotheose ist hier äußerst negativ, geradezu pervertiert. Auch wenn „in zahlreichen Texten Krležas“ eine Antwort darauf zu finden sei, „was den Absurditäten der (bisherigen) Geschichte entgegenzusetzen“ sei, nämlich „Krležas Vorstellung vom ‚Künstler‘“²⁶, so handelt es sich im Falle Leo Glembays um einen Künstler-Schöpfer, dessen Schöpfung, wenn überhaupt, dann nur bedingt gelingen kann. Auch Leos dreifache Schuld – am Tod der Näherin und ihres Kindes, des Vaters, der Stiefmutter – und somit das Morbide stehen im Stück entschieden mehr als die Schöpfung im Vordergrund, was das Stück in die Nähe des analytischen Dramas rückt, so Ante Stamač.²⁷ Zwar stellen auch Leos Taten zumeist eine Abrechnung mit fragwürdigen Autoritäten vor dem Hintergrund einer präzisen Gesellschaftsanalyse dar. Der Gedanke einer marxistischen Sozialrevolution wird jedoch zurückgenommen, reagiert doch Leo Glembay auf die Bitte der Näherin genauso wenig wie die anderen Mitglieder der Familie – er weist die verarmte Frau mit zynischen Bemerkungen zurück. Zu spät kauft er für sie die Nähmaschine. Der Zynismus hat über die Humanität gesiegt, wenn auch nur für einen Moment. Zwar ist die Gesellschaftskritik hier durchaus marxistisch

²³ Um wie vieles ist diese letzte Aussage roher, radikaler und gewalt(tät)iger als die Aussage Sesemi Weichbrodts in den Buddenbrooks. Siehe Anm. 12.

²⁴ Sinnbildhaft ausgedrückt in „Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet!“ Friedrich Wilhelm Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft, Drittes Buch, Aphorismus 125 „Der tolle Mensch“*. In: ders.: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazino Montinari. Bd. 3. München/NY 1980, S. 480.

²⁵ Žmegač: „Krležas Geschichtsverständnis im europäischen philosophischen Kontext“. In: *Zagreber germanistische Beiträge*. Beiheft 6 (2001), S. 3–18, S. 16.

²⁶ Ebd. Vgl. auch ders.: „Miroslav Krleža und seine mitteleuropäische geistige Heimat“, S. 103–107.

²⁷ Ante Stamač: „Ein typischer Autor Mitteleuropas“. In: ebd., S. 100–102, S. 101.

motiviert²⁸, dem bourgeoisen Künstler jedoch kann eine Sozialrevolution nicht gelingen und es fragt sich, ob diese in Krležas Augen überhaupt je vollends gelingen kann.

In der Literaturwissenschaft, zuletzt auch in der Aufführungspraxis und in der Kritik spricht man dabei häufig von einer krležianischen Dialektik.²⁹ Auch der Künstler-Schöpfer trägt sie in sich, und das Bewusstsein derselben führt letztlich zur immer größer werdenden Überreizung. So treten hier an die Stelle der Apotheose, der Sublimierung und auch einer möglichen Änderung der sozialen Ordnung Neurasthenie, Krankheit und Dekadenz. Und letztlich liegt gerade darin die eigentliche, wenngleich höchst anarchistische Größe der Künstlerfigur Leo Glembays. Mit ihren ‚Morden‘ vielleicht mehr noch als mit ihrem eigentlich hell-sichtigen und rasonierenden Charakter entlarvt die Künstlerfigur die Rücksichtslosigkeiten, Primitivität und Phobien einer verunsicherten, sich im Zerfall befindenden Gesellschaft. Die bisweilen schizophrene Spaltung, die sie in sich trägt (das Abbild der krležianischen Dialektik), ist das Spiegelbild ihrer Umwelt, die dystopische Werkausage verneint hier jegliche Heuristik.

Damit schrieb Miroslav Krleža in den 1920er-Jahren – wie Reinhard Lauer hervorhebt – zunächst einmal ein Requiem auf die Habsburger und die k.u.k. Agramer, das im Jahr 1913 angesiedelt ist.³⁰ Doch dieser Text und andere Texte des Autors lassen aus heutiger Sicht seine Verortung in einem Neo-Manierismus des 20. Jahrhunderts zwingend erscheinen.³¹ Denn das Stück zeichnet die Degeneration einer endenden Epoche nach, die nicht nur das Ende der Habsburgermonarchie bedeutet. Sie führt geradewegs in die Zeit der Verunsicherung – in das beginnende, von den Kriegen gekennzeichnete 20. Jahrhundert.

Krležas „furchtlose sozialistische Kunst“³², von der im Rahmen der Münchener Aufführung mit Verweis auf Lauer die Rede ist, ist nichts anderes als der Ausdruck eines Kampfes gegen den Nihilismus eines Jahrhunderts, das von Südosteuropa aus mit den Worten: Krieg – Krieg – Kalter Krieg – Krieg beschrieben

²⁸ Vgl. Alfred Gall: „Das Künstlerdrama als Gesellschaftsdrama. *Die Glembays (Gospoda Glembajevi)* von Miroslav Krleža“. In: Frank Göbler (Hrsg.): *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*. Tübingen 2009, S. 153–180.

²⁹ Zur Dialektik in *Die Glembays* vgl. Lauer: *Wer ist Miroslav K?* S. 107. Während des Krleža-Symposiums in Berlin (15.10.) sprach Alida Bremer im Rahmen ihres Vortrages „Der kroatische Gott Mars. Der Erste Weltkrieg und Krležas Schreiben“ sogar von Krležas Dekonstruktivismus.

³⁰ Lauer: „Die Welt als Skandalon. Zu den Dramen Miroslav Krležas“. In: Krleža: *Galizien. Die Wolfsschlucht. Die Glembays. Leda, In Agonie*, S. VII–XIII, S. XI.

³¹ Manierismus wird im Anschluss an Hauser als anticlassischer Stil und als ein Zeichen der Krise verstanden. Vgl. Arnold Hauser: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*. München 1979, S. 11 ff.

³² Lauer: *Wer ist Miroslav K?* S. 168 sowie Sebastian Huber: „Untergänge. Über Miroslav Krleža und seine Trilogie“. In: *In Agonie*. Residenztheater München 2013, S. 4–14, S. 7. Herzlichen Dank an den Dramaturgen Sebastian Huber für die unkomplizierte und schnelle Zurverfügungstellung des Materials.

werden kann und beschrieben wird³³ (auch wenn der 1981 verstorbene Krleža den letzten Krieg nicht erlebt hat). Sicherlich ließen sich auch die reflexive Hinterfragung des Künstlertums oder der ausufernde Satzbau bei Thomas Mann durchaus als inhaltliche bzw. formale Ausdrücke eines Neo-Manierismus betrachten. Doch das, was Krleža hier durch seinen Zynismus und die Gewalt nachzeichnet, ist die Zurücknahme jeglicher Utopie, d. h. sowohl jener ästhetischen (was ihn durchaus in die Nähe Thomas Manns rückt), wie auch jener politischen (was ihn beispielsweise deutlich vom Sozialrealismus abgrenzte). Denn rückblickend betrachtet, entpuppen sich *Die Glembays* als das Antizipieren eines zukünftigen Scheiterns des Kommunismus: Leos Unvermögen, sozial richtig zu handeln, ist nicht nur der Ausdruck seines bourgeois Charakters, sondern vielmehr eines allgemeinen Menschseins. Zwar handelt er wie ein Glembay, doch die Sippe der Glembays ist nicht von Anfang an eine Gesellschaft der Großbürger, eine Gesellschaft von (nicht nur latenten) Kriminellen jedoch allemal.

VON DER AVANTGARDE ZUM KRIEG: ZWEI NEUERE GLEMBAY-INSZENIERUNGEN

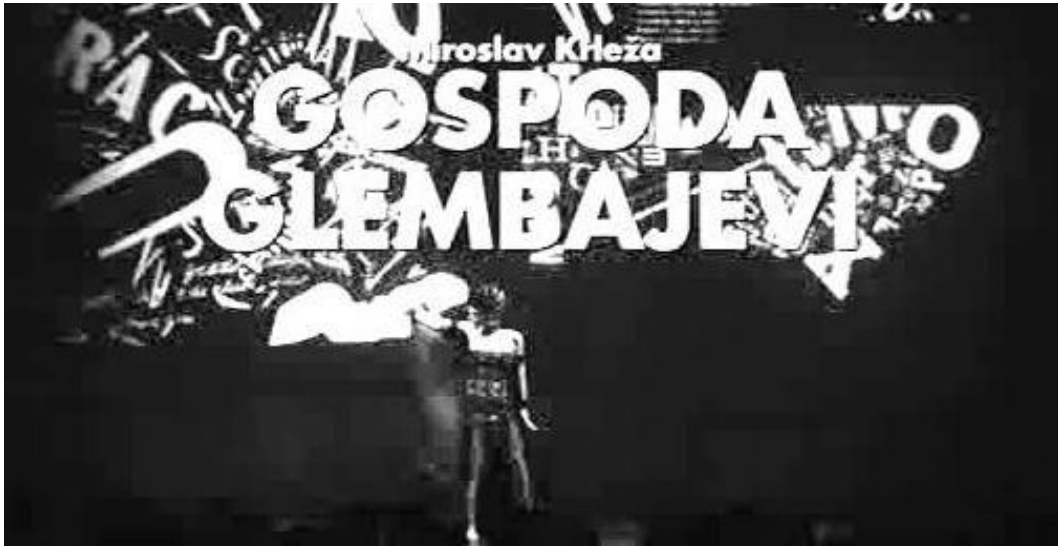
Abschließend sollen zwei neuere Inszenierungen hervorgehoben werden, zunächst die Aufführung des Ljubljanaer Nationaltheaters von 2012 unter der Regie von Ivica Buljan (geb. 1965).³⁴ Hier haben die historischen Avantgarden, v. a. der politisch höchst ambivalente italienische Futurismus und der frühe Film Pate gestanden. Die Aufführung macht deutlich, dass Krležas Werk ohne die Avantgarden nicht gedacht werden kann, auch wenn die Rekurse auf die Avantgarden in *Die Glembays* eher auf der inhaltlichen als auf der formalen Ebene wiederzufinden sind. Denn inhaltlich vollziehen sich im Drama zahlreiche (Auto-)Destruktionen. Sprachlicher Schock dagegen wird vermittelt in Form bisweilen überaus geschmeidiger Sätze. Die Form des Stückes ist also wenig antibürgerlich, die Handlung durchaus. Diesen Kontrast führt die Aufführung aus Ljubljana präzise und überzeugend vor, indem in die Inszenierung Elemente und Schockpraktiken des italienischen Futurismus eingebettet wurden (Marinettis *tavole parolibere*, eine futuristische Aktion auf der Bühne, ein futuristischer Tanz in der Pause zwischen dem ersten und dem zweiten Akt).³⁵ Ein Bindeglied ist hier die Fragwürdigkeit –

³³ Die Beschreibung findet sich z. B. im Film *PODZEMLJE/UNDERGROUND* (1995) Emil Kusturicas wieder. Auch Susan Sonntag lässt im Film *GRBAVICA/GRBAVICA – ESMAS GEHEMNIS* (2006) das 20. Jahrhundert in Sarajevo beginnen und sterben.

³⁴ *Gospoda Glembajevi*, Slovensko narodno gledališče Ljubljana, Reg.: Ivica Buljan, Premiere in Ljubljana: 31.03.2012.

³⁵ In einem der Texte der Aufführungspublikation ist gar vom Tod des Modernismus die Rede, vgl. Svetlana Slapšak: „Jaguar in sipa: smrt modernizma v drami Miroslava Krleže“. In: *Miroslav Krleža. Gospoda Glembajevi*. Hrsg. von Slovensko narodno gledališče. Drama. Ljubljana: SNG 2012, S. 13–15. Herzlichen Dank an den Pressesprecher des Theaters Jernej Pristov für die rasche und problemlose Zurverfügungstellung des Materials.

sowohl der künstlerischen Gewaltpraktiken der Avantgarden als auch der dargestellten Gewalt in *Die Glembays*.



*Abb. 1: Szenenphoto aus der Aufführung *Gospoda Glembajevi* in Ljubljana 2012 mit der futuristischen *tavola parolibera* F. T. Marinettis im Hintergrund, die den Ersten Weltkrieg zum Thema hat*

Und schließlich ist auch die Trilogie-Inszenierung von Martin Kušej aus der Saison 2013/14 noch einmal zu erwähnen, bei der der Grund für die Überreizung ebenfalls die Krisenzeit und die Nähe zum Ersten Weltkrieg darstellt, was hier weniger unter Einbeziehung der historischen Avantgarden geschieht. Dass dabei die Komödie *Leda* durch das Erste-Weltkrieg-Drama *Galizien* (1922) ausgetauscht wurde, rückt die Rezeption Krležas vehement in Richtung eines aktuellen künstlerischen Neudenkens der Erste-Weltkrieg-Thematik. Zudem spielt das Stück in der Münchner Aufführung in der Nacht vor dem Beginn des Ersten Weltkrieges. Der abschließende Satz, der auf zwei Katastrophen-Nachrichten – Bankrott der Firma und Ausbruch des Krieges – folgt, lautet: „Jetzt sind wir gerettet!“; gemeint ist damit, dass das Bankunternehmen nun durch den Verkauf von Waffen saniert wird. Zwar wird durch diese letzte Aussage der Münchener Inszenierung eine gewisse Nähe zur Ironie Thomas Manns verdeutlicht.³⁶ Doch während im Roman durch Ironie und Ambivalenz eine Unmöglichkeit des Glaubens in der beginnenden Moderne angedeutet wird, erscheint der Zynismus zu Beginn des Ersten Weltkrieges rückblickend betrachtet als geradezu diabolisch.

³⁶ Siehe Zitat und Anm. 12.

ANSTELLE EINES FAZITS

Der Verfall einer Familie, der im deutschsprachigen Raum beispielhaft in *Buddenbrooks* aufgezeigt wird, enthält im Drama *Die Glembays* durch Krležas kühne Verbindung von „nietzscheanischem Artistenindividualismus und marxistisch motivierter Gesellschaftskritik“³⁷ eine Radikalität, die den Text vom Roman *Buddenbrooks* deutlich abgrenzt. Sie macht ihn für Leser, Zuschauer und Theatermacher auch außerhalb Kroatiens interessant, ganz im Sinne Friedrich Torbergs.

Aber auch formal sind Unterschiede zu verzeichnen. Während Mann anhand von Ironie die organische Einheit des Romans aufzulösen trachtet, ist eine solche Einheit im Hinblick auf den Gesamtzyklus *Die Glembays* gar nicht gegeben, handelt es sich doch beim Gesamtzyklus um ein Zusammentreffen verschiedener Textsorten. Das Drama *Die Glembays* wiederum löst die organische Einheit durch die zynische Haltung gegenüber der dargestellten Zeit und durch die Sprachgewalt auf. So reißt hier die Sprachgewalt einzelner Begriffe (z. B. ‚zaklali‘/‚geschlachtet‘) der Heuchelei des Großbürgertums die Maske ab.

³⁷ Alfred Gall: „Das Künstlerdrama als Gesellschaftsdrama. *Die Glembays* (*Gospoda Glembajevi*) von Miroslav Krleža“. In: Frank Göbler (Hrsg.): *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*. Tübingen 2009, S. 153–180, S. 153.

EXERZITIUM MENTALE

Ein Vergleich von Stefan Zweigs *Schachnovelle* (1942) und Roman Polanskis Film THE PIANIST (2001) im Lichte der Gedächtnisphilosophie Henri Bergsons

Die Frage nach dem Gedächtnis und nach seiner Rolle bei der Verarbeitung des Holocaust ist genauso wie die Frage nach der ästhetischen Vermittlung des Holocaust immer wieder aktuell. Berühmt ist Theodor Wieselns Adornos Diktum, dem zufolge sich nach Auschwitz kein Gedicht mehr schreiben lässt. Dabei wurden die Aporien des Sprechens über den Holocaust gleichermaßen verhandelt wie die Frage nach der Bedeutung der Sprache für die während des Zweiten Weltkrieges exilierten Literaten. Außerhalb der Verarbeitung des Holocaust gibt es jedoch auch eine Reihe weiterer Naziverbrechen, die die Literatur schildert. Ein Beispiel hierfür findet sich in Stefans Zweigs (1881–1942) *Schachnovelle*, Zweigs letzter abgeschlossener Prosadichtung, die noch kurz vor seinem Freitod im Jahr 1942 erschienen ist. Sie ist heute eines seiner am meisten rezipierten Werke.

Die Rolle des Gedächtnisses und der mentalen Exerzitien in dieser Novelle bildet einen ersten Aspekt des vorliegenden Kapitels. Ein zweiter Punkt widmet sich den verschiedenen Gedächtnistheorien. Hier werden zum einen die Gedächtnistheorie Henri Bergsons (1859–1941) und zum anderen die Überlegungen über die Wirkungskraft des Holocaust thematisiert. Somit werden zwei Stufen des Gedächtnisses angesprochen – zum einen das individuelle, persönliche und zum anderen das kollektive. Zum Schluss des Kapitels werde ich mich vor allem dem Film THE PIANIST/DER PIANIST (FR/GB/D/PL 2001) von Roman Polanski (geb. 1933) widmen und auch hier die Rolle des Gedächtnisses näher in Augenschein nehmen. Ein Schlusswort rundet das Beschriebene ab. Die leitende These des Kapitels lautet, dass die in der *Schachnovelle* inszenierten mentalen Exerzitien auch im Film THE PIANIST bzw. in der authentischen Lebensgeschichte von Władysław Szpilman (1911–2000) ihre nachgerade reale Verwirklichung finden. Ausgehend von dieser These werden im Folgenden die Überschneidungen, aber auch die Antagonismen des Films und der Novelle analysiert.

Die *Schachnovelle* Stefan Zweigs erzählt, montiert in eine Rahmenerzählung, die sich auf einem Passagierdampfer nach Buenos Aires ereignet, die Geschichte eines österreichischen Anwalts, der im Laufe des Zweiten Weltkrieges als Royalist in die Fänge der Gestapo gerät. Es ist kein KZ, in das Dr. B. – so die Bezeichnung des Protagonisten – verschleppt wird. Es mutet harmloser an – es ist ein Hotel. Dr. B. dazu zu dem eigentlichen Ich-Erzähler der Novelle:

Sie vermuten nun wahrscheinlich, daß ich Ihnen jetzt vom Konzentrationslager erzählen werde, in das alle jenen übergeführt wurden, die unserem alten Österreich die Treue gehalten, von den Erniedrigungen, Martern, Torturen, die ich dort erlitten. Aber nichts dergleichen geschah. Ich kam in eine andere Kategorie [...]. Sie erinnern sich vielleicht, daß unser Kanzler und andererseits der Baron Rotschild [...] keineswegs hinter Stacheldraht in ein Gefangenenlager gesetzt wurden, sondern unter scheinbarer Bevorzugung in ein Hotel, das Hotel Metropol, das zugleich Hauptquartier der Gestapo war, übergeführt, wo jeder ein abgesondertes Zimmer erhielt. Auch mir unscheinbarem Mann wurde diese Auszeichnung erwiesen. Ein eigenes Zimmer in einem Hotel – nicht wahr, das klingt äußerst human?¹

Doch es handelt sich um keine humane, sondern vielmehr um eine, so ein Zitat, raffinierte Methode, die den Gefangenen hier widerfahren ist, eine, so Dr. B., „denkbar raffinierteste Isolierung“². In dem Hotelzimmer wird er nämlich tagaus, tagein, monatelang festgehalten, ohne Zugang nach draußen, ohne ein Blatt Papier, ohne ein Buch, ohne jegliche geistige Nahrung. Dr. B. dazu: „Man tat uns nichts – man stellte uns nur in das vollkommene Nichts, denn bekanntlich erzeugt kein Ding auf Erden einen solchen Druck auf die menschliche Seele, wie das Nichts.“³

Es war ein „Vakuum“, in das die politischen Gefangenen gesetzt wurden, ein von der Außenwelt „hermetisch“ abgeschlossenes Zimmer, das anstelle von „Prügel und Kälte“ eingesetzt wurde, um den Gefangenen schließlich zum Reden zu bringen.⁴ Die Versuche, sich Erinnertes ins Gedächtnis zu rufen, scheitern alleamt an der Leere der Umgebung, das Gedächtnis habe „im Leeren keine festhaltende Kraft“ mehr.⁵

Stattdessen sind die Verhöre eine feste Konstante. Sie sollen Informationen liefern, oder wie es in der Novelle heißt „belastendes Material: Material gegen die Klöster“, gegen die „kaiserliche Familie und all jene, die in Österreich aufopfernd für die Monarchie sich eingesetzt.“⁶

Als es vor einem der Verhöre, auf das er stundenlang im Stehen warten muss, plötzlich möglich wird, ein Buch zu stehlen, tut Dr. B. dies auch – und seine Enttäuschung könnte zugleich nicht größer sein. Es ist kein erträumter Gedichtband, den der Protagonist in den Händen hält und der ihm die Möglichkeit zu einem, wie er sagt, *exerzitium mentale* des Auswendiglernens geboten hätte. Es

¹ Stefan Zweig (1942, postum): *Schachnovelle*. Frankfurt a. M. 2009, S. 54f.

² Ebd., S. 56.

³ Ebd.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. ebd., S. 62.

⁶ Ebd., S. 54.

ist **das** Dingsymbol der Binnenerzählung, ein Schachband. Nicht sogleich, jedoch bald beginnt Dr. B. mit dem Auswendiglernen der im Band enthaltenen Schachpartien.

Die Szenen, die die Gefangenschaft des Dr. B. beschreiben, bringen mit ihrer sprachlichen Struktur die Vehemenz des Gedächtnisses und der geistigen Exerzitien zum Vorschein. Zunächst spielt Dr. B. Schach auf seinem karierten Betttuch, später imaginiert er die Schachsituation in seinem Inneren:

Die Umstellung war restlos gelungen: ich hatte das Schachbrett mit seinen Figuren nach innen projiziert und überblickte auch dank der bloßen Formeln die jeweilige Position, so wie einem geübten Musiker der bloße Anblick der Partitur schon genügt, um alle Stimmen und ihren Zusammenklang zu hören. Nach weiteren vierzehn Tagen war ich mühelos imstande, jede Partie aus dem Buch auswendig – oder, wie der Fachausdruck lautet: blind – nachzuspielen; jetzt erst begann ich, es zu verstehen, welche unermeßliche Wohltat mein frecher Diebstahl mir eroberte. Denn ich hatte mit einemal Tätigkeit – eine sinnlose, eine zwecklose, wenn Sie wollen, aber doch eine, die das Nichts um mich zunichte machte –, ich besaß mit den hundertfünfzig Turnierpartien eine wunderbare Waffe gegen die erdrückende Monotonie des Raumes und der Zeit.⁷

Mir geht es an dieser Stelle vor allem um einen Punkt. Bereits der Vergleich zwischen einem Musiker und dem Auswendiglernen der Schachpartien, lässt eine Nähe zu dem polnischen Juden und Klavierspieler Władysław Szpilman, also zu dem Protagonisten des Films THE PIANIST erahnen. Der Film von Roman Polanski inszeniert aufgrund dieser Parallelen einige seiner Schlüsselszenen. Damit soll nicht behauptet werden, dass Roman Polanski die *Schachnovelle* zum Vorbild genommen hat. Vielmehr kann von einer geistigen Verwandtschaft und einer Nähe des Erlittenen gesprochen werden, die in der Novelle, der Autobiographie von Szpilman und dem Film auf je unterschiedliche Weise und in je anderer medialer Form inszeniert wurden.

Im Geiste zu spielen, aus der Erinnerung sich das Schachbrett und die einzelnen Figuren und Spiele zu vergewärtigen, bedeutet allerdings auch, die Erinnerung zu aktualisieren, die Gegenwart geradezu auszulöschen, diese mit der Vergangenheit, d. h. mit der erlernten Erinnerung, zu kontaminieren. Es ist ein Spiel mit dem Gedächtnis, das in diesen Zeilen beschrieben wird, und das die Denker und Literaten des endenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts immer wieder analysiert haben – vor allem der französische Modephilosoph Henri Bergson.

Zurück zur *Schachnovelle*. Bald wird Dr. B. – der während seiner ‚Beichte‘ die Rolle des Ich-Erzählers übernimmt – eines solchen Nachspielens überdrüssig.

⁷ Ebd., S. 73f.

Die Exerziten seien ein einfaches Auswendiglernen gewesen. Dr. B. beginnt nun jedoch, sich eigene Spiele auszudenken, mit sich und gegen sich selbst zu spielen:

...da ich nichts anderes hatte als dies unsinnige Spiel gegen mich selbst, fuhr meine Wut, meine Rachelust fanatisch in dieses Spiel hinein. Etwas in mir wollte recht behalten, und ich hatte doch nur dieses andere Ich in mir, daß ich bekämpfen konnte: so steigerte ich mich während des Spiels in eine fast manische Erregung. Im Anfang hatte ich noch ruhig und überlegt gedacht, ich hatte Pausen eingeschaltet zwischen der einen und der anderen Partie, um mich von der Anstrengung zu erholen; aber allmählich erlaubten meine gereizten Nerven mir kein Warten mehr. Kaum hatte mein Ich Weiß einen Zug getan, stieß schon mein Ich Schwarz fiebrig vor; kaum war eine Partie beendet, so forderte ich mich schon zur nächsten heraus, denn jedesmal war doch eines der beiden Schach-Ichs von dem anderen besiegt und verlangte Revanche.⁸

In diesem Zitat wird eine weitere Stufe des individuellen Gedächtnisses angesprochen. Es handelt sich um ein imaginäres Spiel mit den gespeicherten Möglichkeiten, um ihr Neukombinieren und ihre Weiterführung. Interessant ist, dass eine vergleichbare Auseinandersetzung mit dem Gedächtnis und dem Schachspiel Stefan Zweig durchaus bekannt gewesen ist. Die Rede ist von Überlegungen des französischen Philosophen Hippolyte Taine. Zweig hat über Taine eine Dissertation verfasst, ließ sich von ihm jedoch auch inspirieren.⁹ Darüber heißt es in einer Monographie von Walburga Hülk:

Und dann erzählt Taine eine Geschichte, die Stefan Zweig besonders fasziniert haben dürfte, liest sie sich doch wie eine Anregung zur *Schachnovelle*: Es ist die Geschichte eines amerikanischen Freundes, der lange nicht mehr Schach gespielt hat, dann aber in der Hochform größter Energie, Intensität und Luzidität brilliert, wenn er ‚blind‘ Schach spielt, allein in einer Ecke, die Augen auf die Wand gerichtet und mit dem ersten Eindruck des aufgestellten Schachbretts beginnend, oder auch in schlaflosen Nächten, das Gesicht in das Kopfkissen gedrückt.¹⁰

Sowohl die bundesdeutsche Verfilmung der *Schachnovelle* aus dem Jahr 1960 als auch der Film THE PIANIST zeigen ein vergleichbares Spiel mit dem Gedächtnis.

⁸ Ebd., S. 82f.

⁹ Den Hinweis auf die Dissertation Zweigs verdanke ich Walburga Hülk. Vgl. zu Taine und Zweig dies.: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld 2012.

¹⁰ Ebd., S. 125f.

Zurück zur Novelle: Ohne ein Schachbrett, im Inneren sich die Situationen vorstellend, wird Dr. B. zu einem Schachmeister, doch das Spiel gewinnt immer mehr die Anzeichen eines Deliriums. Diese „wunderbare Waffe“, mit der Raum und Zeit anfangs noch bekämpft wurden, hat sich somit als ein Marterinstrument, als ein Mechanismus einer künstlichen Schizophrenie entpuppt. Geistig umnachtet wird Dr. B. schließlich in ein Krankenhaus gebracht und vermutlich wegen der geänderten politischen Lage aus der Haft entlassen. Nun befindet sich der Emigrant – wie eingangs erwähnt – auf einem Dampfer von New York nach Buenos Aires, auf dem sich neben dem eigentlichen Ich-Erzähler der Novelle auch der amtierende Schachweltmeister Mirko Czentovic aus dem Banat befindet. Vor und nach der Erzählung des Dr. B. an den Ich-Erzähler wird es zu insgesamt drei Schachpartien zwischen Dr. B. und Czentovic kommen. Die erste der Partien geschieht zufällig. Eigentlich hat ein Bekannter des Ich-Erzählers namens McConnor eine Schachpartie mit Czentovic vereinbart. Zu dieser Partie stößt Dr. B. und kann aus dem fast schon verlorenen Spiel ein Remis erwirken – eine klassische „unerhörte Begebenheit“, die noch gesteigert wird. Danach folgt die eben zusammengefasste Beichte des Dr. B. Zu der zweiten, daran anschließenden Partie ruft Czentovic selbst auf und verliert sie – dies ist die Steigerung der „unerhörten Begebenheit“, verliert doch der Weltmeister gegen einen Dilettanten. Danach verlangt Czentovic nach einer dritten Partie. Hier zeigt sich jedoch das manische Spiel des Dr. B. in seiner ganzen krankhaften Struktur. Czentovic, selbst ein Bauernsohn, ohne jegliche Bildung und ohne die Möglichkeiten eines imaginären Spiels, wird Dr. B. durch sehr lange Überlegungspausen provozieren. Dr. B. eröffnet in seinem Inneren ein zweites, ein drittes, ein viertes... Spiel und verliert das tatsächliche. Verwirrt entnimmt er einem einzigen mahnenden Wort des Ich-Erzählers, nämlich dem Wort „remember“, dass er sich auf dem gefährlichen Wege des Wahns befindet. Wieder zu sich gekommen, verabschiedet sich Dr. B. von der Gesellschaft und gibt an, nie wieder ein weiteres Schachspiel beginnen zu wollen.

Somit wird an dieser Stelle eine dritte Stufe des Gedächtnisses angesprochen. Die erste Stufe stellte das geradezu mechanische Erinnern des Schachbuches und das Nachspielen seiner Partien, seiner ‚Partituren‘ dar. Eine zweite Stufe war das imaginäre Neukombinieren dieser gespeicherten Möglichkeiten vor dem inneren Auge. Das Wort *remember* – die dritte Stufe der Erinnerung – bildet einen Hinweis auf die Gefahr dieser mentalen Übungen, die die Virtualität der Erinnerung über die Realität gesetzt und zu einer künstlich hervorgerufenen Spaltung der Persönlichkeit geführt hat. Das Wort verweist hier allerdings auch auf etwas anderes. Es ruft die Kälte und Abgeschiedenheit der Flucht und natürlich auch den Wahn und den Holocaust in Erinnerung. Sodann verlässt es die Stufe des individuellen und geht in das kollektive Gedächtnis über.

Das Thema, das die Novelle neben dem Thema der Nazigefangenschaft vor allem mit dem Begriff *exerzitium mentale* auf der einen und der Aufforderung

remember auf der anderen Seite aufwirft, ist dasjenige des Gedächtnisses. Zunächst deshalb einige Überlegungen zum Thema ‚Gedächtnis‘, das die philosophische Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts geprägt hat und in Deutschland von Aleida und Jan Assmann für die Kultur- und Literaturwissenschaften fruchtbar gemacht worden ist.¹¹

Für die mentalen Übungen wählt Stefan Zweig hier den Begriff *exercitium mentale*. Im Plural bedeutet dieser Begriff geistige Übungen der Katholiken (Nach dem Vorbild des hl. Ignatius von Loyola). Im Singular, also Exerzitium, meint er einfach Hausarbeit, Übungsstück. Diese Übungen werden freilich in der Novelle als Gedächtnisübungen betrieben. Denkt man über die Rolle des *exercitium mentale* nach, das ich hier mit dem Gedächtnis gleichsetzen möchte, so werden zwei Probleme sichtbar. Das erste Problem ist das des zunächst beschriebenen, auf dem Auswendiglernen fußenden Gedächtnisses des Protagonisten B. Dieses Gedächtnis ist ein geradezu mechanisches Gedächtnis. Mit einer vergleichbaren Form des Gedächtnisses hat sich Henri Bergson bereits um 1896 in seinem Werk *Materie und Gedächtnis* beschäftigt. Es gibt nämlich Bergson zufolge

zweierlei Formen des Gedächtnisses: die eine, an den Organismus gebunden, ist nichts anderes als die Gesamtheit der intelligent montierten Mechanismen, welche eine passende Antwort auf die verschiedenen möglichen Fragen verbürgen. [...] Gewohnheit mehr als Gedächtnis spielt sie unsere vergangene Erfahrung, ruft aber nicht ihr Bild hervor. Das andere ist das wahre Gedächtnis. Koextensiv mit dem Bewusstsein, hält es alle unsere Zustände fest und reiht sie, wie sie sich einstellen, aneinander, lässt jeder Tatsache ihren Platz und gibt ihr ihr Datum, bewegt sich wirklich in der Vergangenheit und nicht wie das erste in einer Gegenwart, die unaufhörlich von neuem beginnt.¹²

Il y a [...] deux mémoires profondément distinctes: l'une, fixée dans l'organisme, n'est point autre chose que l'ensemble des mécanismes intelligemment montés qui assurent une réplique convenable aux diverses interpellations possibles. [...] Habitude plutôt que mémoire, elle joue notre expérience passée, mais n'en évoque pas l'image. L'autre est la mémoire vraie. Coextensive à la conscience, elle retient et aligne à la suite les uns des autres tous nos états au fur et à mesure qu'ils se produisent, laissant à chaque fait sa place et par conséquent lui marquant sa date, se mouvant bien réellement dans le passé

¹¹ Vgl. v. a. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2009⁴.

¹² Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991, S. 146.

définitif, et non pas, comme la première, dans un présent qui recommence sans cesse.¹³

Die erste Form des Gedächtnisses sieht Bergson an die Materialität des Leibes angekoppelt, primär an die Reizorgane, welche Reaktionen auslösen, die ihre Kraft aus den vergangenen Erfahrungen schöpfen. Hier verwendet Bergson das Beispiel des Auswendiglernens eines Gedichts. Das Gedicht wird, so Mirjana Vrhunc in einer umfangreichen Bergson-Studie, mehrmals gelesen und jedes Mal werden bestimmte körperliche Bewegungen ausgeführt und bestimmte Funktionen des Nervensystems in Anspruch genommen, bei jedem neuen Aufsagen des Gedichts werde das Rezitieren etwas mehr zu einer Gewohnheit.¹⁴ Im exakten Wortlaut heißt es bei Bergson:

Die Erinnerung an das auswendig gelernte Gedicht hat alle Merkmale einer Gewohnheit. Wie jede Gewohnheit wurde sie durch Wiederholung derselben Handlung erworben. Wie jede Gewohnheit erforderte sie erst eine Zerlegung der ganzen Arbeit, dann die Wiederausammenfügung der Teile. Und wie jede gewohnheitsmäßige Übung des Körpers hat sie sich schließlich in einem Mechanismus niedergeschlagen, den ein einziger Anstoß ganz zum Ablauf bringen kann, in einem geschlossenen System automatischer Bewegungen, die in einer bestimmten Ordnung und innerhalb einer bestimmten Zeit aufeinander folgen.¹⁵

Le souvenir de la leçon, en tant qu'apprise par cœur, a tous les caractères d'une habitude. Comme l'habitude, il s'acquiert par la répétition d'un même effort. Comme l'habitude, il a exigé la décomposition d'abord, puis la recombinaison de l'action totale. Comme tout exercice habituel du corps, enfin, il s'est emmagasiné dans un mécanisme qu'ébranle tout entier une impulsion initiale, dans un système clos de mouvements automatiques, qui se succèdent dans le même ordre et occupent le même temps.¹⁶

Diese Gewohnheit stellt sich geradezu automatisch ein und sie bildet die erste Stufe der Arbeit des Dr. B. mit seinem Schachbuch. Es ist das Auswendiglernen einzelner Partien, für deren Abrufbarkeit ein einziger Anstoß – ein Blick auf eine Schachpartie beispielsweise – vonnöten ist. Das mechanische Gedächtnis ist potenziert in der bereits erwähnten *Schachnovelle*-Verfilmung von Gerd Oswald mit

¹³ Ders.: *Matière et mémoire*. Paris 1959, S. 167f.

¹⁴ Mirjana Vrhunc: *Bild und Wirklichkeit. zur Philosophie Henri Bergsons*. München 2002, S. 249.

¹⁵ Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 68f.

¹⁶ Bergson: *Matière et mémoire*, S. 84.

Curd Jürgens und Mario Adorf in den Hauptrollen. Hier spielt Dr. B. Schach nicht auf dem Bettuch, sondern auf dem Schatten eines Fenstergitters, der sich auf der Zimmerdecke abzeichnet. Seine Arme sind erhoben und er bewegt die Hände so, als ob ihm die Figuren zur Verfügung ständen. Die Bewegung der Hände trägt hier ganz offensichtlich zum Einprägen der Partien bei.

Zurück zu Bergson: Das andere, ‚wahre‘ und ‚vorstellende‘ Gedächtnis dagegen bedeutet nicht eine Vergegenwärtigung der Vergangenheit mithilfe des Erinnerens und der Körperbewegung. Beim vorstellenden Gedächtnis geht es, wie von Bergson im weiteren Verlauf beschrieben, um ein einmaliges Erlebnis, das sich in das Innere derart stark eingepreßt hat, dass sein Bild kraft der Erinnerung stets abrufbar bleibt. Es geht beim vorstellenden Gedächtnis aber auch um ein Überlappen der Realität durch die Virtualität der Erinnerung. An die Stelle der Realität tritt hier eine Erinnerung, deren Bilder zwar virtuell, aber dennoch der Realität gleichberechtigt sind. Beide Gedächtnismodelle sind freilich in der Praxis nicht deutlich voneinander zu trennen, das eine Modell geht in das andere über, es entstehen Überschneidungen und Koaleszenzen:

Wenn wir aber niemals etwas anderes wahrnehmen als unsere unmittelbare Vergangenheit, wenn unser Bewusstsein von der Gegenwart schon Gedächtnis ist, dann werden die beiden Gedächtnisformen, die wir erst trennten, eng miteinander verschmelzen.¹⁷

Mais si nous ne percevons jamais autre chose que notre passé immédiat, si notre conscience du présent est déjà mémoire, les deux termes que nous avons séparés d'abord vont se souder intimement ensemble.¹⁸

Es kann sich dabei auch um das Sehen handeln, das äußerlich und innerlich verläuft und in der *Schachnovelle* geschildert wird, löst doch hier ein Blick auf eine Schachpartie den Spieldrang bei Dr. B. aus. Doch es ist nicht nur das Erinnern der Partie, das hier im Mittelpunkt steht, sondern das Kombinieren weiterer Spielmöglichkeiten. „Dieser Prozess der Aktualisierung ist“, wie bei Bergson so auch in der *Schachnovelle*, „nicht einfach eine Wiederholung des aktuell Gewesenen, sondern die Hervorbringung eines Neuen.“¹⁹ Diese ist zugleich die Quintessenz des bergsonianischen aktualisierten, wahren Gedächtnisses.

Zwei weitere *mémoire*-, also Gedächtnis-Begriffe wurden von Marcel Proust (1871–1922) geprägt. Ich möchte diese im Folgenden kurz skizzieren, da sie auch für das Holocaustgedächtnis gewinnbringend eingesetzt werden können: Es handelt sich um die Begriffe des *mémoire volontaire* und des *mémoire involon-*

¹⁷ Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 146.

¹⁸ Bergson: *Matière et mémoire*, S. 168.

¹⁹ Vgl. dazu Mirjana Vrhunc: *Bild und Wirklichkeit*, S. 238.

taire.²⁰ Das erste Gedächtnis stellt ein gewolltes Erinnern dar, und es kommt in der Novelle und bei Władysław Szpilman, also auch im Film, zum Ausdruck. Es ist das sogenannte mechanische Gedächtnis, mit dem dieser gewollte Erinnerungsmodus vergleichbar ist. Das *mémoire involontaire*, ein unwillentliches Erinnern, ist dagegen eine Erinnerungsform, die arbiträr, also unwillkürlich und unfreiwillig auftaucht. Diese Form der Erinnerung beschreibt die *Schachnovelle* – es ist die Erinnerung an das Schachdelirium, das sich im Wort *remember* kondensiert wieder findet. Gerade dieses unfreiwillige, mahnende Erinnern ist aber auch, so Aleida Assmann, nicht nur als eine individuelle Gedächtnisform zu bezeichnen. Es ist mehr noch für die Täter des Zweiten Weltkrieges und für ihre Nachfolger von Bedeutung.²¹ In ihrem Buch *Erinnerungsräume* hat Aleida Assmann u. a. nach dem Erinnerungsraum und -topos Auschwitz gefragt und nach den unterschiedlichen nationalen Modi einer Erinnerung an den industrialisierten Genozid. Die Präsenz der KZ-Gebäude hat Aleida Assmann zufolge in Deutschland eine *mémoire involontaire* zur Folge, oder wie sie sagt, eine „rumorende Erinnerung“. Diese rumorende Erinnerung sei keine Form des persönlichen Gedächtnisses mehr. Vielmehr handele es sich um eine Form des kollektiven, kulturellen Gedächtnisses, um „die Tradition in uns“, um die „Wiederholung gehärtete[r] Texte, Bilder und Riten, die“, so Jan Assmann, „unser Zeit und Geschichtsbewußtsein, unser Selbst und Weltbild prägen.“²² Diese rumorende Erinnerung schaffe es, aus dem Genozid eben kein Mnemozid, keine Vernichtung der Erinnerung also, zu machen. Dadurch gelinge das Andenken an das größte Verbrechen der Menschheit.²³

Eine derartige Funktion trägt auf seine Weise auch der Film *THE PIANIST*. Zunächst einige Eckdaten zum Film. Es ist die biographische Verwurzelung des Stoffes bei Roman Polanski, der selbst das Krakauer Ghetto überlebt hat, über die man sich auf schnellem Wege informieren kann. Bekannt ist auch die Tatsache, dass der Sohn Władysław Szpilmans in den Medien immer wieder auf die Nähe zwischen der *Schachnovelle* und den autobiographischen Aufzeichnungen des Vaters verwies. Des Weiteren erscheint hier die Tatsache interessant, dass Polanski die zur Vorlage avancierten autobiographischen Aufzeichnungen Władysław Szpilmans in den späten 1990er-Jahren gelesen haben soll.²⁴ Ob er die *Schachnovelle* und ihre

²⁰ Zur *mémoire involontaire* vgl. den Eintrag von Eva Erdmann in: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Hrsg. v. Nicolas Pethes und Jens Ruchatz. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 367f. Zu Marcel Prousts Recherche vgl: Gregor Schuhen: *Erotische Maskeraden. Sexualität und Geschlecht bei Proust*. Heidelberg 2007.

²¹ A. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 336.

²² Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992, S. 70.

²³ Vgl. A. Assmann: *Erinnerungsräume*, S. 329–337.

²⁴ Auf dem Cover einer der Szpilman-Übersetzungen steht folgendes Zitat von R. Polansky: „Bereits nach der Lektüre des ersten Kapitels wusste ich, daß *DER PIANIST*

Verfilmung kannte, kann nicht bejaht werden, möglich ist es jedoch schon, wie dies die folgenden Ausführungen zeigen werden. Doch schon der autobiographische Text Szpilman, der in seiner ersten Fassung bereits 1946 unter dem Titel *Śmierć miasta* publiziert wurde, bietet durchaus mehr als eine Nacherzählung der *Schachnovelle*. Erzählt wird im Buch und im Film die Geschichte des genannten Pianisten, der das Warschauer Ghetto und die Naziherrschaft überlebt hat, indem er von einem Versteck ins andere geflüchtet war. Seine gesamte Familie kommt um, er kann von einem seiner Verstecke aus den Untergang des Ghettos beobachten und zum Schluss des Films wird er gerettet. In Szpilman's Aufzeichnungen steht u. a. geschrieben, was ihm in der Zeit der Flucht, nach dem Untergang des Ghettos und kurz vor dem Aufstand in Warschau verhalf, vor Einsamkeit nicht in den Wahnsinn zu verfallen. Die Zeilen aus der deutschsprachigen Übersetzung lesen sich wie eine Erklärung aus der *Schachnovelle* Stefan Zweigs:

Der erste November kam heran; es fing an, kühl zu werden, besonders nachts. Um nicht verrückt zu werden vor Einsamkeit, beschloss ich, ein möglichst geregeltes Leben zu führen. [...] Von frühmorgens bis [zur, Anm. d. Verf.] Mahlzeit, während ich dalag mit geschlossenen Augen, rief ich mir Takt um Takt sämtliche Kompositionen ins Gedächtnis zurück, die ich je gespielt hatte. Diese gedanklichen Repetitionen waren nicht zwecklos, wie sich später zeigte: Als ich meine Arbeit wiederaufnahm, beherrschte ich mein Repertoire, hatte alles fest im Kopf, als hätte ich während des ganzen Krieges keinen Moment aufgehört zu üben.²⁵

Ähnlich wie Dr. B. versucht auch Władysław Szpilman seine Umgebung durch die mentalen Exerzitien, oder, wie er sagt, „gedanklichen Repetitionen“ zu beleben. Anders als bei Dr. B. gelingt ihm dies trotz der Trostlosigkeit der zum Teil zerstörten und kalten Räume. Dennoch handelt es sich um keinen neu entdeckten Stoff und auch um kein Neukombinieren alter Stoffe. Szpilman vergegenwärtigt sich vielmehr die bereits vor dem Krieg eingeübten Partituren, und er ruft sich auch die gelesenen Bücher in Erinnerung:

mein nächster Film wird“. Władysław Szpilman: *Der Pianist. Mein wunderbares Überleben*. Aus dem Polnischen von Karin Wolff. Berlin 2004.

²⁵ Szpilman: *Der Pianist*, S. 163.

Von der Mittagszeit bis zur Dämmerung ging ich systematisch den Inhalt aller möglichen Bücher durch, die ich je gelesen hatte, und wiederholte im Gedächtnis mein Englischvokabular. Ich gab mir selber Englischstunden, stellte mir Fragen, die ich korrekt und erschöpfend zu beantworten versuchte.²⁶

Diese in der Autobiographie geschilderten mentalen Exerzitien oder Gedächtnisübungen haben selbstredend auch ihren Eingang in den Film gefunden. Hier wird, im zweiten Drittel des Films, die Titelfigur gleich zweimal, das erste Mal vor einem Piano, das andere Mal in einem verlassenen Krankenhaus auf einem einsamen Stuhl sitzend, dargestellt, mit erhobenen Händen, doch nur in seinem Inneren spielend. Er spielt nicht tatsächlich, könnte er doch gehört werden und hat er doch in der zweiten Einstellung kein Piano zur Verfügung. Doch seine Finger gleiten oberhalb der Tastatur bzw. in der Luft und im Hintergrund ist die Musik – seine innere Musik – zu hören. Natürlich übt Szpilman mit seinen Händen, damit sie geschmeidig bleiben. Diese Szenen erinnern freilich auch an die erste von Bergson beschriebene, die mechanische Erinnerung: Die Bewegungen der Hände und Arme tragen zur Repetition und so auch zum Einprägen der Partituren bei. Und dennoch kommt hier vor allem ein Überleben in der Kunst und durch die Kunst zum Vorschein. Die Kunst tritt an die Stelle der Realität, die Musik an die Stelle der kahlen Räume, die Virtualität an die Stelle der Aktualität. Handelt es sich also auch hier um eine Mischform aus mechanischer und vorstellender Erinnerung wie in der *Schachnovelle*?

Der Vorgang gestaltet sich anders. Anders als Dr. B. gelingt es Szpilman, sich an das vor dem Krieg Erlernte zu erinnern und durch die Gedächtnisübungen eben nicht zu erkranken, sondern gesund zu bleiben und sogar Energie zu schöpfen. Anders als dem Spiel in der *Schachnovelle* wohnt der Musik, so wie sie von Szpilman ausgeführt wird, nichts Manisches inne. Vielmehr ist sie ein buchstäbliches Wunder des Überlebens.

Mit den Polanski-Biographen Paul Duncan und F.X. Feeney kann man in diesem Zusammenhang behaupten, dass Szpilman immer wieder von einer Macht beschützt wird, die außerhalb seiner Kontrolle liegt – seinem Talent. Er sei leidenschaftlich und diszipliniert im Hinblick auf seine Musik, sie sei das Einzige, was sein Leben definiere. So rette ihm ein Mann, der seine Musik liebe, das Leben, indem er ihn aus der Reihe der Menschenkolonne, die nach Auschwitz deportiert werde, herausreißt. Als er in den Ruinen des Ghettos gearbeitet habe, hätten seine Leidensgenossen keinen Augenblick gezögert, ihm zur Flucht zu verhelfen. Denn auch für sie habe seine Musik primär die Hoffnung bedeutet.²⁷

Die Musik ist auch aus einem anderen Grund eine Strategie des Überlebens. So konnte die Leere der Räume, der Mangel an sozialen Kontakten und Ge-

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. Paul Duncan/F. X. Feeney: *Roman Polansky*. Köln u.a. 2005, S. 170f.

sprächen durch die Erinnerung an die Partituren und ihr ständiges Vorspielen im Inneren und im Äußeren (als Handbewegung also) ausgefüllt werden. Die Wirkung dieser Exerzitien entlädt sich im letzten Drittel des Films, in einer nachgerade epochalen Sequenz. Es ist eine der kunstvollsten Bildstrategien des Films, die Roman Polanski bei dem ersten Treffen zwischen Szpilman und Wilhelm ‚Wilm‘ Hosenfeld (1895–1952) doppelt einsetzt. Es handelt sich um zwei Master Shots, die Szpilman begleiten, als er sich nahe dem Hungertod in der Ruine eines verlassenem Hauses versteckt. Ein Master Shot ist in der Filmtechnik eine Szene, die dem Zuschauer die Figurenkonstellation und die Bedingungen des filmischen Raums auf einem Blick verdeutlicht. So eignet sich ein Master Shot besonders für die Einführung und die Zwischenorientierung bei Dialogsituationen. Der erste von Polanski eingesetzte Master Shot (eigentlich hier eine kurze Plansequenz) bildet, so Duncan und Feeney, einen gelungenen Schockeffekt. Szpilman versuche, eine Konservendose mit Essiggurken zu öffnen, die ihm entgleite und über den Fußboden rolle – wo sie plötzlich vor einem Treppenabsatz und vor dem bestiefelten Fuß eines Wehrmachtsoffiziers liegen bleibe.²⁸ Ohne Schnitt schwenkt die Kamera nun hoch und erfasst dessen Maskerade der Männlichkeit – seine Uniform, danach auch sein undurchdringliches Gesicht.

Die Grenze der Kamerabewegung bildet das Podest bzw. der Treppenabsatz, auf dem der Offizier Wilm Hosenfeld steht. Die Bewegung der Kamera ignoriert dieses Podest. Der Treppenabsatz sagt dennoch in dieser Szene so vieles aus, ist er doch der Ausdruck einer Macht, für die Hosenfeld symbolisch steht. Natürlich verweist das Podest des Treppenabsatzes auf gewisse Ideen vom Übermenschen, und das elegante Aussehen des Wehrmachtsoffiziers bildet einen deutlichen Gegensatz zu der Verwahrlosung Szpilmans. (Abb. 1–3) Und doch wird im Folgenden jede Äußerlichkeit in der und durch die Kunst relativiert.



²⁸ Ebd.



Letzte und diese Seite Abb. 1–4: Screenshots aus THE PIANIST

Der zweite Master Shot (vgl. Abb. 4) ist noch sprechender. Władysław Szpilman sitzt vor dem Flügel mit gefalteten Händen, sich auf das Vorspielen konzentrierend, so als ob von seinem Musikgedächtnis sein Leben abhängen würde. Visuell befindet er sich zwischen dem reinen Überleben (symbolisiert durch die Gurkenkonserve) und dem drohenden Tod (symbolisiert durch den Offizier). Diese Einstellung wird wegen der Spannung lange beibehalten. Dann schweben seine Finger träumerisch über die Tastatur und endlich ertönt die Musik. Szpilmans Finger stocken lediglich zu Beginn ein wenig, das Spiel wird jedoch immer virtuoser. Hier kommt eben jenes selbstredend zum Vorschein, was sich in Szpilmans Innerem den ganzen Film lang vollzogen hatte. Es ist ein mentales Üben, ein Vorspielen der Erinnerung, das nun zum Ausdruck kommt. Dies passiert analog zu den vorhin skizzierten Überlegungen Henri Bergsons. Es ist ein Auftauchen der Erinnerung auf der aktuellen Ebene, ein Vermischen des erübten, mechanischen Gedächtnisses mit jenem vorstellenden. Es ist so, als ob der bloße Anblick, nicht der Partitur – wie von Dr. B. in der *Schachnovelle* geschildert –, sondern der Tastatur die innere Musik in die tatsächliche Musik überführe. Es geht hier um die gelebten und erinnerten inneren Bilder, die sich jetzt auf der Oberfläche der Realität als Musik materialisieren und den kühlen Raum erfüllen. Im Hintergrund bleibt das Problem des Gedächtnisses, jenes mechanischen, stets genährten, aber auch jenes vorstellenden.

Wie in der *Schachnovelle* so wird auch hier aus dem mechanischen Gedächtnis ein vorstellendes, nämlich die sich vermutlich stets ändernden Interpretationen Władysław Szpilmans. Anders als in der *Schachnovelle* ist dieses vorstellende Gedächtnis hier lebensbehahend und nicht krankhaft. Und im Gegensatz zur *Schachnovelle* bedeuten hier die Kunst und die Erinnerung an dieselbe eine gelungene Überlebensstrategie, weil Wilm Hosenfeld sich für Szpilman nicht zuletzt wegen seiner Musik einsetzen wird.²⁹ Nur durch dieses vorstellende Gedächtnis konnte ein Wissen, das aus der Vorkriegszeit stammte, in die aktuelle Wirklichkeit übersetzt werden. Die Sinne, v. a. das im Film bis dato stets innerlich verlaufende Hören der Musik, kann nun endlich in eine äußere Aktivität übersetzt werden. Und wenn dies mit den über der Tastatur erhobenen Händen des Pianisten beginnt, werden all jene Szenen des Films zitiert, die eben dieses Üben immer wieder zum Vorschein bringen. Das Ertönen von Chopins Ballade No. 1 in G minor, Op. 23 konnte in einem Moment den Krieg, den Hunger und die Zerstörung ausblenden.

Dem Film wurde, auch dies sei hier erwähnt, nicht zuletzt wegen dieser Kunstverherrlichung eine scheinfromme Verbindung zwischen Holocaust und Verkitschung vorgeworfen. *Die Zeit* fragte sich angesichts seiner Deutschlandpre-

²⁹ Hosenfeld steht hier für eine Macht, die er aber nicht missbraucht. Dies zeigt der Film genauso gut wie die in seinem Gefolge publizierten Tagebücher Hosenfelds. Wilm Hosenfeld: „*Ich versuche jeden zu retten*“. *Das Leben eines deutschen Offiziers in Briefen und Tagebüchern*. München 2004.

miere: „Wie schön darf ein Holocaustfilm sein? Wird hier nicht die Trauer, der [...] Schmerz, das bildhafte Mitleiden zu einem ästhetischen Genuss?“³⁰

Mir scheint, dass die Kunst, der Władisław Szpilman sein geistiges Heil verdankt und die in der *Schachnovelle* weniger zur Rettung als zum Delirium geführt hat, bei diesem Film die größte Gefahr darstellt. Die in der *Schachnovelle* und im *PIANISTEN* beschriebenen mentalen Exerzitien sind zunächst der Ausdruck eines Eskapismus, einer Weltflucht, die für Szpilman bzw. für Dr. B. überlebensnotwendig war. Doch angesichts dieses Eskapismus durch die Kunst und die Erinnerung könnte das Vorgehen, in einen Film die Gräueltaten des Zweiten Weltkrieges zu implementieren, als zynisch gedeutet werden. Dass dieser Eindruck im Film trotzdem nicht entsteht, ist der präzisen und unsentimentalen autobiographischen Vorlage von Władysław Szpilman zu verdanken sowie der Bild- und Tonstruktur des Films. Die zurückgenommene Farbigkeit der Ruinenlandschaft, untermalt mit der dezenten Musik Frederic Chopins, diese ästhetisierte Ikonographie des Grauens bzw. diese besondere Ikonographie des Schreckens war gleichzeitig seine Rettung. So konnte der Glaube an die Kunst und somit auch an den Menschen in diesem Film genauso seine Verwirklichung finden wie die Bilder des vom Krieg zerstörten Warschaus oder der brutalen Morde. Viel mehr noch: Die aktualisierte Erinnerung an ein Leben in der Kunst und somit auch in der Zivilisation außerhalb des Krieges entpuppt sich im Film und in der ihm zugrunde liegenden authentischen Lebensgeschichte als die einzig mögliche Rettung. Die Darstellung der Zerstörung und des Kriegschaos errettet wiederum den Eskapismus aus seinem Elfenbeinturm.

Das Problem des Gedächtnisses ins Zentrum der Betrachtungen von Zweigs *Schachnovelle* und Roman Polanskis Film *THE PIANIST* zu rücken, heißt, wie oben beschrieben, mit dem Problem des Gedächtnisses auf mehreren Ebenen zu operieren. Damit meine ich nicht nur das mechanische und das vorstellende Gedächtnis, das Henri Bergson beschreibt. Vielmehr wird in beiden Artefakten eine Mischung beider Gedächtnisformen inszeniert, geht es doch in beiden Fällen auch um eine Kontamination der Realität mit der Virtualität der Erinnerung. In beiden Fällen wird freilich auch eine rumorende Erinnerung ausgelöst, ein kollektives Sich-Erinnern-Müssen.

Auch die in der Novelle und im Film zustande kommende Ausgangsposition ist durchaus vergleichbar – hier wie dort mentale Exerzitien oder geistige Repetitionen, die sich für den jeweiligen Protagonisten zunächst als lebensrettend erweisen; hier wie dort die Erinnerung an die menschliche Kultur, die aus der Musik oder dem Schachspiel generiert wird. Und in beiden Fällen sind die Protagonisten Gefangene, sei es der Nazis, sei es der eigenen Zufluchtsunterkünfte. Dennoch: Die Handlungen der Protagonisten sind zwar vergleichbar, aber nicht ihre Grundlagen und Resultate. Im Falle des Dr. B. handelt es sich um ein zufällig

³⁰ URL: http://www.zeit.de/2002/44/200244_pianist.xml?page=2 (03.03.2011).

gestohlenen Buch, das ihn zu seinen mentalen Exerzitien führt. W. Szpilman hat die Musik selbst zu seinem Beruf erwählt. Dr. B. wird ständigen Verhören unterzogen. W. Szpilman bleiben diese auf seiner Flucht wenigstens erspart. Dr. B. verliert letztendlich das Spiel gegen seinen Konkurrenten Czenovic. Szpilman kann – so will es die eingespielte Szene zeigen – seinen Kontrahenten, hier den Wehrmachtsoffizier, kraft seiner Darbietung besänftigen.

Und doch bedeuten die inneren Bilder des Dr. B. und gewissermaßen auch das innere Hören des Władisław Szpilman primär einen Eskapismus. Dieser erweist sich zu Beginn als eine Überlebensstrategie. Die Flucht aus der die Protagonisten umgebenden Wirklichkeit des Zweiten Weltkrieges bedeutet gleichwohl auch eine Gefahr. In der *Schachnovelle* ist diese Gefahr symbolisch vorhanden in dem Bild des Wahns, der gleichsam für die Lage Österreichs und Deutschlands im Zweiten Weltkrieg steht. Und sie kommt im mahnenden Hinweis *remember* zum Ausdruck, der schließlich vom Leser als rumorende Erinnerung an den Holocaust verstanden werden kann. Im Falle von Władisław Szpilmans ‚wunderbarem Überleben‘ dagegen ist die Gefahr auf der metaliterarischen und metafilmischen Ebene vorhanden. Dass die Musik und die Erinnerung an dieselbe zur Grundlage des Überlebens avancieren, bedeutet, dass der Kunst nebst einer ontologischen auch eine existenzielle Größe zugeschrieben wird. Gerade durch sie kann, so die Quintessenz des Films und der Aufzeichnungen, das Grauen vertrieben werden.

Damit stellt sich abermals die Frage nach der Möglichkeit der Holocausterinnerung. Diese soll nicht nur Aleida Assmann zufolge eine rumorende Erinnerung bleiben, um aus dem Genozid eben kein Mnemozid entstehen zu lassen. Dafür freilich sind Irritationen in der Darstellung nötig, die sich in der *Schachnovelle* in dem Begriff *remember* kondensieren. Polanskis Film arbeitet mit Irritationen, indem er eine Ästhetisierung des Schreckens einsetzt. Somit gehört dieser in die Reihe jener Werke, die eine Mitteilbarkeit des Unsagbaren für die Generationen des neuen Jahrtausends ermöglichen. Die Frage danach, ob es legitim sei, einen ästhetischen, ja einen schönen Holocaustfilm zu produzieren, kann somit knapp 80 Jahre nach dem Holocaust entschieden bejaht werden.

PIER PAOLO PASOLINIS FILMISCHE KRITIK DER NACHKRIEGSGESELLSCHAFT

DIE STADT IN PHOTOGRAPHIE UND FILM ODER DIE GLEICHZEITIGKEIT DES UNGLEICHZEITIGEN

Zwei Stationen: Italienischer Futurismus und Pier Paolo Pasolini

DIE GROSSSTÄDTE UM 1900 UND DER ITALIENISCHE FUTURISMUS

Spätestens seit Georg Simmels (1858–1918) Text „Die Großstädte und das Geistesleben“ (1905) sind die Städte als Gegenstände der philosophisch-soziologischen bzw. kulturwissenschaftlichen Betrachtung zugleich Orte der Überreizung und der Intensitätssteigerung, der potenziellen Offenheit des Menschen und seiner gleichzeitigen Anonymität, des Kosmopolitismus und des Einzelgängertums.¹ Was Simmel im Jahr 1905 im Hinblick auf die Großstädte Europas formulierte und stets vor der Folie des boomenden Berlins erdachte, wird im Gemetzel der Kriege und der Avantgarden des 20. Jahrhunderts noch diffuser, schnelllebiger, und es scheint zu Beginn des Jahrhunderts, als sei die literarische, photographische, filmische Montage in ihrer demonstrativen, irritierenden Form die geeignete Weise, diese neue Lebenswirklichkeit darzustellen²: Die Großstadttromane, wie Alfred Döblins (1878–1957) *Berlin Alexanderplatz* (1929) oder zuvor schon Dos Passos' (1896–1970) *Manhattan Transfer* (1925), beweisen dies gleichermaßen wie die Stadtphotographien von New York, Berlin, Paris. In Italien versuchen vor allem die Futuristen, Stadtbilder zu entwerfen, die der Industrialisierung und dem Großstadtleben in den 1910er-, 1920er-, 1930er-Jahren entsprechen: So denken die New-York-Photographien und -Fotomontagen von Fortunato Depero (1892–1960) und Mario Castagneri (1892–1940) aus Deperos *New York film vissuto* (1931)³ den Menschen vor dem Hintergrund einer modernen, in die Zukunft weisenden Hochhäuserarchitektur.⁴ Die Filme des Futuristen Corrado d'Errico (1902–1941) versuchen Mailand den urbanen Industriemetropolen der Welt gleichzusetzen wie beispielsweise der Film *STRAMILANO* (IT) von 1929.⁵ Als Vorbild und künstlerische Folie dient dabei Berlin, wie es kurz zuvor bei Walter Ruttmann (1887–1941) in *BERLIN – EINE SINFONIE*

¹ Georg Simmel: „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: ders.: *Soziologische Ästhetik*. Hrsg. v. Klaus Lichtblau. Wiesbaden 2009, S. 103–114.

² Zum organischen, symbolischen, ‚geschlossenen‘ Kunstwerk und seinem Gegenpart, dem avantgardistischen, allegorischen, ‚offenen‘ Objekt vgl. nach wie vor Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1974.

³ Fortunato Depero: „New York film vissuto“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Florenz 1980. Bd. 3, Bl. 369.

⁴ Vgl. Giovanni Lista: *Futurism & Photography*. London 2001, S. 102f.

⁵ Vgl. ders.: *Cinema e fotografia futurista*. Mailand 2001, S. 101–107.

DER GROSSSTADT (D 1927) filmisch geformt worden ist. Doch auch die ‚ewige Stadt‘ Rom wird um 1930 der Fotomontage und der Modernisierung unterworfen und erscheint in der Fotomontage von Mario Bellusi (1893–1955) *Traffico moderno nella vecchia Roma* von 1930 (Abb. 1) als eine in Bewegung versetzte Stadt der Jahrhundertwende. Es handelt sich um eine Studie des Großstadtlebens, in der die anonymen, vor die Straßenbahnen und Banken, aber auch vor die Häuser aus vergangenen Jahrhunderten platzierten Passanten unscharf und flüchtig erscheinen. Alt und Neu einzeln photodynamisch – in der momentanen Bewegung – aufgenommen, aufgefächert und neu montiert verdeutlichen eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen nicht nur auf der Inhaltsebene, sondern auch formal. In dem flugdynamisierten Forum Romanum der Photographie *Veduta aerea dinamizzata del Foro Romano* von Filippo Masoero (1894–1969) aus dem Jahr 1930 (Abb. 2) verschwinden dann die Menschen in den Linien der Bewegung vollends – oder sie sind aus der Vogelperspektive gar nicht sichtbar. Das Forum Romanum wird in einer damals neuen, für den Zweiten Futurismus typischen Aereo-, d. h. Flugzeug-Perspektive aufgenommen, sodass hier die inhaltliche und formale Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in einem einzigen, dynamischen Bild zusammen treffen, anstatt in Facetten aufgelöst zu werden.⁶



Abb. 1: Mario Bellusi: *Traffico moderno nella vecchia Roma/Moderner Verkehr im alten Rom, Fotomontage, 1930*

⁶ Vgl. Christina Natlacen: „Bilder aus der Luft. Olivio Barbieris fotografische Weltkonstruktionen“. In: *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*. (Frühjahr 2013), Nr. 55, S. 99–108, insb. S. 102f.



Abb. 2: Filippo Masoero: *Veduta aerea dinamizzata del Foro Romano/Dynamisierte Flugsicht auf den Forum Romanum, 1930*

Gleichwohl: Die Geschäftigkeit des Lebens um 1930 und der Dynamismus des Fluges werden in den futuristischen Rom-Photographien zu einer bewegten Oberfläche, die das Zeitgenössische als einen Lebensausdruck eher zu notieren als zu kommentieren scheint, inspiriert vom Film und den Photodynamiken des Futuristen Anton Giulio Bragaglia (1890–1960) aus den 1910er-Jahren.⁷ In beiden Photographien – jener von Bellusi und jener von Masoreo, aber auch schon bei Bragaglia und in Anschluss an die Photographien Étienne-Jules Mareys (1830–1904) – wird durch die Flugdynamik bzw. durch die Montage der bisweilen antike, alte Raum nicht nur bewegt, sondern geradezu zerstört, um einer neuen, in die Zukunft gerichteten, optischen Raumerfahrung Platz zu gewähren.⁸

PIER PAOLO PASOLINI – ODER EINE KRITISCHE REVISION DER TOURISTISCHEN ORTE UND DER STADT ROM

Was vor allem für die Großstädte New York, Berlin, London, Dublin, ja auch Rom zu Beginn des Jahrhunderts und auch noch in den 1920er-Jahren und den beginnenden 1930er-Jahren gilt, nämlich ein künstlerisch oftmals durch die Montage geformter Moloch *und* ein Refugium zu sein, das in den Filmen und auf den Photographien oftmals zur reinen bewegten Oberfläche wird, dafür entwirft Pier

⁷ Vgl. Anton Giulio Bragaglia: *Fotodinamismo futurista*. Turin 1970³.

⁸ Vgl. dazu auch Marta Braun: *Picturing time. The work of Étienne-Jules Marey*. Chicago 1992.

Paolo Pasolini (1922–1975) nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst in seinen literarischen Werken, danach in seinen Filmen besonders engagierte Antworten und Bilder.⁹ Sein filmischer Blick richtet sich dabei manchmal auf Mailand (TEOREMA/TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE, IT 1968), zu Beginn des Filmœuvres jedoch vor allem auf die italienische Hauptstadt (ACCATTONE/ACCATTONE, IT 1961; MAMMA ROMA/MAMMA ROMA, IT 1962). Die Industrialisierung, die Modernisierung und auch der Kapitalismus werden hier nicht nur dokumentiert, sondern als Orte des Neubeginns der Gesellschaft bisweilen skeptisch und vor der Folie des Subproletariats hinterfragt. Es handelt sich dabei um die Schicht der Kleinkriminellen und der Prostituierten, die Pasolini in seinen Filmen immer wieder als eine potenzielle Gesellschaftskraft inszeniert. Diese filmischen Inszenierungen des Subproletariats inspirieren die internationale Kunst-Photographie bis zum heutigen Tage, wie dies bspw. die Arbeiten Wolfgang Tillmanns beweisen. Im Film und auf den von diesem inspirierten, zeitgenössischen Photographien rückt hierbei der einzelne Mensch stets in den Mittelpunkt.¹⁰

TEXT UND PHOTOGRAPHIE IN DER TOURISTISCHEN REPORTAGE VON PASOLINI UND DI PAOLO: *LA LUNGA STRADA DI SABBIA/DIE LANGE STRASSE AUS SAND* ALS EIN TOURISTISCHES *IDILLIO CAMPESTRE* DER 1950ER-JAHRE?

Seinen literarischen Durchbruch erlebt Pasolini in den 1950er-Jahren¹¹, in einer Zeit, in der sich Italien eines enormen Wachstums erfreute, die Kluft zwischen dem industrialisierten Norden und dem als rückständig geltenden Süden endlich nicht unüberbrückbar schien. Ende der 1950er-Jahre, genauer im Jahr 1959, unternimmt Pasolini gemeinsam mit einem Photographen namens di Paolo auf Wunsch des Magazins *Successo* eine Reise „auf einer langen Straße aus Sand“, auf einer „lunga strada di sabbia“. Es sollte mit der Reise bzw. mit der angestrebten Reportage die aktuelle Änderung hinsichtlich der Ferien in Italien dokumentiert werden. Doch was herausgearbeitet wurde, waren vielmehr die Unterschiede zwischen ‚Neu‘ und ‚Alt‘. Eine mit neuen Photographien unterschiedlicher Quellen (aus urheberrechtlichen Gründen wurden Photos der Quellen wie Biancoenero, akg.de, Paul Almasy, Tony Vaccaro etc. ausgesucht) illustrierte

⁹ Als neuere wissenschaftliche Arbeiten zum Werk vgl. Bernhard Groß: *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*. Berlin 2008 sowie Hans Ulrich Reck: *Pier Paolo Pasolini*. München 2010.

¹⁰ Wie in der Werkschau *Wolfgang Tillmanns* im K21 Ständehaus in Düsseldorf zu sehen war (02.03.–07.07.2013).

¹¹ Zur Biographie Pasolinis vgl. Enzo Siciliano: *Pasolini. Leben und Werk*. München 1994, aber auch die Selbstbestimmung Pier Paolo Pasolini: *Wer ich bin*. Mit einer Erinnerung von Alberto Moravia. Berlin 1995.

deutschsprachige Textausgabe ist seit 2009 erhältlich¹²: In dieser Ausgabe mutet es zunächst so an, als schildern der Text und die Bilder eine ‚typisch italienische‘ Wirklichkeit der 1950er-Jahre, teils optimistisch in die Zukunft des Landes blickend, teils nostalgisch die Darstellungen der ‚authentischen‘ Menschen zur Schau stellend. Die Photographien der deutschen Ausgabe orientieren sich an den Inszenierungen des Neorealismus, der italienischen, zum Realismus und zur Authentizität hingewandten Literatur- und Filmepoche zwischen 1945 und ca. 1963. Der Blick in die z. T. farbigen Originalphotos aus *Successo* offenbart hingegen v. a. eine heiterere Unbekümmertheit der Tourismusreportagen der späten 1950er-Jahre.¹³ Diese Touristenbilder prallen hin und wieder auf die Menschen und Ortschaften wie aus einer anderen Zeit: Die dunkel gekleideten Frauen am Meer erscheinen – im Vergleich zu den leicht bekleideten Touristen – wie Geschöpfe aus einer archaischen Vergangenheit und wie Zitate aus Luchino Viscontis (1906–1976) *LA TERRA TREMA/DIE ERDE BEBT* (IT 1947/48) oder aus Roberto Rosselini (1906–1977) *STROMBOLI – TERRA DI DIO/STROMBOLI* (IT 1950). Diese neorealistische Bildsprache überhöht bisweilen die Randgebiete des Landes und der Gesellschaft. So demonstriert die Kombination einzelner Photographien auf den Seiten des Magazins ein gleichzeitiges Leben zweier nebeneinander existierender Welten. Diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ist in Italien auch in den späten 1950er-Jahren vorzufinden.¹⁴



Abb. 3: Seiten der *Successo*-Reportage von Pasolini und di Paolo, Quelle: http://www.pasolini.net/saggistica_lungastradadisabbia.htm

- ¹² Pier Paolo Pasolini (1959): *La lunga strada di sabbia*. Rom 2005 und ders. (it.: 1959, dt.: 2009): *Die lange Straße aus Sand*. Aus dem Italienischen von Christine Gräbe und Annette Kopetzki, mit einem Nachwort von Peter Kammerer. Hamburg 2009². Die Texte von Pasolini haben auch die zeitgenössische italienische Photographie inspiriert: vgl. Andrea Paoletta/Luciano Serra (Hrsg.): *I luoghi di Pasolini*. Mailand 2010.
- ¹³ Einzelne Seiten, auf die Bezug genommen wird, sind anzuschauen unter folgender URL: http://www.pasolini.net/saggistica_lungastrada-di-sabbia.htm (04.05.2013).
- ¹⁴ Vgl. zum Thema des Mezzogiorno und der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen des ital. Nord-Süd-Antagonismus Theresa Vögle: *Mediale Inszenierungen des Mezzogiorno. Die ‚Südfrage‘ als Prüfstein der Einheit Italiens und der Idee Europas*. Heidelberg 2012.

Pasolini selbst entdeckt in Cutro am Ionischen Meer jenes, was ihn auch in seinen Romanen und ersten Filmen ab 1961 interessiert, die Welt der Gesetzlosen:

Ecco, a un distendersi delle dune gialle in una specie di altopiano, Cutro. Lo vedo correndo in macchina: ma è il luogo che più mi impressiona di tutto il lungo viaggio. È, veramente, il paese dei banditi come si vede in certi western. Ecco le donne dei banditi, ecco i figli dei banditi. Si sente, non so da cosa, che siamo fuori dalla legge, dalla cultura del nostro mondo, a un altro livello. Nel sorriso dei giovani che tornano dal loro atroce lavoro, c'è un guizzo di troppa libertà, quasi di pazzia.¹⁵

Dann, als sich die gelben Dünen ausdehnen, auf einer Art Hochebene, Cutro. Ich sehe es nur im Vorbeifahren aus dem Wagen, aber von allen Orten dieser ganzen langen Reise beeindruckt mich Cutro am meisten. Es ist genauso ein Banditendorf, wie man es aus manchen Western kennt. Hier die Frauen der Banditen, dort die Kinder der Banditen. Ich weiß nicht, woran es liegt, aber man spürt, dass wir hier in einem gesetzlosen Raum sind, oder, wenn nicht gesetzlos, so noch fern unserer eigenen Kultur, in einer anderen Welt. Im Lächeln der Jungen, die von ihrer grausamen Arbeit zurückkehren, flackert ein Zuviel an Freiheit auf, an Verrücktheit fast.¹⁶

Die Eindrücke sind fast im Sinne einer filmischen Rezeption eingefangen, im Vorbeifahren, geradezu ephemer. Es scheinen hier mehr noch als auf den Photos die unterschiedlichen Zeitebenen aufeinanderzuprallen: die ‚modernen‘, ‚rasenden‘, im Auto fahrenden Reporter, ausgestattet mit Stift und Fotokamera, wie auf einer Safari, sowie eine andere Welt, dieser modernen Kultur fremd, zeit- und gesetzlos. Es handelt sich um Bilder eines ‚wildem Südens‘ und seiner Bewohner, die dann – als Figuren Pasolinis nach Rom versetzt – von Provinzbanditen zu Subproletariern werden.

¹⁵ Pier Paolo Pasolini: *La lunga strada di sabbia*, S. 151.

¹⁶ Pasolini: *Die lange Straße aus Sand*, S. 77f.

RÜCKKEHR IN DIE EWIGE STADT – BILDER AUS *MAMMA ROMA* (IT 1962)

Die zitierte Textpassage scheint geradezu ein Auftakt zu *MAMMA ROMA* zu sein, jenem Film, der die Geschichte der Ex-Prostituierten Mamma Roma (Anna Magnani (1908–1973)) aus Rom erzählt.¹⁷ Mamma Roma hat ihren Sohn Ettore (Ettore Garofolo (1946–1999)) nach seiner Geburt auf dem Lande aufwachsen lassen, nun kehrt Ettore als Jugendlicher zu ihr zurück, um mit ihr in Rom ein besseres Leben führen zu können. Mamma Romas Traum von einem eigentlich (klein-)bürgerlichen Leben ist einerseits an Ettore, andererseits an eine Neubausiedlung am Rande Roms gekoppelt, in die Mutter und Sohn bald einziehen. Gerade die Bilder der ‚borgate‘ Roms, der römischen Siedlungen und Neubaugebiete, wie sie bereits in Pasolinis erstem Film *ACCATTONE* gezeigt werden, symbolisieren einen tiefen Widerspruch zwischen Hoffnung und Vergeblichkeit des Strebens. Anstatt sich zum Kleinbürger zu entwickeln, wird Ettore von den in der Neubausiedlung lebenden ‚ordentlichen‘ Jungen zur Kriminalität angestiftet, schließlich von der Polizei erwischt und stirbt, gefesselt an eine ‚Besserungsbank‘: Demnach ist *MAMMA ROMA* durchaus eine ‚Banditen‘-Geschichte, von den Rändern des Landes nach Rom verlagert. Auf der visuellen Ebene erweist sich die Figur Ettore als eine Nachfolge des marxistischen Philosophen Antonio Gramscis (1891–1937) als eine Pathosformel der subproletarischen Naivität und Unbeholfenheit, ja des Opfers.¹⁸ Das Milieu, dem er entstammt, das ihn geformt hat und von dem ihn die Mutter in seiner Kindheit fernhalten wollte, scheint ein nicht hintergehbare Faktum zu sein. Fast schon im Sinne Hippolyte Taines¹⁹ (1828–1893) ist dieses Milieu ein Ort, dem nicht entflohen werden kann. Die Anonymität der neuen Wohnung der Mutter wird nicht zur Befreiung von der Kriminalität und zur Freiheit führen (etwas, was Georg Simmel in seinem Text von 1905 für die Großstädte postulierte und auch erhoffte), sondern vielmehr geradewegs in eine persönliche Tragödie, die selbstredend für die einer ganzen Gesellschaftsschicht steht. Die Kirche, die Ettore und seine Mutter besuchen und die in den Totalen auf die Siedlung über den Mietskasernen ragt, symbolisiert die trügerische Hoffnung der Mutter gleichermaßen wie die Kritik an der Institution, die vorgibt, sich um die Ausgestoßenen der Gesellschaft zu kümmern (Abb. 4).

¹⁷ Zu diesem Film und auch zu den anderen Filmen von Pasolini vgl. nach wie vor Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): *Pier Paolo Pasolini*. Mit Beiträgen von Hans-Klaus Jungheinrich u.a. München 1977, S. 109–114.

¹⁸ Vgl. auch Pasolini (it.: 1957, dt.: 1980): *Gramscis Asche*. Gedichte Italienisch/Deutsch, übersetzt von Toni und Sabine Kienlechner. München/Zürich 1980.

¹⁹ Als eine aktuelle Revision Taines vgl. Walburga Hülk: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld 2012, S. 91ff.



Abb. 4: Screenshot aus MAMMA ROMA

Das Neue (Satellitenstadt) und das Alte (die Kirche, die zwar ein Neubau ist, jedoch auf die Geschichte der Institution gleichermaßen hinweist wie auf die Geschichte des christlichen Mythos) werden hier nicht durch eine genuin avantgardistische Sprache verdeutlicht. Sie sind vielmehr in ein organisches Bild eingefügt, als ein Symbol der modernen Wohnarchitektur, also auch des Alltags der dort lebenden Menschen. Diese Dopplung des Bildes – das Neue ist das Alte – gelingt ebenfalls in Ettore's Körperinszenierung: Nichts ist sprechender hierfür als das Zitat eines Gemäldes von Andrea Mantegna (1431–1506) (S. 113ff., Abb. 2–5).

Die Anwendung der an Andrea Mantegna erinnernden Zentralperspektive auf Ettore nach der Ausübung der Gewalt – seitens seiner ‚Mutter‘, seitens seiner ‚Freunde‘, seitens der Medizin und seitens der Justiz – klagt alle diese Ebenen der Gesellschaft eines Verbrechens an. Der gefesselte Körper Ettore's nimmt dabei zwar durch die extreme Verkürzung die Perspektive aus Mantegna's Gemälde ein, schließt jedoch keine trauernden Gefährten im Filmbild ein – die Tragödie Ettore's und diejenige Mamma Romas ist schließlich die, dass ein Zusammensein gleichermaßen unmöglich ist, wie auch eine erlösende kathartische Beweinung. Die Gleichsetzung von Ettore und Christus verdeutlicht nur umso mehr die Opferrolle einer gesamten Gesellschaftsschicht, die hier beispielhaft aus dem Alten auszubrechen versucht, von den Machtinstanzen jedoch in dieses zurückgedrängt wird – das Neue ist auch hier das Alte, nämlich die Kluft zwischen den Regionen wie auch zwischen den Schichten. Was die ‚Banditen‘ in Cutro in den Augen Paso-

linis auszeichnete – geradezu ein Zuviel an Freiheit – wird hier gefesselt, durch die Machtstrukturen reglementiert, getötet. Die unbewegten Totalen auf die leeren Neubaugebiete Roms, das hier eben keine ewige Stadt, sondern ein anonymer, trostloser Ort ist (Abb. 4), scheinen eine Vergeblichkeit der Hoffnung zu symbolisieren; und als solche werden sie in der internationalen, zeitgenössischen Photographie zitiert, säkularisiert, umcodiert, wie auch anhand der gesamten Ausstellung *I luoghi di Pasolini/Pasolinis Räume* sichtbar wird. In den Photographien wird durch die häufig eingesetzten Totalen und durch die Leere der zeitgenössischen Urbanität die Anonymität im 21. Jahrhundert zur Schau getragen. Diese von Pasolini inspirierten Bilder sind jedoch weniger ein Ausdruck des Pessimismus, sondern vielleicht eher, wie Georg Didi-Huberman unlängst zeigte, ein engagiertes Leuchten, das die aktuelle Gesellschaftsproblematik ins Bewusstsein des Betrachters bringt.²⁰

VERSCHIEDENE MODI DER (UN-)GLEICHZEITIGKEIT ODER DIE BEIDEN STATIONEN ZUSAMMENGEDACHT

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Großstadt vor allem als ein Ort der Modernisierung zum Medium der Überforderung des Menschen. Der Soziologe Georg Simmel ist einer der Ersten, der sich mit diesem Thema der Anonymisierung und der Überreizung, aber auch des Kosmopolitentums und der Freiheit in der Großstadt beschäftigt, sie gleichzeitig kritisch hinterfragt und zum Teil auch – wenn auch nicht gerade enthusiastisch – begrüßt. Literarisch finden wir die Problematik in der Figur Franz Biberkopfs aus Döblins *Berlin Alexanderplatz* anhand der demonstrativen literarischen Montage dargestellt. Photographien der italienischen Futuristen denken den Menschen, wie die eingangs zitierte Photographie von Mario Belussi, als ein bewegtes Wesen in einer dynamisierten, gleichzeitig modernen und alten Stadt, wobei die Kulisse und die Menschen zu einer ephemeren, rein ästhetisierenden Oberfläche werden: Das Alte und das Neue erscheinen im Modus der Gleichzeitigkeit, gehen ein geradezu undurchdringliches Konglomerat ein. Nach dem Zweiten Weltkrieg – hierfür steht beispielhaft Pier Paolo Pasolinis Werk – findet sich die Problematik des Neuen und des Alten wieder. Doch die Antworten Pasolinis auf die Thematik von ‚Modern‘ und ‚Rückständig‘ sind nicht bloße bewegte Oberfläche, sondern vielmehr ein Denken des Neuen vor dem Hintergrund der alten Problematik der Opferung der Ausgestoßenen für die Zwecke der Ordnung und der scheinbaren, weil oftmals rein äußerlichen Modernisierung. Aus der Tatsache, dass das Alte und das Neue nicht nebeneinander aufgefächert liegen, sondern der organische Körper und das Werk selbst sind, wie im Mantegna-Zitat oder wie in den Totalen auf die Rand-

²⁰ Als ein Gegenpol zum Pessimismus Pasolinis, der jedoch von Pasolini selbst ausgeht, um die Bedeutung seiner künstlerischen Rebellion zu untermauern vgl. Georges Didi-Huberman: *Überleben der Glühwürmchen. Eine Politik des Nachlebens*. München 2012.

gebiete der Stadt ausgedrückt, spricht eine Anklage gegen die Modernisierung, deren Nutznießer nur die Machtstrukturen zu sein scheinen. Rom aus MAMMA ROMA ist keineswegs eine Großstadt im Sinne Simmels, die zwar anonym ist, jedoch auch Freiheit und Kosmopolitismus bedeutet, es ist auch nicht die Stadt der Futuristen, die die Zukunftsphantasien eines neuen Menschen offenlegt. Rom in MAMMA ROMA ist die anonyme Kaserne der Kleinkriminellen und der Spießer, eine Hölle der Nachkriegszeit, und als solches wird es auch heute noch zitiert: Das Bild alarmiert. Eine Station zwischen der futuristischen Utopie und der kritischen Bestandsaufnahme aus MAMMA ROMA ist die Zeitungsreportage aus *Successo* – per se also eine Montage aus Text und Photographie. Aus der Reportage und den Photographien spricht weniger eine Ästhetisierung als ein Dokument einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Alt und Neu: So erscheinen die ‚Banditen‘ im Text als Wesen einer anderen Welt, allen scheinbar ‚Modernen‘, auch den vorbeifahrenden Reportern, unzugänglich, und diese Unzugänglichkeit schützt sie. Als Illustration dieser ‚Banditen‘ und ihrer Kinder hat der Herausgeber der deutschen Ausgabe Photos von Gesichtern gesucht und gefunden, die häufig wenig enthusiastisch in die Kamera – das Symbol der Moderne – schauen, den Betrachter direkt adressieren und anklagen.

VOM MYTHOS UND VON DER GEWALT ODER

Der Knabe als intermediales Phänomen in MAMMA ROMA (1962)

Der Knabe ist nicht erst seit Luchino Viscontis (1906–1976) kongenialer Verfilmung MORTE A VENEZIA/TOD IN VENEZIA (IT 1971), in der er als botticellische Venus stilisiert wird¹, ein beliebtes filmisches Motiv. Wie dies nicht zuletzt auch das Buch von German Greer (geb. 1939) über den Knaben gezeigt hat, erfreut sich diese Figur seit der Antike großer Beliebtheit – nicht nur im Rahmen einer homoerotisch orientierten Kunst.² In seinem Zwischenstadium – kein Junge mehr und doch kein Mann – ist der Knabe immer wieder das schlechthinnige Akt-Motiv. Das Bild des Sohnes und die Verheißung eines Geliebten – beides scheint die Figur zu vereinen –, und doch spalten sich der vermeintlich weibliche und der vermeintlich männliche Blick nicht zwingend beim Anblick dieses Akt-Motivs voneinander ab, was schließlich für die Faszinationskraft des Motivs spricht. In den Filmen Pier Paolo Pasolinis ist der Knabe freilich nicht nur ein intermedial aufgeladenes Faszinosum der flüchtigen, bisweilen erotisch kodierten Schönheit, sondern auch ein Element der Ausübung von Gewalt – ob er sie nun selbst ausübt oder ob diese vielmehr ihn selbst ereilt. Den Verschränkungen von Intermedialität und Gewalt geht das folgende Kapitel beispielhaft anhand des Films MAMMA ROMA/MAMMA ROMA (IT 1962) nach.

Im Zusammenhang mit einer intermedialen visuellen Darstellung der Gewalt in den Filmen Pier Paolo Pasolinis (1922–1975) ist es zwingend, die Mimesis-Theorie René Girards (1923–2015) hinzuzuziehen, erhält sie doch mit den Filmen Pasolinis ihre Vorwegnahme und ihre veritable Illustration. Hier wie dort gewinnt die Problematik der Gewalt in den ‚archaischen‘ Gesellschaften (EDIPO RE/KÖNIG ÖDIPUS, IT 1967 und MEDEA/MEDEA, IT/D/FR 1969) an Gewicht, hier wie dort wird das Opfer als ein Weg der Verhinderung und Domestizierung von Gewalt thematisiert, das bei Pasolini zum einen gesellschaftskritisch (in ACCATTONE/ACCATTINE, IT 1961 und MAMMA ROMA) zum anderen historisch (auf Christusbildern verweisende Inszenierungen der Protagonisten in den beiden Filmen beispielsweise) dargeboten wird. Die Bildersprache Pasolinis – der Kontrast zwischen dem Realismus der Milieudarstellung und der intermedialen Überhöhung bei der Darstellung der Gewalt, die Kontrastierung der Laiendarsteller mit den neorealistischen wie ‚veritablen‘ Diven Anna Magnani

¹ Vgl.: Marijana Erstić: „Die Venus ist ein Knabe. Die viscontianische Inszenierung einer Pathosformel in der Literaturverfilmung ‚Morte a Venezia‘“. In: Željko Uvanović (Hrsg.): *Nur über die Grenzen hinaus! Deutsche Literaturwissenschaft in Kontakt mit ‚Fremden‘*. Osijek 2010, S. 222–249.

² German Greer: *Der Knabe*. Hildesheim 2000³.

(1908–1973), Maria Callas³ (1923–1977), Silvana Mangano (1930–1989), die *en face* gefilmten Großaufnahmen als Orte einer mimischen Entladung – wird als filmische Auseinandersetzung mit den zum Teil auch historischen Bildern der Gewalt verstanden. Sie sind Orte der Hinterfragung des Mythos als eines Berichts über die Gewaltanwendung – also letztlich im Sinne René Girards.⁴ Oft kann man diese filmische, aber auch literarische pasolinische Gewalt mit Alberto Granese als ‚Subjekt‘ und ‚Verursacherin der Geschichten‘ bezeichnen, aber auch als deren ‚Objekt‘ und ‚Inhalt‘.⁵ Die Gewalt ist die Hervorbringerin der Handlungsmuster, aber auch ihr Gegenstand.

Interessant in diesem Zusammenhang ist somit nicht nur diese inhaltliche Ebene, sondern auch die formale Bewandnis der Gewaltdarstellungen, erscheint doch die Gewalt in einzelnen dieser Filme nicht nur als Narrativ, sondern auch als zumeist intermediale Ästhetik und als Verfahren.⁶ Pasolini entpuppt sich als ein Regisseur, der für die Mechanismen der großbürgerlichen Konsumgesellschaft (aber auch jener ‚archaischen‘) impulsgebende Bilder und filmische Formen schuf. Die latente Gewalt der Jugend als Reaktion auf die Normen und Repressalien der Eltern und der Gesellschaft (*ACCATTONE*, *MAMMA ROMA*) bzw. die Gewalt als eine der Handlungsmodi der archaischen (*EDIPO RE* und *MEDEA*) und der zeitgenössischen Gesellschaften (der 1960er-Jahre, z. B. *LA RICOTTA/DER WEICHKÄSE*, IT 1963, *TEOREMA/TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE*, IT 1968) bringt die Filme Pasolinis in einen komparatistischen Dialog beispielsweise mit jenen von Michael Haneke (v. a. mit den Filmen *LEMMINGE, Teil II, A* 1979, *DER SIEBENTE KONTINENT*, A 1989, *CACHÉ/CACHÉ*, FR/A/D/IT 2005 und *DAS WEISSE BAND*, D/A/FR/IT 2009).⁷

³ Zum Divismo und zu Medea vgl. Yasmin Hoffmann/Christa Schoofs: „Über den Verlust des Mythischen: Pasolinis ‚Medea‘“. In: Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg 2006, S. 183–192.

⁴ Vgl. v. a. René Girard: *Der Sündenbock*. Zürich 1988.

⁵ Alberto Granese: „Die Sprachen der Gewalt als Formen des Lebens oder Leben der Formen. Pasolini und die italienische Erzählung der 70er Jahre“. In: Peter Brockmeier/Carolin Fischer (Hrsg.): *Gewalt der Geschichte – Geschichten der Gewalt. Zur Kultur und Literatur Italiens von 1945 bis heute*. Stuttgart 1998, S. 127–145.

⁶ Angela Oster: *Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini*. Heidelberg 2006.

⁷ Die Differenzen zwischen den beiden Filmemachern lassen sich zunächst auf der thematischen Ebene festmachen: Pasolinis oftmals als häretisch bis pornographisch (*IL DECAMERONE/DAS DECAMERON*, I 1970 und *SALÒ/SALÒ*) empfundenen, jedoch punktuell tiefgläubigen Werke (*LA RICOTTA/DER WEICHKÄSE*, IT 1963, *LO VANGELO SECONDO IL MATTEO/DAS I. EVANGELIUM – MATTHÄUS*, IT/FR 1964) sind zwar stark auf Italien und den Katholizismus fokussiert, besitzen aber dennoch eine Allgemeingültigkeit, die die Gewalt als eine mythische Triebfeder erscheinen lässt – bei Haneke dagegen ist nicht selten von einer ‚Vergletscherung der Gefühle‘ die Rede. Über einige Hinweise und den regen Austausch zum Thema bedanke ich mich ganz herzlich bei Christina Natlacen.



Abb. 1–2: Screenshots aus MAMMA ROMA

Namentlich im Falle des Films *LA RICOTTA* sind die intermedial aufgeladenen Gewaltdarstellungen (der farbigen Kreuzabnahmen) häufig untersucht worden. Doch auch die Schwarz-Weiß-Bilder der Geschichte Straccis beinhalten Zitate beispielsweise der Gemälde Michelangelo Merisi da Caravaggios (1571–1610). Sein Knabe mit dem Früchtekorb findet sich so im Film gleichermaßen wieder, wie auch die absichtlich evidenten Rekurse auf die manieristischen Gemälde Jacopo da

Pontormos (1494–1557) und Rosso Fiorentinos (1495–1540).⁸ Und in der Figur Ettore, dessen Körper zum Schluss von MAMMA ROMA die gewagte Zentralperspektive aus Andrea Mantegnas *Beweinung Christi* (Abb. 5) einnimmt, sind die Elemente des christlichen Opfers gleichermaßen vorhanden, wie die eines bisweilen auch gewalttätigen Subproletariers, also eines Vertreters der untersten Schichten der urbanen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts. Exemplifiziert wird in der Figur Ettore vor allem jedoch ein knabenhaftes Opferlamm. So erweist sich MAMMA ROMA auf visueller Ebene als ein Passionsspiel, das mit den Bildern einer Hochzeit (zu Kanaa?) beginnt, die perspektivisch und in der Manier des letzten Abendmahls dargestellt wird. Letztes Abendmahl und toter Christus – es scheint, als rahmen die Passionsgeschichte (inhaltlich) und die Perspektive (formal) die Film-Bild-Handlung ein (Abb. 1–2), eine weitere *lectura christiana* des italienischen Kinos ermöglichend.⁹ Gerade in diesem Film ist die Figur Ettore ein pathosformelartiges Faszinationsmuster der Knabenschönheit, aber auch seiner gewalttätigen Verunsicherung und subproletarischen Naivität und Unbeholfenheit. Das Milieu ist dabei ein unhintergebares Faktum, dem man bis zum Schluss ausgeliefert bleibt. Dem Milieu können weder die Mutter, die Exprostituierte Mamma Roma, noch ihr Sohn Ettore entfliehen. Die Plattenbausiedlung im Randgebiet Roms samt ihrer Neubaukirche wird eben nicht zur Befreiung von der Kriminalität führen, sondern geradewegs in eine persönliche Tragödie.

Sie beinhaltet jedoch auch eine zweite Ebene der Narration – die Vorausdeutung auf die größte Geschichte des Christentums, die der Passion, die im Film mithilfe der Musik, vor allem aber – wie schon oft erkannt – mithilfe der Zitate aus der italienischen Renaissance umgesetzt wird. Auch dieser Film Pasolinis reiht sich bekanntlich in die lange Liste der Filme ein, die zu beweisen scheinen, dass die Darstellung der Passion Christi im Film die Gattung der *Tableaux vivants* geradezu heraufbeschwört: Zu nennen wären hierbei Carl Theodor Dreyer (1889–1968) (*LA PASSION DE JEANNE D'ARC/DIE PASSION DER JEAN D'ARC*, FR 1928), Jean Luc Godard (geb. 1930) (*PASSION/PASSION*, FR 1982), Pasolini (*MAMMA ROMA, LA RICOTTA, LO VANGELO SECONDO IL MATTEO/DAS I. EVANGELIUM - MATTHEUS*, IT/FR 1964), Lech Majewski (geb. 1953) (*MŁYN I KRZYŻ/DIE MÜHLE UND DAS KREUZ*, POL/SCHWED 2011) usw.¹⁰

⁸ Vgl. S. 23ff dieser Schrift.

⁹ Zum Begriff und zur Vorstellung einer v. a. für das italienische Kino spezifischen *lectura christiana* vgl. Uta Felten/Stephan Leopold (Hrsg.): *Le dieu caché? Lectura christiana des italienischen und französischen Nachkriegskinos*. Tübingen 2010.

¹⁰ In einem Gespräch mit Christina Natlacen hat sich die Beobachtung herauskristallisiert, dass die Passionsgeschichte und das Medium der *Tableaux vivants* im Film eine eigenartige Verbindung eingehen. Vgl. dazu (immer noch) Joachim Paech: *Passion oder die Einbildungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt a. M. 1989.



Abb.3–4: Screenshots aus MAMMA ROMA



Abb. 5: Andrea Mantegna: Christo in scorto/Beweinung Christi, um 1480

Die Wiederholung der an Andrea Mantegna (Abb. 5) erinnernden Zentralperspektive auf Ettore nach dem Ausüben der Gewalt – seitens seiner ‚Freunde‘, seitens der Medizin und seitens der Justiz (Abb. 3–4) – bringt alle diese Ebenen der Gesellschaft – jene privaten, jene öffentlichen – scheinbar auf einen gemeinsamen Nenner und klagt sie an. Die durch das Zitat implizierten Zeiten – die Zeit Christi, die Renaissance, das 20. Jahrhundert – scheinen Varianten der Gewaltausübung am Menschen zu sein. Doch das, was im christlichen Mythos die Gewalt Gottes und der Menschen zu rechtfertigen scheint, nämlich die Aussicht auf ein Leben nach dem Tode, wird in diesem Film zwar als ein Opfern einer gesamten Klasse dargestellt, dies jedoch sinnentleert, keineswegs als eine Lösung. Sinnbildhaft wird dieser Aspekt am Beispiel von Ettore's gefesseltem Körper am Ende des Films veranschaulicht: Der Schmerz Mamma Romas am Ende des Films bleibt ähnlich einsam (Abb. 6) wie der Tod ihres Sohnes, auch dieser ohne allgemeine Konsequenzen. Zur Prostitution und Kleinkriminalität verdammt, entpuppen sich seine Protagonisten durch die intermedialen Zitate als die reinsten, erhabensten, aber auch einsamsten einer Gesellschaft, die sie verstößt, als die Passions- und Opferfiguren der ‚modernen‘ Zivilisation des 20. Jahrhunderts.



Abb. 6: Screenshot aus MAMMA ROMA

Die Passionsgeschichte ist mithin hier die Geschichte der Gewalt des Subproletariats, vor allem aber am Subproletariat. Beispielhaft steht hierfür die Aufnahme des gefesselten Knaben, die nicht nur ein Zitat darstellt, sondern die die Demütigung Ettore auf den Zuschauer zu übertragen scheint. Die für den Film ungewöhnliche Zentralperspektive entpuppt sich an dieser Stelle als ein Verfahren, das dem Zuschauer den toten und gefesselten Körper Ettore regelrecht entgegenschleudert. Dass Ettore jedoch auch in dem Todestableau als ein Hl. Sebastian, vor allem aber als ein adonisgleicher Knabe dargestellt wird, bringt in die Passionsgeschichte – wie so oft bei Pasolini – eine heidnische Komponente. Die Geschichte Ettore und seiner Freundin Bruna kann nämlich als eine Variante eines vulgarisierten Adonis-Mythos gelesen werden, die Opferung Ettore auch seitens seiner vermeintlichen Freunde als eine Ares-/Mars-ähnliche Rache für die Verführung der gleichermaßen hochbegehrten wie auch verspotteten Geliebten/Prostituierten. So wie Adonis wegen der Verführung Aphrodites wird auch Ettore für die Verführung Brunas bestraft: Adonis vom Gott Mars, der ihn umbringt, Ettore von seinen kleinkriminellen ‚Siedlungs-Freunden‘, die ihn schlagen und schließlich auch verraten. Für diese Lesart sprechen neben den inhaltlichen Korrespondenzen nicht zuletzt das Knabenhafte an der Inszenierung Ettore und das Venusartige an der Inszenierung Brunas (Abb. 7–8).



Abb. 7 und 8: Screenshots aus MAMMA ROMA

Doch bei allen heidnischen Konnotationen: Bruna ist stets auch die Jungfrau Maria (Abb. 7), Ettore – wie oben gezeigt – ein knabenhaftes *Alter Ego* Christi. Die Passionsgeschichte und ihre ‚moderne‘ subproletarische Variante entpuppen sich durch diesen Dialog als die postchristliche Domestizierung einer geradezu archaischen Gewalt, die im 20. Jahrhundert nur insoweit säkularisiert ist, indem sie kein Heilsversprechen beinhaltet.

Pasolinis Film *MAMMA ROMA* ist ein Bericht über die Gewaltanwendung, werden doch an der Figur Ettore's exemplarisch nicht nur die Gewalt der gesellschaftlichen Formen ‚Familie‘, ‚Freundschaft‘, ‚Liebe‘, ‚Justiz‘ sowie die Kehrseiten derjenigen gezeigt, sondern diese so zeitgenössisch anmutenden ‚Errungenschaften‘ in eine Linie mit den Formen archaischer und christlicher Gewalt gestellt. Auch die Gesellschaft des 20. Jahrhunderts benötigt Opfer. Girard zufolge ist die Sündenbock-Opferung ein Ausweg aus der mimetischen Krise bzw. aus der Ausbreitung der Gewalt, soll doch die Gewalt (anscheinend paradoxerweise) durch die Opferung unterbrochen werden. Die ‚Eliminierung‘ des ‚Schuldigen‘ durch Tötung oder Ausstoßung reinigt die Gruppe von einer angeblichen oder tatsächlichen ‚Gewaltseuche‘.¹¹ Doch wer opfert in *MAMMA ROMA*? Ist es die Mutter, sind es die angeblichen, ihn schlagenden Freunde? Oder sind es die Justiz, die Kirche, die psychiatrische Anstalt? Oder sind es nicht vielmehr all die genannten herrschenden Institutionen zusammen, die im 20. Jahrhundert zwar weitestgehend voneinander getrennt sind, ihre ‚Opferriten‘ jedoch in einer profanen und deshalb von einem höheren Sinn weitestgehend befreiten Form weiterführen; diese Institutionen sind es auch, die die Lust gleichermaßen reglementieren wie teilweise auch die Krankheit, die die volksnahe Leidenschaft gleichermaßen unterdrücken, wie sie das ungewünschte Leben auslöschen. Somit stehen auch diese Institutionen in einer Traditionslinie mit der herrschenden Machtelite der Antike, des Mittelalters, der Neuzeit, an die Pasolini in Nachfolge de Sades die tatsächliche Gewalt bindet. Kritisiert wird die institutionelle, lebensvernichtende Gewalt und Unterdrückung durch Staat und Religion, die auch zu früheren Zeiten einen höheren Sinn wahrscheinlich nur vorgeheuchelt haben, um an der Macht zu bleiben, auch wenn sich dieser höhere Sinn immer wieder gewandelt hat. Die wahre Gewalt ist bei Pasolini auch hier nicht die (Klein-)Kriminalität der Vorstadtbanden und der sich prügelnden Knaben, der Prostituierten und ihrer Zuhälter. Aber diese Kriminalität (Gewalt), die Prostitution (Lust), nicht zuletzt die Krankheit gilt es institutionell ‚in Schach‘ zu halten – an dieser Stelle schlagen die Institutionen und die Macht zu, und an dieser Stelle ist auch das ‚Opferlamm‘ zu positionieren. Seine Funktion ist seit der Antike Pasolini zufolge, die Gesellschaft von der Kriminalität, von der Krankheit, von der Lust, vom Leben durch die ‚höhere‘ Gewalt zu ‚reinigen‘ und damit einen Umsturz zu verhindern. Was sich als Vorsorge, Recht und/oder Moral tarnt, entpuppt sich anhand dieses exemplarischen Martyriums des Subproletariats als eine bisweilen sinnentleerte archaische Gewaltanwendung um der aktuellen gesellschaftlichen Ordnung willen. Zum Opfer fallen dieser jedoch die unbeholfene Unschuld und die knabenhafte Jugend. Die reglementierende Gewaltanwendung, wie sie von Pasolini gedacht ist, kann sich auch an einem anderen Objekt kaum deutlicher manifestieren als an dem eines Knaben – gilt es doch die flüchtige Schönheit gleichermaßen im Zaume zu halten wie auch die lebensbejahende Verheißung einer Revolution. Und dass

¹¹ Vgl. v. a. René Girard: *Der Sündenbock*. Zürich 1988.

die jenseits der Konventionen gedachte (Adonis-)Schönheit stets auch die Möglichkeit eines besseren Lebens und einer besseren Gesellschaft beinhaltet, beweist die Geschichte der Kunst zur Genüge.

An dieser Stelle muss konstatiert werden, dass nicht nur dieser Film Pasolinis auf die Grenzen der Theorie René Girards hindeutet. Seiner Opfer-Theorie zufolge bedeutet das Christentum insoweit das Ende des (Blut-)Opfers, als dass hier die Masse, der Mob, dafür verantwortlich gemacht wird, die/den Unschuldigen zu opfern/zu töten. Dadurch schließlich treten sowohl eine Läuterung als auch die Eliminierung des Blutopfers ein. Doch MAMMA ROMA scheint hier die Verbildlichung der theoretischen Leerstelle insoweit zu sein, indem der Film aufzuzeigen versucht, wie sehr das Opfer auch die Gesellschaft des 20. Jahrhunderts darstellt. Zwar nicht mehr als Blutopfer fungierend, so ist der Tod des jugendlichen Kleinkriminellen das Sinnbild der Funktionsmechanismen der italienischen Gesellschaft der 1950er-/1960er-Jahre in ihrer christlichen Verwurzelung. Die Filme Pasolinis, namentlich MAMMA ROMA, erweisen sich somit wieder einmal als die vorweggenommene Korrektur eines späteren theoretischen Konzeptes (Girard).

DER SCHREI IN *TEOREMA* (1968) UND *LEMMINGE II* (1979)

Auf den Spuren Francis Bacons

Tage sargen / Welten gräbern / Nächte ragen / Blute
bäumen / Wehe raumen alle Räume / Würgen /
Schwingen / Und / Zerschwingen / Schwingen /
Würgen / Und / Zerwürgen / Stürmen / Strömen /
Wirbeln / Ballen / Knäueln / Wehe Wehe / Wehe /
Wehen / Nichtall.¹

Das Thema des nachfolgenden Kapitels ist der Schrei in den Filmen Pier Paolo Pasolinis (1922–1975) und Michael Hanekes (geb. 1942), und es mag auf den ersten Blick verwundern, dass dem Kapitel ein Gedicht vorangeht, das von einem expressionistischen Dichter – August Stramm (1874–1915) – stammt. Denn die Schreie, die bei Pasolini (*TEOREMA/TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE*, IT 1968) und Haneke (*LEMMINGE*, Teil II, A 1979, im Folgenden *LEMMINGE II*) filmisch inszeniert sind und beide Male auf Francis Bacons (1909–1992) Papstporträts verweisen, scheinen kaum etwas mit dem Ersten Weltkrieg gemeinsam zu haben, erheben sie sich doch aus dem Schoße des gehobenen Bürgertums der 1960er- und 1970er-Jahre, inmitten einer Generation, die sich kaum noch an den Zweiten Weltkrieg erinnert; den Ersten Weltkrieg hat sie größtenteils gar nicht erlebt. Gleichwohl: Die Schreie verweisen auf eine grundlegende anthropologische Verunsicherung, die die Kulturgeschichte des europäischen Raumes im 20. Jahrhundert durchlebt, und die die historischen Avantgarden, namentlich der Expressionismus, bereits im historischen Umkreis des Ersten Weltkrieges zu ihrem Thema machen. Auf diese Überlegungen wird am Schluss des Kapitels Bezug genommen.

Die Ausführungen beginnen mit einem Hinweis auf *LEMMINGE II*, den zweiten Teil einer Fernsehproduktion Michael Hanekes. Der Film erzählt die Geschichte mehrerer Personen der österreichischen oberen Mittelschicht aus der Wiener Neustadt gegen Ende der 1970er-Jahre. Eine Szene ist für Hanekes filmische Ästhetik symptomatisch (Abb. 1–3). In der Szene sehen wir einen Mann und eine Frau in einer sehr weitläufigen, sehr eleganten und kühlen Wohnung (Abb. 1). Sie steht vom Sofa auf, die Kamera folgt ihr, sie geht zu einer Tür, sagt: „Oh mein Gott, was [ist das, Anm. d. Verf.] für ein Bild“, dann bleibt sie vor der Türe stehen, die in das Zimmer mit dem besagten Gemälde führt. Die Kamera verharrt. Dann erfolgt ein Schnitt, eines der Papstbilder von Francis Bacon erfüllt das Cadre (Abb. 2), die Kamera fährt dann rückwärts, bis auch die beiden

¹ August Stramm (1919, postum): „Schrei“. In: ders.: *Das Werk*. Wiesbaden 1963, S. 89–90.

Protagonisten erfasst sind (Abb. 3). Es erfolgt das Gespräch über den Schrei, über Liebe und über deren Gegenpol – die gleichgültige Freundlichkeit:



Er: „Findest du nicht, das es [das Bild, Anm. d. Verf.] so ziemlich genau unsere Situation beschreibt?“

Sie: „Von wem?“

Er: „Von uns allen. Er schreit. Aber wie hinter Glas.“

Pause

Sie: „Warum tun wir uns weh?“

Er: „Wer?“



Sie: „Wir alle. Warum können wir nicht miteinander auskommen, ohne uns dauernd zu verletzen? Warum können wir uns nicht gegenseitig schonen?“

Er: „Ich weiß es nicht. Ich glaube, es gibt nur zwei Möglichkeiten: Gleichgültigkeit oder Verletzen. Und verletzt werden. Bettina behauptet, ich wäre unfähig zu lieben. Ich wäre aber sehr gefällig. Aus Gleichgültigkeit. Ich weiß nicht, ob sie Recht hat. Ich finde, man sollte versuchen, trotz allem freundlich zu sein.“

Sie: „Lass' uns miteinander schlafen.“



*Abb. 1–3: Screenshots aus LEMMINGE II
(Fernsehauzeichnung)*

Was folgt, ist ein Ehebruch, der wenig an der inneren Leere der Protagonisten ändern kann. Im Mittelpunkt des Films stehen somit zwei Paare der österreichischen Mittel- und Oberschicht. Ein Arzt – Fritz Naprawnik und seine Frau Bettina – sowie ein Oberleutnant – Christian Beranek und seine Frau Eva – und dann noch die schwangere und ledige Sigrid Leuven. Der Arzt und die Frau des Oberleutnants sind die Protagonisten der soeben erwähnten Szene. Die Adoleszenz dieser Protagonisten erzählt der erste Teil des Fernsehromans. In der ausgelassenen Zeitspanne zwischen der Jugend und den 1970er-Jahren gehen sich die Paare aus dem Wege und verlieren sich schließlich aus den Augen. Nun treffen

sie sich in der Villa des verstorbenen Vaters der schwangeren Sigrid. Es wird diniert, geflirtet, danach miteinander geschlafen, Gespräche über Kälte, Liebe, Gefühle werden geführt. Es kommt zum Ehebruch. Die Frauen erscheinen im Laufe des Films äußerst hysterisch (Bettina) oder beherrscht, zurückgenommen und traurig (Eva), introvertiert, sich versteckend (Sigrid) – die zuletzt Genannte ist optisch eine dreyersche Jean D’Arc, in die 1970er-Jahre übersetzt. Alle Frauenfiguren werden im Verlauf der Handlung hospitalisiert. Die Männer sind höflich, kalt, mörderisch. Nach der Liebe fragt man nicht, so einer der Protagonisten – Fritz – kurz nach dem Ehebruch.

Gleichwohl: In Hanekes LEMMINGEN II bleibt es nicht beim stummen Schrei, der in der gezeigten Szene intermedial angedeutet und verbal erläutert wird. Während Sigrid gegen Ende des Films im Zuge der Geburtswehen Schreie ausstößt, die mitnichten eine Freude auf die Geburt zum Ausdruck bringen (Abb. 4), schmettert der Oberleutnant seinen Soldaten Existenzfragen entgegen, womit der Film endet (Abb. 5). Die schwangere Sigrid schreit während der Wehen, wobei der Eindruck erweckt wird, als seien die Schmerzen nicht die wirklichen Qualen, die die Schreie auslösen. Und Christian, der Oberleutnant, tötet in der Sequenz davor seine untreue Frau Eva durch einen absichtlich herbeigeführten Autounfall. Er selbst taucht am Ende des Films mit einem Gipsarm vor ‚seinen‘ Soldaten auf und schreit ihnen ins Gesicht, wenn es keine Ordnung und Höflichkeit mehr gäbe, was bliebe dann? Der Film endet mit dem *freeze frame* auf sein Gesicht, das Bild färbt sich rot.



Abb. 4: Screenshot aus LEMMINGE II



Abb. 5: Screenshot aus *LEMMINGE II*

Während der unartikulierte Schrei Sigrids hier – aus der Distanz der perspektivischen Halbtotalen und unterkühlt durch die grau-weiße Farbigekeit – geradezu anonym erscheint und sich tatsächlich wie hinter Glas abspielt, um die Formulierung aufzugreifen, die in der eingangs beschriebenen Filmszene benutzt wurde, so ist der Ausbruch des Oberst ein ganz anderer. Er fragt (in Nahaufnahme aufgenommen) nach jenen Normen, die ihm verloren scheinen und die er wohl auch selbst nie besaß oder die er längst verloren hat, ist er doch der Mörder der eigenen Frau.

Doch die Szene zeigt auch etwas anderes: Die Nahaufnahme, die Gilles Deleuze (1925–1995) als das Affektbild bezeichnet hat², gekoppelt an den Schrei, entpuppt sich hier als jene starke filmische Organisation, die den Zuschauer immer schon, Roland Barthes' (1915–1980) Punctum gleich, am meisten durchbohrt und verletzt.³ Der Film schließt dann auch mit dem Bild des schreienden Gesichts und des weit geöffneten Mundes – mit dem optischen Schrei, der einge-

² Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a. M. 1997, S. 102.

³ Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M. 1989, S. 35f. sowie zum Thema des Gesichts im Film und in der Photographie u. a. Christa Blümlinger/Karl Sierek: *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien 2002 und Cornelia Kemp/Susanne Witzgall (Hrsg.): *Das zweite Gesicht/The other Face*. München u.a. 2002.

froren bleibt, auch wenn er verstummt ist. Doch wie unterschiedlich sind die beiden Szenen der Schreie am Ende des Films LEMMINGE II: Halbtotale (Abb. 4) vs. Nahaufnahme (Abb. 5), bei Deleuze hieße dies ‚Wahrnehmungsbild‘ vs. ‚Affektbild‘⁴, unartikulierte Schreie (Abb. 4) vs. artikulierte Worte (Abb. 5). Und doch wird eher dem Unartikulierten womöglich ein Neubeginn zugesprochen, die artikulierte Sinnsuche des Obersts findet offenbar ihr Ziel nicht: Der aufgerissene Mund erscheint als ein Ausdruck der Vergeblichkeit.

Die Filme Michael Hanekes korrespondieren vor allem mit denjenigen des späten Pasolini, allen voran mit SALÒ/SALÒ (IT 1975).⁵ Von besonderer Bedeutung ist jedoch auch TEOREMA/TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE (IT 1968), jener Film Pier Paolo Pasolinis, der sich zum ersten Mal in seinem Schaffen dem (italienischen) Großbürgertum der ausgehenden 1960er-Jahre widmet. Erzählt wird in TEOREMA die Geschichte einer zu Beginn des Films anscheinend intakten Familie aus dem Industriellenmilieu. Die Protagonisten sind ein Fabrikbesitzer als Familienoberhaupt, die Mutter, zwei Kinder – ein Sohn und eine Tochter – sowie eine Haushälterin. Der Film beginnt in der Manier des *Cinéma vérité* und zeigt in Schwarz-Weiß ein symptomatisches Interview mit einem Arbeiter: „Was halten Sie davon, wenn der Kapitalist den Arbeitern die Fabrik schenkt?“, daraufhin der Arbeiter: „Die Arbeiter werden zu Kapitalisten“. Der Industrielle fährt zu Beginn mit seinem Mercedes nach Hause. Dann kommt es durch einen regelrechten Cherub zur Ankündigung und zur Ankunft eines unbekanntes Gastes. Mit ihm wechselt der Film zur Farbe. Der Gast „stürzt die Anwesenden nacheinander in Verwirrung; allen gibt er sich hin, alle werden durch ihn erschüttert, verändert: die Magd Emilia, Lucia, die Ehefrau, Odetta, die Tochter, Pietro, der Sohn, Paolo, der Vater.“⁶ Durch die Begegnung mit dem Unbekannten wird jeder der Familienmitglieder sich der eigenen Leere bewusst. Sie beginnen, diese zu kompensieren und ihr Leben zu ändern. Wie wenig hoffnungsvoll dies in einer großbürgerlichen Umgebung diesem Film zufolge sein muss, zeigt beispielhaft die Wesensveränderung Pietros – des Sohnes. Insbesondere eine Szene ist bezeichnend (Abb. 6–7). Sie bringt dasjenige zum Vorschein, was Gilles Deleuze als das pasolinische „Denken im Bild“ bezeichnet hat bzw. als „eine Folge von Geisteszuständen, die sich voneinander ableiten, so wie sich ein Gedanke vom anderen ableitet.“⁷ Ein

⁴ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 101f.

⁵ Vgl. Konrad Paul/Hans J. Wulff: „Mehrfachkodierungen, Fragmentierungen oder multiple ästhetische Ordnungen? Überlegungen zur Bedeutungskonstitution in Pasolinis ‚Salò‘“. In: Marijana Erstić/Christina Natlacen (Hrsg.): *Pasolini – Haneke. Filmische Ordnungen von Gewalt. Navigationen. Zeitschrift für Medien und Kulturwissenschaft*. Jg. 14 (2014), H. 1, S. 13–21 sowie Oliver Jahraus: „‚Salò oder die 120 Tage von Sodom‘. Zwischen Skandalfilm und Gesellschaftsdiagnose“. In: ebd., S. 23–34.

⁶ Wolfram Schütte: „Teorema“. In: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): *Pier Paolo Pasolini*. München/Wien 1977, S. 145–151, S. 145.

⁷ Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt a. M. 1997, S. 227. Vgl. auch Bernhard Groß: *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*. Berlin 2008, S. 19f.

Zustand, der auf der Ebene der filmischen Narration wie auf der der filmischen Rezeption vorzufinden ist.



Abb. 6 und 7: Screenshots aus *TEOREMA*

Anscheinend passiert nicht viel – zwei junge Männer blättern in einem weiteren *principe galeotto* (kupplerischen Buch), und zwar in einem Bildband, das offensichtlich Gemälde Francis Bacons enthält. Eines der Gemälde ähnelt dem Bild des Papstes Innozenz X, das im zweiten Teil der *LEMMINGE* zu sehen ist (Abb. 2). Ist also auch hier, wie in den *LEMMINGEN II*, filmisch ein Schrei hinter einem Glas in-

szeniert? Einiges spricht dafür, denn in Pietro wird danach der Wunsch nach einer Künstlerkarriere wach. Doch das titanische Wollen prallt auf künstlerisches Unvermögen, sodass Action-Painting-Zitate nicht über das Bekannte hinausragen. Pietro zerstört schließlich seine eigenen Bilder, indem er auf sie uriniert, die Intensität, die die Bilder Bacons beinhalten und auch auslösen, scheint in die Destruktion geführt zu haben.

Denkt man die Bacon-Auseinandersetzungen vieler Kulturwissenschaftler und Philosophen weiter – so z. B. die Gilles Deleuzes⁸ und auch Karl Heinz Bohrer (geb. 1932)⁹ – so ist die Intensität, die im Film *TEOREMA* den Gemälden Francis Bacons zugesprochen wird, durchaus nachvollziehbar. Offenbar hat sich vor allem der Filmphilosoph Deleuze von *TEOREMA* inspirieren lassen, als er Ende der 1970er-Jahre seine Bacon-Studie schrieb. Zunächst geht es dabei um die dargestellten Gegenstände: Deleuze weist in seiner Studie darauf hin, dass die Gemälde Bacons weniger etwas abbilden, als dass sie jene unsichtbaren Kräfte erahnen lassen, die sich der Person bemächtigen und sie in einer Art Rohzustand, als Fleisch, präsentieren.¹⁰ Diese Kraftwirkung bezeichne Deleuze als ‚Sensation‘, ihren Kulminationspunkt als ‚den Schrei‘.¹¹ Die Gemälde Bacons – beispielsweise das bekannteste der Papst-Bilder (Abb. 7) – zeigen ein Spiel mit der Entkleidung der Personen von ihren repräsentativen Merkmalen, ihre Exposition als Kraftquantum und auch als Fleisch: „Es ist allein der Schrei, der zählt“, soll auch Bacon selbst in einem Gespräch gesagt haben, ein ‚Urschrei‘.¹² Aus diesem Urschrei – also der wohl elementarsten menschlichen Äußerung – sprechen der unerträgliche Schmerz und das Verlangen nach Erlösung. Doch seine Darstellung, die in der deutschen Aufklärung noch als ‚hässlich‘ verworfen wurde¹³, führt bei Bacon zu einer Reduktion auf die bildnerischen Mittel, wie anhand des Gemäldes *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X/Studie nach Velázquez. Papst Innozenz X.* deutlich wird. Das Schrei-Motiv ist hier intermedial begründet, weil es auf Sergei Eisensteins (1898–1948) *BRONENOSSEZ POTJOMKIN/PANZERKREUZER POTEMKIN* (UdSSR, 1925) gleichermaßen hindeuten soll wie auch auf das berühmte Gemälde von Edvard Munch (1863–1944).¹⁴ Diese Kraft und Intensität, die aus dem Motiv wie auch aus den formalen Mitteln entsteht (Hell-Dunkel-

⁸ Vgl. Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. Bde. I und II. München 1995.

⁹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*. München 2004, S. 177–187.

¹⁰ Vgl. Deleuze: *Francis Bacon*. Bd. I, S. 27ff.

¹¹ Vgl. Michaela Ott: *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg 2005, S. 125.

¹² Wieland Schmied: *Francis Bacon. Das Bewußtsein der Gewalt*. München 1996, S. 25.

¹³ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart 1964, S. 20ff.

¹⁴ Vgl. Schmied: *Francis Bacon*, S. 25.

Kontrast, Linienführung, leerer Raum), transportieren die Gemälde – zumindest dem Film *TEOREMA* zufolge – offensiv in Richtung des Betrachters.

Gilles Deleuze zufolge wird in den Papst-Darstellungen Bacons der Mensch auf den Schrei reduziert; wobei der Sensation hier das Sensationelle entzogen werde, d. h. der spektakuläre Charakter.¹⁵ Es scheint, als habe Deleuze mit seiner Äußerung auf jene Bacons anspielen wollen: „Man könnte sagen, daß der Schrei wirklich ein Bild des Entsetzens ist. Tatsächlich aber wollte ich mehr den Schrei machen als das Entsetzen.“¹⁶ Der Signifikant – das Bezeichnende – löst sich also von dem Signifikat ab, von der Bedeutung.

Diese Überlegungen führt auch Karl Heinz Bohrer weiter, der in seinen *Imaginationen des Bösen* Folgendes schreibt und dabei die formalen Aspekte der Gewaltdarstellung anspricht: „Was heißt das? Zunächst nichts anderes als die formale Herausforderung eines berühmten Motivs in der Kunstgeschichte.“¹⁷ Bohrer beginnt mit dieser Feststellung seine Überlegungen über die formalen Elemente der baconschen Schrei-Darstellungen. Er spricht vom ‚Glitzern der Farben‘, die auch Bacon beschäftigt hätten und mit denen Bacon im geöffneten Mund eine Stimmung habe auslösen wollen wie in Claude Monets (1840–1926) *Sonnenuntergang*. Dadurch werde eine Dekonnotation des Ursprungsthemas – Schrei aus Schmerz – erreicht, und der geöffnete Mund könne auch als ein Lächeln interpretiert werden. Die Beliebtheit der Zuschreibungen lässt Bohrer auf einen grundlegenden Nihilismus schließen, der eine Suche nach dem Sinn des Lebens verneint, da doch das Leben den gesamten Sinn bereits darstellt. Doch das buchstäblich Überwältigende der baconschen Gewaltikonographie¹⁸ ist Bohrer zufolge das In-Erscheinung-Treten von etwas Wirkungsmächtigem:

Wenn für Schrecken Schönheit einsetzbar wird [...], für die scheinbar schreiende Mundöffnung ein Sonnenuntergang, dann wird unabweisbar, dass es sich nicht um eine inhaltliche Affirmation an das Thema Gewalt handelt, gleichzeitig aber wird erkennbar, inwiefern ein Stil, der auf Intensität und Stimmung konzentriert ist, notwendigerweise das, was man konventionell als Gewalt denkt, sich ästhetisch aneignet.¹⁹

Das heißt durchaus im Sinne Deleuzes, dass die Darstellung sich vom Dargestellten loslöst, um die größtmögliche Kraft, Erschütterung und Intensität zu erschaffen und auf den Betrachter zu überführen. Eine ästhetische Aneignung solcher Erschütterungen kann sich als eine Überlebensgrundlage erweisen, wie in Edgar

¹⁵ Vgl. Deleuze: *Francis Bacon*. Bd. I, S. 29f.

¹⁶ Zit. nach Bohrer: *Imaginationen des Bösen*, S. 181f.

¹⁷ Ebd., S. 182.

¹⁸ Ebd., S. 183.

¹⁹ Ebd.

Allan Poes (1809–1949) *A descent into the Maelstrom* (1841) beschrieben, spalte doch hier „das Trauma [...] [des Überlebenskampfes in einem Strudel, Anm. d. Verf.] die Affekte von der Wahrnehmung ab“.²⁰ In der Novelle von Poe berichtet der Held, wie er und sein Bruder in einen Strudel geraten sind. Der Bruder kämpft gegen den Strudel und unterliegt. Der Held dagegen verfällt in einen Zustand reiner Wahrnehmung und dieser angstfreie Zustand ermöglicht es ihm, zu entkommen. Es scheint, als habe Pasolini mit seiner Pietro-Episode etwas Vergleichbares thematisieren wollen, wenn auch als rein ästhetische Bestürzung, da es allein die Bilder sind, die Pietro zunächst zu einem elanvollen Neubeginn inspirieren. Doch im Film wird auch die Kritik an diesem Impuls deutlich, der ohne Botschaft, ohne eine wirkliche Bedrohung, inmitten der inneren Leere des großbürgerlichen Wohlstands stattfindet: Wohin führt die Ästhetik ohne Inhalt? Diese Frage möchte der Film *TEOREMA* nicht nur im Hinblick auf die Figur Pietros stellen.

Der unbekannte Besucher – ein Dämon und Gott in einem – hat das Leben der Familie verändert. Doch so verhalten optimistisch wie im berühmten Gedicht Rilkes scheint die Forderung „Du musst Dein Leben ändern“²¹ hier nicht zu enden. Die Mutter wird zur Nymphomanin, die Haushälterin zur Heiligen, die Tochter psychisch krank, der Sohn ein gescheiterter, fruchtloser Künstler – und der Vater vermacht seine Fabrik den Arbeitern, zu welcher Konsequenz dies führt, haben wir zu Beginn des Films erfahren (d. h. die Arbeiter werden zu Kapitalisten). Der Vater selbst geht schließlich buchstäblich ‚in die Wüste‘, befindet er sich doch zum Schluss entkleidet auf dem Ätna.²² Die musikalische Untermalung der Szene – das Requiem von Mozart – lässt Paolo wohl kaum als einen Moses erscheinen. Der nackte, auf die bloße Körperlichkeit zurückgeworfene Exindustrielle irrt vielmehr durch die Ödnis. Wir sehen ihn winzig in einer Totalen, danach in einer Halbtotale, dann amerikanisch, schließlich nah. Auf das Crescendo des Themas ertönt sein Schrei, der die Bilder überdauert und im Abspann fortgesetzt wird. Das Gesicht ist im Affektbild, in der Nahaufnahme zu sehen. Der Schrei potenziert die mimische Entladung. Die Wüste und das Requiem deuten darauf hin, dass es nicht der Schrei einer Neugeburt ist, sondern die Agonie eines Weges, der (wahrscheinlich) in den Tod führt. Und dennoch ist das Ende nicht

²⁰ Bohrer beweist bereits in seiner Jünger-Studie, dass Ernst Jünger mit der Erschütterung nach einem ähnlichen Prinzip verfährt. Vgl. Bohrer: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München 1978, S. 22–52, vgl. auch Rutschky: „Die Ästhetik des Schreckens. Zu Karl Heinz Bohrers Untersuchung“. In: *Neue Rundschau*. Jg. 89 (1978), S. 457–464, S. 462.

²¹ Nicole Pöppel: „Bewegte Oberfläche. Spuren einer intermedialen Ästhetik in Rilkes Sonett ‚Archaischer Torso Apollos‘“. In: Erstić/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hrsg.): *Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*. Bielefeld 2009, S. 239–254, S. 239ff.

²² Vgl. Uta Felten: „Eros, Passion und Gewalt bei Pasolini“. In: Erstić/Natlacen (Hrsg.): *Pasolini – Haneke*, S. 35–47.

wirklich ein Affektbild, die Kamera umkreist den Kopf Paolos, sein als Rückenfigur aufgenommenen Körper dringt regelrecht in die Wüste ein: Das Ende der Bourgeoisie, „Der Nullpunkt des Bürgertums“²³ also doch ein Beginn?²⁴

Selbst wenn beide Konnotationen – Anfang und Ende, Neugeburt und Tod – denkbar wären, so ist dennoch zu hinterfragen, ob sich der Ausdruck des Schreis hier tatsächlich von den beiden Konnotationen loslöst und zum Element einer Wahrheit wird, die über die Vernunft, die Norm, die Empathie hinausragt. Paolo schreit nicht hinter Glas, er ist nicht wie der Papst eingekerkert in einer Kathedrale. ‚Die Wüste‘ ist hier ein leerer Raum, der mit Bedeutungen jeglicher Art gefüllt werden kann. Bemerkenswert erscheint mir an dieser Stelle, wie gewaltig die Wirkung der Gemälde in *TEOREMA* inszeniert wird, wenngleich es nur Buchreproduktionen sind. In *LEMMINGE II* hilft noch nicht einmal das scheinbare Original, das das Zimmer repräsentativ schmückt. Hinter der Maske der Freundlichkeit sind nur noch Nihilismus und Gleichgültigkeit zu erahnen.

In beiden Filmen (*LEMMINGE II* und *TEOREMA*) spielt das Werk Francis Bacons eine explizite Rolle. Während bei Bacon die Intensität des Ausdrucks letztlich über das Motiv zu siegen vorgibt, so bemüht sich Pasolini um eine Vielschichtigkeit seines letzten Filmbildes, das zum Schluss auf das Filmische zurückgeworfen wird, denn was steht stärker für das Filmische, wenn nicht eine Totale auf eine Landschaft, die (Kamera-)Bewegung und die Nahaufnahme? Auch werden die Gemälde Bacons als Reproduktionen und durch das Blättern des Buches präsentiert und verweisen somit als eine Art Daumenkino ebenfalls auf das Filmische. Inhaltlich ist der Schrei in *TEOREMA* durchaus eine Reaktion auf die repressiven und normativen Mechanismen der Gesellschaft, denen sich der am Ende schreiende Protagonist – der Industrielle Paolo – sein Leben lang unterworfen hat. Aber es ist auch ein Ur-schrei, der auf das grundsätzlich Menschliche jenseits der Ratio hindeutet.

In *LEMMINGE II* haben wir es beim Schrei mit einer offensichtlichen Venus-Mars-Anlehnung zu tun – die Schreie der gebärenden Mutter und die Schreie des das Leben vernichtenden Soldaten werden gegeneinandergesetzt. Der Schrei entpuppt sich vor diesem geradezu mythischen Hintergrund (Venus und Mars) als nichts anderes als der essenzielle Moment einer Wahrheit, die bei jedem Menschen anders ausfällt und doch bei jedem auf die *condizione umana* hinausläuft. Es scheint, als habe Haneke die Formulierung vom Schrei hinterm Glas beide Male filmisch inszenieren wollen – die Schreie Sigrids hört anscheinend niemand und auf die Schreie Christians reagieren die Soldaten uniform wie normgerecht – sie salutieren. Der Film schließt mit dem Bild seines verzweifelten Schreis ab. Mit einem Sonnenuntergang – die Idee Bacons, die Bohrer aufgreift – ist sein geöffneter Mund aber wohl kaum zu vergleichen, genauso wenig impliziert

²³ Marcus Stiglegger: „Ach, meine nackten Füße...‘ – Pasolinis ‚Teorema‘ als Nullpunkt des Bürgertums“. In: Gerhard Schneider/Peter Bär (Hrsg.): *Pier Paolo Pasolini*. Gießen 2012, S. 65–72, S. 65.

²⁴ Vgl. zu den (Un-)Möglichkeiten des ‚Überlebens‘ bei Pasolini Georges Didi-Huberman: *Das Überleben der Glühwürmchen*. München 2012, S. 54.

er eine ästhetische Komponente, die sich von der Bedeutung löst, um das Überleben zu sichern. Der Schrei hinter einem Glas impliziert vielmehr – wie Fatima Naqvi angedeutet hat – eine Metaebene, denn in der Tat ist der Schrei Fritz' ein Schrei hinter dem Glas des Fernsehbildschirms²⁵, ein Durchbrechen ist unmöglich. Auf beiden Seiten (der des Protagonisten und der des Zuschauers) bleibt der Filmhandlung zufolge die Ohnmacht, oder wie es Sigrid in Nahaufnahme ausdrückt:

Ich habe mir einen Fernseher gekauft, weil in dem Haus sonst kein Mensch ist. Aber ich kann ihn nicht mehr aufdrehen, ohne zu weinen. Ich verstehe nicht, wie ein Nachrichtensprecher seinen Beruf ausüben kann, ohne zu schreien.

Die Szene, in der Sigrid gegen Ende des Films nah und mit unbewegter Kamera aufgenommen ist, zeigt deutlich die Metaposition, von der aus dieser Film Haneke argumentiert: Die Grenze des Fernsehbildschirms wird zumeist nicht überwunden.²⁶ Gleichzeitig wird hier auch einer der Gründe für die Verunsicherung des Menschen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts deutlich. Die Schreckensmeldungen der Medien, aber auch der Kapitalismus, der Konsum, der Neoliberalismus haben längst zu einer abgekühlten Neomanieriertheit im Verhalten geführt, die in den LEMMINGEN II als kalte Höflichkeit und Distanz inszeniert wird. Ein Austausch zwischen Bild und seinem Betrachter oder auch zwischen den Protagonisten ist Hanekes LEMMINGEN II zufolge vergeblich und führt allenfalls zu einem ohnmächtigen Schrei. Bei Pasolini wird zwar die Aufrüttelung als Neubeginn hinterfragt, sie wird jedoch vor dem bourgeoisen Hintergrund der Filmprotagonisten mit einem großen Fragezeichen versehen.

Der Schrei entpuppt sich als ein Grundtopos der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Alleine die in diesem Kapitel genannten Beispiele reichen von Munch, Stramm und Eisenstein über Bacon und Pasolini bis Haneke. Zwar kann im begrenzten Rahmen dieses Kapitels keine eingehendere Analyse der Wandlungen des Motivs stattfinden. Und dennoch lässt bereits die Häufung dieses Motivs in der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts den Verdacht eines neuen Jahrhunderts der Verunsicherung zwingend erscheinen, der sich mit dem Blick auf die beiden Weltkriege noch erhärten lässt. Karl Heinz Bohrer hat bewiesen, dass nicht nur der Schrei, sondern vor allem der Krieg eine enorme Kraftwirkung auf die Künste

²⁵ Fatima Naqvi: *Trägerische Vertrautheit. Filme von Michael Haneke*. Wien 2010, S. 74.

²⁶ Über diese Metaposition sprach Elisabeth Büttner in ihrem Vortrag v. a. im Hinblick auf den Fernsehfilm DREI WEGE ZUM SEE (A 1976): „Geschichte, fremd und bodenlos. Zeugnisse der Gewalt in Michael Hanekes frühen Fernseharbeiten“. Vortrag im Rahmen der Tagung *Pasolini – Haneke. Ästhetik der Gewalt*. Siegen, 11.–12.10.2012. Vgl. auch Christina Natlacen: „Im Angesicht der Wirklichkeit. Fotografische Verweise in Michael Hanekes ‚Code inconnu‘“. In: Erstić/dies. (Hrsg.): *Pasolini – Haneke*, S. 103–114.

ausübt.²⁷ Doch die angesprochenen Werke zeigen, dass diese Intensität – als Schrei verdichtet – immer auch ambivalent ist, Erschaffen *und* Ohnmacht bedeutet, gerade dann, wenn die Form über das Motiv siegt.

So führt zwar auch die Erwartung vom und die Erschütterung durch den Ersten Weltkrieg, die in dem eingangs zitierten Gedicht von August Stramm zur Sprache kommt, zu einem Neudenken der formalen Aspekte der Lyrik, der Syntax und der Sprachgewalt im Zeitalter der historischen Avantgarden. In dem Gedicht selbst wird jedoch auch aus den Wehen ein Nichtall, ein Nichts, „Wehe Wehe / Wehe / Wehen / Nichtall“, das die Nichtigkeit des Daseins bestätigt.²⁸ Gerade der Expressionismus hat eine dem Krieg analoge Sprache entwickelt, die oft als ein Schrei beschrieben wird:

Dieser Schrei, der zum Himmel gellende Schrei, der nicht mehr wie noch der einsame Sehnsuchtsschrei Stefan Georges ‚durch güldene Harfe sausen‘ will, den keine an den Mond gesetzte Flöte mehr zum Klang verschönt, der nur gehört werden will, gehört werden soll um jeden Preis als lebendige menschliche Entscheidung – er alleine ist die Antwort der wachen Seele auf die furchtbare Umklammerung unserer Zeit.²⁹

So schreibt es die Expressionistin Margarete Susman (1874–1966) im Jahr 1918. Dieser Schrei löst sich deutlich von der Schönheitsbegeisterung des Symbolismus ab und setzt einen Elementarausbruch an die Stelle eines euphemistischen Seufzers.

Auch Haneke und Pasolini zeigen die Ambivalenzen und Grenzen der (formalen) Kraft und Intensität auf. Die geradezu manieristische Kälte und Distanz beider Filme wird zwar durch die Bacon-Zitate gebrochen, schreien diese doch eine Kritik bildnerisch aus, wie auch die Protagonisten dies auf der Ton- und auf der Bildebene veranschaulichen. Doch der Ausgang aus der Verunsicherung ist in beiden Filmen allenfalls dem Filmrezipienten gegeben: Die Zuschauer könnten jeweils für sich Konsequenzen ziehen, das Leben überdenken, anders handeln als die Filmprotagonisten. Die Intensität dieses Aufrufs ist freilich ohne die avantgardistischen Formdestruktionen und Schockpraktiken sowie ohne ihre Verwurzelung im Ersten Weltkrieg nicht denkbar. Die Dialektik der ästhetisch vermittelten Kraft und Intensität, die zur Produktion, aber auch zur Destruktion führen kann, erweist wiederum die beiden Filme aus den 1960er- bzw. 1970er-Jahren als äußerst reflexiv und politisch.

²⁷ Bohrer: *Imaginationen des Bösen*, S. 214–216.

²⁸ Siehe Anm. I.

²⁹ Margarete Susman: „Expressionismus“. In: Paul Raabe (Hrsg.): *Expressionismus*. München 1965, S. 156f.

FILMISCHE MANIERISMEN DER NACHKRIEGSZEIT

.

DAS LABYRINTH DES BEWUSSTSEINS

Julio Cortázars *cuento fantástico* „Las babas del diablo“ (1959) und Michelangelo Antonionis Film BLOW UP (1966)

qué palabra, ahora, qué estúpida mentira / was für ein
Wort, jetzt, was für eine dumme Lüge¹

Morgenaufbruch in *swinging London*. Ein offener Jeep mit einem Dutzend Jugendlicher kurvt durch die Stadt, um schließlich vor einem Wohnblock stehen zu bleiben. Die Jugendlichen – ausgelassen, grell und karnevalesk – springen aus dem Auto heraus, bewegen sich jetzt zu Fuß und nicht weniger dröhnend durch die Straßen. Gleichzeitig verlässt vor den Toren eines nahe gelegenen Obdachlosenheims eine Menschenmenge den Übernachtungshort. In der wenig kohärenten Gruppe fällt beim Ausgang aus dem Heimgelände ein junger blonder Mann auf. Nach einem Schnitt führt er zunächst ein Kurzgespräch, biegt daraufhin, gegen den Bewegungsrhythmus, nach links ab. Endlich steigt er in einen Rolls-Royce ein, jedoch nicht ohne sich vorher vergewissert zu haben, dass niemand zusieht.

Dieser blonde Mann, die Hauptfigur des im Jahr 1966 entstandenen Spielfilms BLOW UP/BLOW UP (GB 1966) Michelangelo Antonionis (1912–2007), ist in (der innendiegetischen) Wirklichkeit ein begehrter Modephotograph, der sich auf der Suche nach dem authentischen Ausdruck auf eine nunmehr beendete Mission in die gesellschaftlichen Randgruppen begeben hat. Jetzt, anscheinend „jenseits aller Klasseninteressen“² im Auto sitzend, wird er von der lärmenden Jugendgruppe aus den ersten Filmeinstellungen umkreist, spendiert ihnen Geld, um schließlich loszufahren.

Die Autofahrt in den Filmraum hinein, jenes bekannte Motiv der Kinogeschichte, das immer wieder den Filmauftakt markiert, steht somit auch in Antonionis Film für den Eintritt in eine spezifisch filmische Wirklichkeitssphäre. Wir haben es hier allerdings weniger mit einer in sich konsistenten Realität zu tun als mit einem Zerfall der Wirklichkeitsebenen. So erinnerte der Film aufgrund der Aufnahmen der Obdachlosen an ein vom Neorealismo deutlich beeinflusstes Werk, wäre nicht bereits zu Beginn ein erzähltechnischer Bruch mit der *dé-coupage classique* erkennbar. Die schrillen Rufe und die laute Popmusik aus dem Jeep unterminieren den vermeintlichen Sinngehalt der filmischen Diegese, passen sich weder der Morgenstimmung noch dem Cabriolet des Hauptprotagonisten

¹ Julio Cortázar (1959): „Las babas del diablo“. In: ders.: *Las armas secretas*. Madrid 1982, S. 67–84, S. 70. Die deutsche Übersetzung „Teufelsgeifer“ befindet sich in ders. (sp. 1959, dt. 1981): *Die geheimen Waffen. Erzählungen*. Aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf. Frankfurt a. M. 1981, S. 65–83, S. 68.

² Susan Sontag: „Objekte der Melancholie“. In: dies.: *Über Fotografie*. Aus dem Amerik. von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt a. M. 2003¹⁵, S. 53–83, S. 57.

an. Am allerwenigsten korrespondiert der Lärm der Jugendlichen mit ihrer Aufmachung, ihren die Stille verkündenden Pantomime-Kostümen.

Aber auch technisch-formale Brüche werden innerhalb der ersten Filmsequenz deutlich. Im Verlauf der Fahrt, mit der die Eingangssequenz abschließt und das Tagesgeschehen des bloß mit einem Vornamen ausgestatteten Hauptprotagonisten eingeleitet wird, erfolgt keineswegs wie gewohnt ein perspektivisches Ins-Visier-Nehmen des morgendlichen London. An einer Kreuzung versperren Thomas zwei die Leinwand entlangfahrende Lastwagen – der erste blau (Abb. 1), der zweite gelb (Abb. 2) – den Weg. Aus extremer Nähe gefilmt und im weiteren Verlauf des Films mehrfach zitiert und modifiziert (Abb. 3) bilden sie in dieser Einstellung zwei bandartig sich bewegende Flächen glänzender Grundfarbe, die an das Color Field Painting amerikanischer Maler der 1960er- und 1970er-Jahre erinnern.

Der intermediale Charakter der Szene jedoch schlägt sich mitnichten in einer einseitigen Beeinflussung des Films durch die älteren Künste nieder, ist doch die Großformatigkeit der Farbfeldmalerei, die den Eindruck von Endlosigkeit und Bewegung vermitteln sollte, selbst vom Kinodispositiv beeinflusst.³ Auch kommt die der Malerei innewohnende Bewegung nicht dem Medium, sondern dem Betrachter zu. Er ist es, der dazu aufgefordert wird, an der Leinwand mit dem Blick, mitunter auch real entlangzuschreiten, wodurch das Color Field Painting dieses poststrukturalistisch anmutende Faktum der allgemeinen Malerei-Rezeption, gleichsam das lessingsche Vorurteil der Zeitlosigkeit des Bildes⁴ demaskierend, zu ihrem eigentlichen Thema erhebt. Während sich sodann die Malerei der Neoavantgarden auf ihre Grundgegebenheiten – die Anordnung und potenzielle Verzeitlichung der Linien und Farben auf einer zweidimensionalen Fläche – besinnt, scheint das Medium ‚Film‘ in der besagten Szene primär eine Fläche intermedialer Reflexionen zu bieten, die ihre Kraft aus dem Ausspielen der bewegten und unbewegten visuellen Elemente sowie der optischen und der akustischen Ebenen speisen. Mithin schleudert die Geräuschkulisse dank des Lärms der Straße die dargestellte Wirklichkeit umso eindringlicher ins Bewusstsein hinein, da sie gerade in dem Moment des Vorbeifahrens der beiden Lastwagen einsetzt – dort also, wo das referenzielle Bild durch den extremen *close up* zusehends desemantisiert wird.

³ Vgl. Martina Dobbe: *Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes. Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly*. München 1999.

⁴ Gotthold Ephraim Lessing (1766): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Kritische Schriften. Philosophische Schriften, 2, Werke*. München 1969, S. 7–166.



Abb. 1–3: Screenshots aus *BLOW UP*

Korrespondieren soll dieses modifiziert fortgesetzte ambivalente Spiel mit der Referenzialität, so der *regista* selbst, vor allem mit einem Nachdenken über das „reale presente“⁵. Es scheint so, dass es sich dabei weniger um eine Gesellschaftskritik als um die Inszenierung dieses „reale presente“⁶ (tatsächlichen Jetzt) im Sinne eines „régime d'échange“⁷ (wörtlich: Austausch-Herrschaft) handelt, um eine diegetische wie intermediale Hybridisierung und gleichzeitige Unvereinbarkeit des Realen und des Imaginären.

Doch welche Bedeutung kommt dem besagten „reale presente“ in *BLOW UP* genauer zu? Und wenn es sich tatsächlich um das Phänomen einer im Zerfall befindlichen Wirklichkeit handelt, wo genau zeichnen sich Risse, Facetten und Unvereinbarkeit, wo Hybridisierungen ab? Sind sie auf der Ebene einzelner Handlungsaspekte des Films zu beobachten, in den akustischen und optischen Dissonanzen und Asynchronien? Oder stellen sie vielmehr die Folge der Reflexion einer spezifisch filmischen ‚Intermedialität‘⁸ dar, die das Problem einer „gegenseitigen Erhellung der Künste“⁹ gleichsam als dichotom, als eines der Erhellung miteinander nicht zu vermengender Gattungen ansieht, wie in der oben angesprochenen Szene angedeutet? Um wessen „reale presente“ handelt es sich denn letztlich, das des Mediums oder das der Figuren?

II

Es scheint, als ob eine erste Antwort auf diese Fragen die literarische Vorlage des Films liefern könnte, die erstmalig 1959 im Erzählband *Las armas secretas* erschienene Kurzgeschichte „Las babas del diablo“ (dt.: „Teufelsgeifer“) des argenti-

⁵ Michelangelo Antonioni: *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*. A cura di Carlo e Giorgio Tinazzi. Venedig 1994, S. 85.

⁶ Ebd.

⁷ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt a. M. 1997, S. 21.

⁸ Vgl. Joachim Peach: „Intermedialität“. In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2001⁴, Jürgen W. Müller: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996 und Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen 2001.

⁹ Zum Konzept Oskar Walzels vgl. Peter Zima: „Ästhetik, Wissenschaft und ‚wechselseitige Erhellung der Künste‘“. In: ders. (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt 1995, S. 1–28, insb. S. 18f.

nischen Schriftstellers Julio Cortázar (1914–1984).¹⁰ Ähnlich wie in den visuellen und akustischen Irritationen der filmischen *reécriture* Michelangelo Antonionis wird auch zu Beginn dieser Kurzgeschichte deutlich, dass die Handlung – das Mordgeschehen und die vermeintlich an die Kriminalerzählung angelehnte Struktur – ihren Rang zugunsten einer Reflexion über das Thema des Erzählens einbüßen wird:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.¹¹

Nie wird man wissen, wie das erzählt werden muß, ob in der ersten Person oder in der zweiten, indem man sich der dritten Person des Plurals bedient oder fortwährend Formen erfindet, die sich dann als nicht brauchbar erweisen. Wenn man sagen könnte: ich sehen den Mond aufgehen, oder: uns schmerzt der Grund meiner Augen, und vor allem so: du, die blonde Frau, waren die Wolken, die immer noch vor meinen, deinen, seinen, unseren, euren, ihren Gesichtern dahineilen. Verflixt!¹²

Wie eine literarische Weiterführung der paradigmatischen Autor-Essays von Roland Barthes (1915–1980) und Michel Foucault (1926–1984)¹³ löst die zwischen der ersten und der dritten Person changierende Narration in „Las babas del diablo“ eine eindeutige Erzählinstanz zum Vorteil der Metareflexion eigener Gattungsmerkmale auf.¹⁴ Sodann steht im Zentrum dieses narrativen Kurztextes weniger ein augenscheinlich sich mit dem Gegenstand – einer fiktionalen Figur – stark identifizierender und gleichzeitig auch sein Handeln reflektierender Autor. Durch die Brechung der Perspektiven, die sich ‚aliterarisch‘ gegen den narrativen Realismus und Rationalismus zu wenden versucht, erhält die Kurzerzählung einen distanzierten, bisweilen ironischen Charakter. Ihren eigentlichen Gegenstand jedoch scheint primär jene Gegenüberstellung des Realen und Irrealen,

¹⁰ Siehe Anm. I.

¹¹ Cortázar: „Las babas del diablo“, S. 67 [im Folgenden in Klammern im Text].

¹² Ders.: „Teufelsgeifer“, S. 65 [im Folgenden in Klammern im Text].

¹³ Vgl. Roland Barthes: „Der Tod des Autors“. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Übersetzt von Matias Martinez. Stuttgart 2000, S. 185–197 und auch Michel Foucault: „Was ist ein Autor?“ In: ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M. 1988, S. 7–31.

¹⁴ Vgl. Wolfgang Bongers: *Schrift/Figuren. Julio Cortázers transtextuelle Ästhetik*. Tübingen 2000, S. 130.

Erwartbaren und Unerwarteten zu bilden, welche die phantastische Literatur im Allgemeinen ausmacht.¹⁵ Hiermit ist auch dieser Text in die Reihe der cortázarschen *cuentos fantásticos* einzugliedern, deren Handlungen stets innerhalb eines paradox-labyrinthischen Universums stattfinden.¹⁶

Die ambivalente Welt der absurden, gleichwohl mimetischen Elemente der „Babas del diablo“ schöpft sodann ihre Kraft nicht nur aus einem, von den klassischen Avantgarden beeinflussten Spiel mit den Erzählhaltungen und der Grammatik. Vergleichbar fulminant resultiert die Phantastik aus der Tatsache, dass sich eine der Erzählinstanzen, die des Ich-Erzählers, bereits zu Beginn – buchstäblich im Sinne Roland Barthes' – als tot bezeichnet. Verblüffenderweise jedoch erweist sich für diese mortifizierte Erzählgröße gerade das Erzählen als die geeignete Antwort auf das Nichts (des Todes?). Der Ich-Erzähler stattet sein erzähltes Ego zunächst mit den sozialen Insignien aus; dem Namen – Roberto Michel –, dem Beruf – Übersetzer und Amateurphotograph –, der Abstammung – Franzose chilenischer Herkunft – und dem Wohnort – Paris.¹⁷ Im Folgenden dann wird es ein Mord sein, welchem er, bewaffnet mit einer Fotokamera, an einem 7. November beigewohnt zu haben glaubt.

In einem Pariser Park nämlich erweckt am besagten Tag ein ungleiches Paar von „geradezu beunruhigende[r] Aura“ [Cortázar: „Teufelsgeifer“, S. 73] – ein Junge mit einer etwas älteren, blonden Frau – Michels voyeuristisches Interesse. In libidinöser Erwartung ausharrend, einen pittoresken, ja ‚fruchtbaren‘ Augenblick zu erhaschen, drückt er endlich, nach mehreren Einschüben einer weiteren narrativen Instanz, den Auslöser seines Fotoapparats. Das Paar bemerkt es, die Frau ist erzürnt und verlangt nach dem Film. Angeregt durch das Beharren der Frau, lösen die Parkphotographien bei dem Spaziergänger eine regelrechte Obsession aus, ein Begehren ohne Befriedigung: Je eindringlicher die Frau den Film fordert, umso entschlossener ist Michels Entzug. Vielleicht ist es eine literarisch-masochistische Note der *suspense*¹⁸, dass er die versteinerte photographische Erinnerung erst Tage später entwickelt, vielleicht bloß eine Unachtsamkeit. Das zum Plakat vergrößerte Photo jedoch wird anschließend durch die Verzögerung nur umso stärker zum, so Volker Roloff, „Auslöser einer absurden, sich gleichsam wie von selbst generierenden, manisch-erotischen Phantasie“, die

¹⁵ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen/Basel 2001; Renate Lachmann: *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt a. M. 2001.

¹⁶ Vgl. Bongers: *Schrift/Figuren*.

¹⁷ Wodurch die Figur autobiographische Züge erhält. Zur Pariser Übersetzertätigkeit von Cortázar vgl. Walter Bruno Berg: *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1991, S. 83–90.

¹⁸ Gilles Deleuze: „Sade, Masoch und ihre Sprache“. In: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Frankfurt a. M. 1980, S. 171–278, S. 188.

vom Prinzip des Erzählens „nicht zu trennen ist“.¹⁹ Michel glaubt mitunter, durch seine Photographie einer tödlichen Verführung des Jungen zuvorgekommen zu sein, tatsächlich jedoch scheint er, vom Photo inspiriert, einen vermeintlichen Mordplan zu imaginieren. Das photographisch Starre wird in eine bewegte sowie surreale erzählte Wirklichkeit transponiert, die Personen auf dem Photo entledigen sich ihrer Unbeweglichkeit, agieren, verweisen auf ein Danach des Ereignisses, das augenblicklich stattfindet:

De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían, y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención. [Cortázar: „Las babas [...]“, S. 82]

Plötzlich verkehrte sich die Ordnung, sie waren lebendig, bewegten sich, handelten und waren voller Energie, gingen ihrer Zukunft entgegen; und ich, von diesem Gesichtspunkt aus, Gefangener einer anderen Zeit, eines Zimmers in einem fünften Stock, ich wußte nicht, wer sie waren, diese Frau und dieser Mann und dieses Kind, ich war weiter nichts als die Linse meiner Kamera, etwas Starres, unfähig dazwischenzutreten. [Ders.: „Teufelsgeifer“, S. 81]

Nicht nur das Photographierte wird sodann mortifiziert, zum Gefangenen des Bildes und der eingefrorenen Zeit, vielmehr werden die Zeit- und Selbsterfahrung des Photographen und Betrachters Michel infrage gestellt. Beide untrennbar miteinander verknüpfte Instanzen – das ‚Ich‘ und die ‚Zeit‘ – scheinen Reflexionen der Photographie darzustellen, und immer deutlicher erhält die Photographie für Michel die Bedeutung eines Spiegels. Im Gegensatz zu einem „Objekt des Mangels“ jedoch, der auf der fortwährenden Suche nach dem eigenen Ich aus den Spiegelbildern die trügerische Substanz des Ichs generiert²⁰, glaubt Michel in den Photographien nicht nur die Anderen erkennen zu können, sondern scheint sich auch darüber im Klaren zu sein, dass er selbst das Fixativ der Szene, das fixierte Vergangene ausmacht:

¹⁹ Volker Roloff: „Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni“. In: Peter W. Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial*, S. 269–309, S. 301.

²⁰ Vgl. Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“. In: ders.: *Schriften I*. Hrsg. v. Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1991³, S. 61–70.

Desde mi silla, con la máquina de escribir por delante, miraba la foto ahí a tres metros, y entonces se me ocurrió que me había instalado exactamente en el punto de mira del objetivo. [Cortázar: „Las Babas [...]“, S. 79]

Von meinem Stuhl aus, die Schreibmaschine vor mir, betrachtete ich das Photo dort in drei Meter Entfernung, und da wurde mir klar, daß ich genau am Visierpunkt des Objektivs saß. [Ders.: „Teufelsgeifer“, S. 78]

Umso lacanianischer erscheint, dass sich die Bedeutung der Kamera und des Objektivs keineswegs in der Erkundung einer externen Wirklichkeit niederschlägt, sondern vielmehr die Rolle einer Waffe bekommt, die den Gegenstand wie auch den Betrachter mortifiziert. Mehr noch als das photographische Verfahren, bei dem das Objekt festgehalten und eingefroren wird, steigt die Photographie zu einem subjektgenerierenden, in der Phantastik der voyeuristischen, gewaltphantastischen Szene auch entlarvenden, mithin gefährlichen Instrument auf, das Strahlen aussendet und primär den Betrachter punktiert, verletzt, tötet.²¹ Gleichwohl: Eine endgültige Antwort auf die Rätsel des Mordes und des Todes bzw. der Narration und der Zeit verweigert der Text entschieden, sorgen doch die phantastischen Elemente der Erzählung wiederholt für Verwirrung. Diese können motivisch bedingt sein, wie die Linse des Fotoapparats, die gleichzeitig als eine „arma“, eine Mordwaffe, inszeniert wird, oder narrativ, so die dissonanten Erzählerstimmen, die dem Text bisweilen eine ironische Metaebene verleihen. Mithin dokumentiert der Schnappschuss die Einheit von Verlangen und Tod.²² Indem die Motive und die narrative Struktur Orte medialer Hybridisierungen und Heterotopien bilden, dokumentieren sie auch die Einheit vom technischen Bilderschießen und Bildersehen, aber auch vom Erzählen und Erzähltwerden. Es gelingt Cortázar das für ihn charakteristische phantastisch-formale Element „mit einem übergreifenden [...], in verschiedenen Manifestationen wiederkehrenden inhaltlichen Motiv zu verknüpfen – der existentiellen Erfahrung des Todes.“²³ Auch diese Erfahrung jedoch ist mehrfach konnotiert: als der Tod durch die Kameralinse einerseits und der augenzwinkernd präsentierte Tod des Erzählers und Voyeurs Michel andererseits.

Es ist die Photographie, die sich innerhalb dieses literarischen *danse macabre* als ein äußerst ambivalentes, intermediales Motiv erweist. Ihr werden geradezu ontologische Qualitäten zugesprochen, gewährleistet sie doch, so der Hobby-

²¹ Hierdurch antizipiert der Text die Überlegungen Roland Barthes': *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Aus dem Fr. von Dietrich Leube. Frankfurt a. M. 1989.

²² Walter Bruno Berg: *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1991, S. 94.

²³ Ebd.

photograph Michel, „disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros“ [Cortázar: „Las babas [...]“, S. 70] / „Disziplin, Sinn für Schönheit, ein gutes Auge und eine sichere Hand“ [ders.: „Teufelsgeifer“, S. 68]. In seinen folgenden medientheoretischen Grübeleien bewirke sie auch eine apparative Erweiterung und Einrahmung der Wirklichkeit, die Verschärfung und Reduktion des Blicks. Hier bereits mischt sich in die enthusiastische Stimme eine skeptische Haltung hinein, denn nicht nur von Erweiterung und Verschärfung, sondern auch von Einrahmung und Reduzierung ist die Rede. Die zweifelnde Position wird im weiteren Verlauf gesteigert: Die Photographie, so die höchst rätselhafte, geradezu auktoriale Gegenstimme des Textes, zerstückele und vernichte den ephemeren Zeitpunkt [ebd., S. 68 und S. 74], anstatt ihn aufzubewahren, sie stoppe den Fluss des Lebens, mortifiziere und mumifiziere das Geschehen wie die Erinnerung.

In „Las babas del diablo“ werden somit zwei konträre Positionen der Reflexionen über die Photographie als mediale Form angeboten. Die erste ist euphorisch: Die Photographie erscheint hier als ein Verfahren, das den Blick erfrischt und verschärft, eine jungfräuliche Wirklichkeit entstehen lässt. Die zweite Stimme dagegen ist durchaus skeptisch und scheint mitunter auf die Reflexionen über die Todesaffinität der Photographie zu rekurrieren, die innerhalb eines philosophischen Diskurses des 20. Jahrhunderts von Henri Bergson (1859–1941)²⁴ über Walter Benjamin (1892–1940)²⁵ bis hin zu Roland Barthes²⁶ fortwährend variiert werden. Der Photographie bei Cortázar wohnt die Rolle einer Membrane und einer Spiegelfläche inne, die – indem sie die Verschärfung des Sehnsinns gleichermaßen wie eine Überführung des Ichs aus einer ‚realen‘ in eine gespiegelte Traum- und Todeswirklichkeit ermöglicht, die weder das Begehren noch den Tod ausschließt – die Grenze der enthusiastischen und der kritischen Position markiert. Die Bekämpfung der „nada“ und des *horror vacui* mithilfe der Bilder und Zeichen endet so in der Konfiguration einer heterotopen Welt, lösen doch der Zufall des Photographieaktes wie auch sein Ergebnis neben der Starre und dem Tod auch die erotische wie traumähnliche Handlung aus. Das Unerwartete des Schnappschusses erhält sodann den Charakter der surrealen Wirklichkeit *sui generis*.

Hierdurch scheint der cortázarsche Text an den Surrealismus anzuknüpfen, insbesondere an die medientheoretischen Analysen des sog. Photographischen Faktums von Salvador Dalí (1904–1989).²⁷ Dass die photographische Umwandlung jene Wechselwirkungen einzufangen vermag, die sich zwischen dem Realen und Surrealen ergeben, ist eine Tatsache, die die Kritikerin Susan Sontag

²⁴ Henri Bergson: *Die schöpferische Entwicklung*. Zürich 1967.

²⁵ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1974⁷.

²⁶ Siehe Anm. 16.

²⁷ Vgl. Salvador Dalí: „Das fotografische Faktum“. In: ders.: *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann. München 1974, S. 28f.

(1933–2004) von Dalí aufgegriffen zu haben scheint.²⁸ Beiden zufolge ist die Photographie durchweg mit dem Streben des Surrealismus nach dem Arbiträren und Unerwarteten vergleichbar; sie stelle also das surrealistische Medium *par excellence* dar. Bei beiden, bei Dalí wie bei Sontag, erscheint die Photographie surrealistisch, weil sie eine Wirklichkeit zweiten Grades erzeuge. Hier wie dort sei diese ‚neue‘, technisch-medial transponierte Wirklichkeit fragmentarischer, aber auch dramatischer als die von unseren Augen wahrgenommene Wirklichkeit.²⁹ Gleichwohl sucht Susan Sontag weniger als Dalí im technischen Verfahren oder in den Arbeiten von Man Ray das Surreale³⁰, sondern in der Photographie als einem spezifischen Zeitphänomen³¹, schöpfe diese doch ihre Kraft aus der unwiderstehlichen Rührung, die sie als Botschaft aus vergangener Zeit auslöse, und der konkreten Aussage über eine Gesellschaftsschicht. Gleichsam sei sie der Zeit der Lebenswirklichkeit durch die Aktualisierung des Vergangenen diametral entgegengesetzt: „Im Leben geht es nicht“, so Sontag, „um bedeutsame Details – einmal kurz belichtet und für immer festgehalten. Auf Fotografien geht es um nichts anderes.“³²

Nachhaltiger als Salvador Dalí im „Photographischen Faktum“ scheint sich Julio Cortázar dieses, die Surrealisierung auslösenden Potenzials der Zeit bewusst gewesen zu sein. In seinem *cuento fantástico* entlarvt er das Problem der Zeit als eine Lüge, als eben jene „estúpida mentira“³³, von der die Photographie in ihrer Konfrontation mit der Lebenswirklichkeit ein Zeugnis abgeliefert. Mehr noch, das Erstarren des Photographierten scheint nicht nur als Symbol, sondern als Todeskatalysator einer flüchtigen, sich fortwährend verändernden, mithin auch stets sterbenden Wirklichkeit zu fungieren.

Wenngleich das als ein Motor und eine intermediale Metaperspektive gleichermaßen fungierende ‚photografische Faktum‘ das Ereignis auslöst, bildet weniger die Mordgeschichte den Kern der Kurzerzählung als eine gleichzeitige Auf- und Verdeckung des literarischen Erzählens. Mithin steht im Zentrum des *cuento* die labyrinthische, mehrdeutige, einen Sinn entbehrende Struktur des zeitlich motivierten und die Zeit verschleiern den Beobachtens und Erinnerns im Akt des Erzählens. Ja, die Surrealisierung führt in „Las babas del diablo“, von der Photographie angeregt, zu einer ambivalenten, zwischen mehreren Zeit-, Realitäts- und Erzählebenen changierenden Narration.

²⁸ Sontag: *Objekte der Melancholie*.

²⁹ Ebd., S. 54.

³⁰ Vgl. Dalí: „Die Fotografie, reine Schöpfung des Geistes“. In: ders.: *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie*, S. 26–28.

³¹ Vgl. Alain Sayag: „Surrealistische Fotografie: Eine anonyme Kunst?“. In: Werner Spieß (Hrsg.): *Surrealismus 1919–1944*. Düsseldorf 2002, S. 398–400.

³² Sontag: *Objekte der Melancholie*, S. 56 und 82f.

³³ Siehe Anm. I

II

Wurden das Sehen und die Sprache bzw. die Photographie und die Kurzgeschichte³⁴ in „Las babas del diablo“ als teils dichotome Modi der Wirklichkeitsbewältigung verstanden, um schließlich in einer Selbstreflexion der eigenen medialen Wirklichkeit zu münden, so ist die auf das Verhältnis zwischen Film und Photographie verlagerte Problematik des Films *BLOW UP* vom Thema ‚Sehen‘ dominiert. Die Hauptfigur des Films, Thomas, haben wir bei seiner Rückkehr aus dem Londoner Nachtsyl verlassen. Was sich im Folgenden ereignet, sind zunächst einmal 24 Stunden aus dem Leben eines von der Mode- und Konsumwelt angewiderten, dieser sich dennoch nicht bewusst entziehenden Photographen, der Objekte und Menschen – Frauen wie Männer – vor allem durch die optischen Hilfsmittel, die Linsen der Kamera oder der Lupe zu erobern trachtet (Abb. 4–6). Ob als substituierter *petite mort* des Liebesaktes³⁵ (Abb. 4), das Anvisieren einer friedlichen Parklandschaft (Abb. 5) oder die detektivische Spurensuche (Abb. 6) in Szene gesetzt, sein Blick wirkt erst dann interessiert, wenn er durch optische Apparate geschärft wird. Dem mortifizierenden Charakter des apparativ vermittelten Blickes entsprechend, ist auch der Gestus des Photographen aggressiv. Aus dem mit der Kamera bewaffneten literarischen Voyeur Julio Cortázar ist ein Kämpfer geworden, der das Bilderschießen zur Berufung erhebt. Gleichwohl stößt wie bereits dort so auch hier der Hauptfigur – bei der Suche nach den, der Modephotographie entgegengesetzten, ‚authentischen‘ Motiven für eine Photodokumentation – eine „unerhörte Begebenheit“³⁶ zu. In einem Park nach einem lyrischen Ausklang seines geplanten Obdachlosenbilderbuchs suchend, beobachtet und photographiert er das Liebesspiel eines älteren Mannes mit einer, von Vanessa Redgrave dargestellten, jungen Frau. Der von der Frau, zunächst im Park, dann auch in Thomas’ Wohnung krampfhaft verlangte Film steigert sich für Thomas wie bereits für Michel zur Passion. Wenngleich beiden eigen, so mündet im *cuento* und im Film der erotisch-voyeuristische Ausgangspunkt in divergierende Wege der Spurensicherung.



Abb. 4–6: Screenshots aus *BLOW UP*

³⁴ Vgl. Cortázar selbst in ders. (1994, postum): *Obra Crítica*. Bd. 2. Madrid 1994, S. 371.

³⁵ Vgl. Sontag: „In Platons Höhle“. In: dies.: *Über Fotografie*, S. 9–30, insb. S. 19.

³⁶ Johann Peter Eckermann (1836–1848): *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrsg. v. Ludwig Geiger. Leipzig o. J. (1902), S. 177.

Während die Figuren auf dem Photo Michels ihre Autonomie just in dem Moment gewinnen, in dem dieser den ersten Satz eines Textes zu schreiben beginnt, wird die Kriminalgeschichte im Falle von Thomas vor allem durch das apparative Sehen ausgelöst, der voyeuristische Impetus sodann verstärkt und gleichsam, indem er in das Handeln hinübergeht, aufgehoben. Zwar endet der abrupt abgebrochene Besuch der nach dem Film verlangenden Frau aus dem Park mit dem der literarischen Vorlage entnommenen Glauben Thomas', er hätte einen Mord verhindert. Nach einer *ménage à trois* mit zwei Möchtegern-Models in seinem mit den Parkphotos beklebten Wohnzimmer fällt Thomas' gebannter Blick jedoch auf eine der Photographien, auf der er ein wichtiges Indiz entdeckt zu haben scheint. Fungieren in „Las babas del diablo“ das Erzählen und das Schreiben als Motoren der Geschichte, betont der ‚auktoriale‘ Erzähler doch schließlich, Michel habe sich primär der Literatur schuldig gemacht [Cortázar: „Teufelsgeifer“, S. 77], so ist Thomas' Passion nicht nur optisch motiviert, sondern auch besser entwickelt.³⁷ Denn während Michel seine (Mord-)Geschichte durch das Schreiben, also literarisch, weiterentwickelt, collagiert Thomas – manisch das ‚Beweisstück‘ im Blow-Up-Verfahren vergrößernd, bis er auf dem Photo eine Leiche erkennen zu können glaubt (Abb. 9) – einen Fotoroman zusammen.

Es gehört zu den rätselhaften Raffinessen des Films, dass er nachtsüber im besagten Park die Leiche auch tatsächlich findet (Abb. 9). Wenngleich sich die Story des Films scheinbar noch mehr als der cortázarsche *cuento* der Muster des Kriminalromans bedient, die Bedeutung der detektivischen Auflösung eines Kriminalfalls kommt diesem Fund jedoch keineswegs zu. Vielmehr ist das darauf folgende Geschehen bereits in dem anfänglichen Duktus der Hybridisierung der Wirklichkeitsebenen, der surrealen, der (neo-)realistischen und der autoreferenziellen der bewegten Farbleinwand intoniert. Die durch das Sehen figurierten unterschiedlichen Facetten des Realen symbolisieren immer deutlicher das Bewusstseinslabyrinth der Hauptfigur, welches sich im Verlauf des Films in den alogischen, traumhaften Strukturen seines Handelns zusehends widerspiegelt: So benachrichtigt Thomas nach dem Fund der Leiche nicht die Polizei, sondern versucht zunächst seinen Nachbarn Bill – einen Maler – vom Ereignis zu unterrichten, wohnt dort allerdings einem Urszene-ähnlichen Koitus bei. Thomas' Blick, dargestellt mithilfe der subjektiven Kamera, gleitet dabei über die Fußbodenspuren, die eine ähnlich divisionistische Struktur aufweisen wie sein vergrößertes, photographisches *corpus delicti* und bleibt schließlich am kopulierenden Ehepaar stehen. Die Bewegung seines Blickes, die von der abstrakt wirkenden Fläche des Fußbodens zum Liebesakt führt, könnte sodann ebenfalls eine traumanaloge Wunschperspektive beinhalten, von den mehrdeutigen, abstrakten Zeichen zur Zusammensetzung einer (d. h. Thomas') inneren Wunschwirklichkeit führen. Der Verweis scheint umso einleuchtender, da auch die anschließende Drogenparty beim Verleger als ein weiterer Verweis auf die Verunsicherungen der sinnlichen

³⁷ Vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 21f.

Wahrnehmung zu fungieren scheint, auf das Changieren zwischen Traum und Wirklichkeit. Es ist dann nur umso konsequenter, dass die am nächsten Morgen verschwundene Leiche schließlich die Bedeutung eines nicht von der Linse des Fotoapparats festgehaltenen, sondern vom ver-rückten Bewusstsein generierten *objet trouvé* erhält, scheint sie doch eher den Obdachlosenphotographien entsprungen zu sein (Abb. 7) oder der Imaginationskraft Thomas' als den tatsächlichen Gegebenheiten. Der liegende Körper auf der Blow-Up-Vergrößerung eines der Parkphotos nimmt nämlich eine geradezu identische Position ein wie die abgemagerte, nackte Figur eines älteren Mannes innerhalb der ‚gesellschaftskritischen‘ Studie Thomas' (Abb. 8). Ist in diesem dokumentarischen Vorhaben vielleicht der Grund des unerhörten Geschehens zu finden? Wurde die Surrealisierung auch hier, wie Susan Sontag formuliert, aus dem Affekt generiert, den die Photographie auslöst?

Der Film verweigert eine Auflösung dieses Rätsels. Die einzige Antwort, die explizit ausgesprochen wird, ist jene, die Bills Frau kurz nach einer traum-ähnlichen Koitusszene entschlüpft. Nach Thomas' Ausführungen über das unerhörte Tagesgeschehen vergleicht sie das vergrößerte ‚Beweisstück‘ mit den pointilistisch-abstrakten Gemälden ihres Gatten, an denen sich, wie es zuvor im Film hieß, auch „irgendwann mal alles zusammenfügt“. Referenziell jedoch ist an diesen Gemälden wie auch in dem die Makrostruktur photographischer Bilder vorführenden Beweisstück Thomas' außer der Analyse und Zurschaustellung eigener medialer Bedingungen nichts. Wie bereits am Anfang des Films in der Einstellung der beiden vorbeifahrenden Autos vorweggenommen, macht die gesamte, durchgängig aus der Perspektive Thomas' erzählte und dennoch distanzierte Handlung des Films eine ähnliche Entwicklung durch, die von der Desemantisierung zur Umcodierung verläuft. Hier wie dort erfolgt die Desemantisierung durch die Vergrößerung. Hier wie dort erweist sich die Vergrößerung, die augenscheinlich auf das Elementare (dort der Kunst, hier des Geschehens) verweisen sollte, als ungreifbar und trügerisch. Das Resultat der Auflösung und Neucodierung des Referenziellen ist eben keine ‚Wahrheit‘, sondern eine Facettierung und Verrätselung des visuellen Ausdrucks und der wahrgenommenen Wirklichkeit, die sich immer nur als eine des eigenen Mediums entpuppt.



Abb. 7–9: Screenshots aus *BLOW UP*

So wie Michel aus dem Sehen und der Photographie eine Kurzgeschichte entwickelt, so setzt Thomas die vergrößerten Parkphotographien zu einem bewegten Fotoroman, zu einem Film zusammen. Die anscheinend unbewegte Wirklichkeit der Photographie wird von ihm verlebendigt, rhythmisiert, dynamisiert.

Dass die einzelnen Facetten des Bildes mitunter gleichzeitig als bewegt und unbewegt, transparent und undurchlässig erscheinen (Abb. 10–12), beinhaltet in der Ununterscheidbarkeit und der gleichzeitigen paradoxen Unvereinbarkeit der Bildebenen das eigentliche Thema des Films, das unversöhnliche Nebeneinander des Realen und des Imaginären. Wie in einer durch die Tür gefilmten Einstellung, die zunächst als eine Spiegelung erscheint (Abb. 12), werden im Film häufig zwei Pole ein und derselben Situation gezeigt, zwei Perspektiven, die, wenngleich in einem Bild subsumiert, dennoch völlig divergierende Wirklichkeiten präsentieren. Die bewegte Farbfläche, zu der der Lastwagen am Anfang des Films abstrahiert wird, ist somit symptomatisch nicht nur für das selbstreflexive filmische Spiel zwischen der Referentialität und der gleichzeitigen Desemantisierung. Sie enthält bereits, neben dem Übergang von der *cadrage* in die *décadrag*³⁸ das Moment einer versperrten Wirklichkeits-Passage. Denn eine Synthetisierung der differierten Wirklichkeiten verweigert der jeder rationalen Motivierung spottende Film entschieden. Mehr als um eine logisch aufgebaute Diegese geht es auch hier um die labyrinthische Struktur der Bilder und Geräusche, die durch ein apparatives Zeigen und Sehen bzw. Vorspielen und Hören nicht klarer, sondern nur rätselhafter, antagonistischer wird. Die Spiegelspiele und Spurenstriche nehmen in *BLOW UP* den Platz der verwirrenden Erzählhaltungen im cortázarschen *cuento* ein, fungieren als das Substitut einer narrativen zeitlichen Verrätselung des Erzählten, um letztendlich auf sich selbst als eine höhere zu entdeckende Wahrheit zu verweisen. Wie bereits zu Beginn des Films vollzieht sich der entscheidende Bruch auch an seinem Ende jedoch nicht auf der visuellen, sondern auf der akustischen Ebene. Im Park, wo sich die besagte Leiche im Nichts aufgelöst zu haben scheint, begegnet Thomas am besagten, darauffolgenden Morgen abermals den clownesken Jugendlichen.



Abb. 10–12: Screenshots aus *BLOW UP*

³⁸ Pascal Bonitzer: *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris 1995, S. 83ff.

Sie spielen Tennis als Pantomime. Thomas schaut dem Spiel zu, als der imaginäre Ball vor ihm landet, bückt er sich verblüffenderweise, um ihn aufzuheben. Von nun an verfolgt er das Spiel nicht mehr skeptisch, sondern mit Interesse: der Blick des Photographen – der erste des Films, der interessiert ist und sich dabei nicht einer Photographie, sondern der ‚Wirklichkeit‘ zuwendet – wird begleitet vom Aufprall des imaginären Tennisballs auf dem Boden des Spielplatzes. Langsam wendet sich Thomas ab, entfernt sich vom Spielplatz, die Kamera fährt hoch, bis er zu einer kaum noch zu identifizierenden Gestalt auf der grünen Wiesenfläche wird.

Es ist fraglich, ob das Hören hierdurch als die einzige sichere Instanz der Wahrnehmung charakterisiert wird oder als eine, die gerade diese Wahrnehmung nur noch rätselhafter macht. Sicher ist, dass in *BLOW UP* in dem Moment, in dem sich die visuellen Zeichen auf ein abstraktes ‚Nichts‘ beziehen, die akustischen Zeichen die Wirklichkeit restaurieren. Doch während zu Beginn des Films durch die Geräusche die Wirklichkeit der Straße ins Bewusstsein drang, wird hier ein imaginäres Spiel akustisch als vermeintlich real bestätigt. Schlussendlich fungiert das Geräusch nicht mehr als eine anscheinend reale, sondern vielmehr als eine surreale, schizophrene Wirklichkeit. Das Rätsel, das der Film am Anfang aufgibt, soll auch auf keiner der Ebenen, weder der visuellen noch der akustischen, gelöst werden. Vielmehr soll es zu einer Reflexion, oder mit Antonioni, zu einer Diskussion führen, die sich um das Reale und Imaginäre, um den realen Wert der Gegenstände und ihre subjektive Bedeutung gruppiert³⁹ – eine Diskussion, die ohne Antagonismen und Surrealisierungen nicht auskommen kann. Und dass der Film mehr noch als die Photographie den Raum der Surrealisierungen eröffnet, ist, wie wir wissen, eine grundlegende medientheoretische Prämisse.

³⁹ Antonioni: *Fare un film è per me vivere*, S. 85ff.

DER ZUSCHAUER IM SPIEGEL

Überlegungen zur Performativität des Spiegelbildes am Beispiel der *Effi Briest*-Verfilmung Rainer Werner Fassbinders

Das Anekdoten einschließende Erzählen der Kontexte, die sich um die Werke und Autoren gruppieren, ist seit dem Aufkommen des New Historicism auch literaturwissenschaftlich akzeptierbar geworden.¹ Deshalb ist es angebracht, dieses im Grenzgebiet der Literatur- und der Filmwissenschaften anzusiedelnde, interdisziplinäre Kapitel mit einer Anekdote zu beginnen. Umso mehr scheint dies der Fall zu sein, da sich das Kapitel mit dem *Enfant terrible* des Neuen Deutschen Films, Rainer Werner Fassbinder (1945–1982), und seiner Literaturverfilmung *FONTANE EFFI BRIEST* (BRD 1974) beschäftigt.² Es handelt sich bei dieser einführnden Anekdote um einige Zeilen aus einem der unzähligen, mit den Fassbinder-Mitarbeitern geführten Interviews. Das Zitat vermittelt einen ersten Eindruck gleichermaßen von der Arbeitsweise am Film wie von der ästhetischen Konfiguration und Wirkung einer ‚typisch fassbinderschen‘ (Spiegel-)Szene:

Ich erinnere mich ganz besonders gern an ein sogenanntes Insert, einen Zwischenschnitt, den wir von Hanna Schygulla drehen sollten. Man muß wissen, dass für diesen Film [FONTANE EFFI BRIEST, Anm. d. Verf.] wirklich nicht viel Geld da war, wir mußten uns in jedem Bereich beschränken. Dass heißt, daß wir alle möglichen Arbeitsmaterialien mitgebracht haben. Jürges [Kameramann, Anm. d. Verf.] bat mich, schwarzen Molton und einen Glastisch zu besorgen. [...] Das Ergebnis war ein Bild in einem schrägen Glasrahmen, das sich wiederum durch die Lichtbrechung im Tisch spiegelte. Das Bild vergrößerte sich durch diese Spiegelung im Tisch, und man konnte annehmen, dass sie davor steht und ihr eigenes Bild anschaut.³

¹ Stephan Greenblatt: *Was ist Literaturgeschichte?* Frankfurt a. M. 2000. Jürg Glauser/Annegret Heitmann (Hrsg.): *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft.* Würzburg 1999.

² Zum Neuen Deutschen Film vgl. Thomas Elsaesser: *Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren.* München 1994; Wolfgang Jacobsen/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films.* Stuttgart/Weimar 1993. Zu dieser frühen Phase Fassbinders vgl. Natalie Binczek: „Figurative und defigurative Bilder in den frühen Filmen von Rainer Werner Fassbinder“. In: Volker Roloff/Scarlett Winter (Hrsg.): *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague.* Tübingen 2000, S. 179–198.

³ Ernst Küsters: „Sich selbst ernst nehmen“. In: Juliane Lorenz (Hrsg.): *Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder.* Berlin 1985, S. 227–231, S. 230.

Die oben als eine Improvisation beschriebene Einstellung auf die Effi-Briest-Darstellerin Hanna Schygulla (geb. 1943) ist bloß eine der zahlreichen manierierten Spiegelungen im Film FONTANE EFFI BRIEST.

Es handelt sich dabei um einen Film, um dessen Entstehung sich – angeregt durch Fassbinders anarchi(sti)sche Arbeitsweise – ebenso viele Legenden wie Überlegungen über seine ästhetischen Qualitäten ranken. Tatsächlich haben das Leben, Streben und Sterben Rainer Werner Fassbinders (1945–1982) längst das Ausmaß eines Mythos angenommen.⁴ Zumeist erzählt dieser Mythos unterschiedliche Varianten der Geschichte eines hyperaktiven Rebellen, maßlosen Genießers und ungestümen Workaholics. Erzählt wird zugleich auch die Geschichte eines pervertierten Ankündigungsendgels, der das Motto *nihil humani a me alienum puto* in jeglicher Hinsicht vollends erschöpft zu haben scheint, um dann pünktlich zum endgültigen Ausklang der Hippie-Ära im Jahr 1982 die Bühne des Theatrum Mundi zu verlassen.

Eine feste Größe in dem sich um Fassbinder herauskristallisierten Legendenuniversum hatte bereits während der Dreharbeiten die für Fassbinders Filme ungewöhnlich lange Drehzeit am Film FONTANE EFFI BRIEST. Wurden die meisten frühen Filme in einem rasanten Tempo von jeweils nur einigen wenigen Wochen gedreht, dauerten die Arbeiten an diesem Film über zwei Jahre lang, präziser zwischen 1972 und 1974, an. Hierfür wurde, neben Geldmangel und der Erkrankung eines Schauspielers, immer wieder auch das Ausbleiben des Kameramannes verantwortlich gemacht. So sind für die sog. typischen Fassbinder-Einstellungen in diesem spezifischen Low-Budget-Film⁵ gleich zwei Kameramänner verantwortlich: Dietrich Lohmann (1943–1997) und Jürgen Jürges (geb. 1940). War aber die vorhin erwähnte Spiegel-Einstellung das Werk Jürgen Jürges', so soll im Folgenden nach einem einführenden und einem sich dem Thema der Performativität der Spiegelungen verpflichteten theoretischen Teil des Kapitels ein Beispiel vom Beginn des Films näher untersucht werden. Hierbei hat Dietrich Lohmann die Kamera geführt.

Es wird nicht nur zu fragen sein, wer denn die anvisierte Instanz der fassbinderschen Spiegelungen sei, sondern vor allem wie sich diese Spiegelungen niederschlagen, ob ihnen eine Performativität zugesprochen werden kann oder ob sie sich nicht gerade dieser entziehen. Beginnen aber möchte ich das Kapitel mit einigen allgemeinen, einführenden Angaben zur literarischen Vorlage Theodor Fontanes und ihrem Stellenwert innerhalb des Films FONTANE EFFI BRIEST.

⁴ Die Liste dieser Arbeiten erstreckt sich, auch dies äußerst typisch für das „Phänomen Fassbinder“, von seriösen Arbeiten, wie der o. g. Interviewsammlung von Juliane Lorenz: *Das ganz normale Chaos* und den ausgezeichneten filmwissenschaftlichen Monografien von Thomas Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*. Amsterdam 1996 [dt.: Berlin 2001] bis hin zu jenen, vorwiegend biografischen Arbeiten, die sich am Rande der *Yellow-Press-Manier* bewegen: Vgl. hierzu lediglich das zitierbare Buch von Herbert Speich: *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk*. Weinheim 1992.

⁵ So Küsters im besagten Interview, vgl. „Sich selbst ernst nehmen“, S. 230.

DIE LITERATURVERFILMUNG *FONTANE EFFI BRIEST*

Mit seiner Literaturadaption *FONTANE EFFI BRIEST* schuf Rainer Werner Fassbinder nicht nur die vierte, sondern auch vielen Kritikern zufolge immer noch die beste Verfilmung von Theodor Fontanes (1819–1898) wohl bekanntestem, 1885 erschienenem Gesellschaftsroman *Effi Briest* (1894/95). Seine Intention war es, mit diesem Film ein Kunstereignis, einen Film für die Zukunft zu erschaffen. In einem Interview, das er 1972 der Zeitung *Berliner Tagesspiegel* gab, sprach Fassbinder von *FONTANE EFFI BRIEST* als „einem Versuch, eine Literaturverfilmung zu machen“⁶. So unspektakulär diese Feststellung auch anmuten mag, so ist sie dennoch von entscheidender Bedeutung: Der Film *FONTANE EFFI BRIEST* sollte den literarischen Stoff nicht nur bebildern, vielmehr sollte er selbst zu einem spezifisch literarischen Film werden.

Davon, wie sehr Fassbinder von der Literaturvorlage Fontanes wie von seinem Filmvorhaben eingenommen war, zeugt neben der Drehzeit auch die Reflexion über das Thema der Literaturverfilmung. Bedeutend ist auch die Tatsache, dass Fassbinder den Film größtenteils selbst produziert und finanziert hat.⁷ Entstanden ist letztlich eine überaus manieristische, auf seltenem, hoch empfindlichem Schwarz-Weiß-Material gedrehte, geradezu avantgardistische Adaption. Längst zählt dieser filmische, von Fassbinder sich selbst gegönnte „Luxus“⁸ nicht zuletzt wegen des provokativen Umgangs mit der Vorlage zu „einer der meisterlichsten Literaturverfilmungen überhaupt“. Der Film wurde, so die Kritiker, „zu einem Beispiel dafür, wie ein Schulbuchklassiker in ein aufregendes filmisches Abenteuer umgewandelt werden kann.“⁹

Augenscheinlich orientiert sich das pädagogische Filmereignis *FONTANE EFFI BRIEST* buchstäblich, mithin fast schon peinlichst genau an der u. a. auch vom französischen Roman, namentlich von *Madame Bovary* (1856), inspirierten literarischen Vorlage.¹⁰ Bevor das Thema der Performativität behandelt wird, sollen die Handlung des Romans und der Verfilmung in Erinnerung gerufen werden.

⁶ Vgl. Corinna Borchert: „Fassbinders Fontane. Der Regisseur verfilmt den Roman ‚Effi Briest‘“. In: *Der Tagesspiegel*. (11.02.1972) und *Stuttgarter Zeitung*. (01.12.1971). Eine ausführliche Bibliographie zum Thema der Fontane-Verfilmung findet sich im Internet unter: www.fontanearchiv.de/sek-lit.pdf (14.04.2004).

⁷ Vgl. Rainer Werner Fassbinder: „Bilder, die der Zuschauer mit seiner eigenen Phantasie füllen kann. Ein Gespräch mit Kraft Wetzel über *Fontane Effie Briest*“. In: Michael Töteberg (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Frankfurt a. M. 1986, S. 53–63, S. 59f. sowie Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*. München/Wien 1992⁵, S.142.

⁸ Fassbinder selbst in dem Interview mit Corina Borchert: *Das ist ein Luxus, den leiste ich mir*.

⁹ Speich: *Rainer Werner Fassbinder*, S. 343.

¹⁰ Vgl. Helmut Schanze: „‚Fontane Effi Briest‘. Bemerkungen zu einem Drehbuch von Rainer Werner Fassbinder“. In: Friedrich Knilli/Knut Hickethier/Wolf Dieter Lützen (Hrsg.): *Literatur in den Massenmedien. Demontage? Dichtung?* München 1976, S. 131–138.

Den Auftakt des Romans wie des Films bildet die Vermählung der 17-jährigen, kindlich-verspielten „Tochter der Lüfte“¹¹ Effi Briest mit dem zwanzig Jahre älteren Baron Geert von Innstetten, einem ehemaligen Verehrer von Effis Mutter. Nach der Vermählung zieht das Ehepaar in die provinzielle Gegend des Ostseebadeorts Kessin, die weder Effis kindlichem Eifer noch ihrer Vorliebe fürs Aparte¹² gerecht werden kann. Innstetten – vor dem sich Effi bereits vor der Vermählung fürchtete, ihn dennoch simultan als „gut und lieb“¹³ beschreibt – installiert zwecks Beherrschung und Kontrolle im Hinblick auf seine junge Frau eine Art „Angstapparat aus Kalkül“¹⁴. Dass sich die Spukgeschichten dieser Verkörperung wilhelminisch-preußischer „Prinzipien“¹⁵, wie jene vom unheimlichen Chinesen, als erfolgreich erweisen, lässt sich nicht zuletzt auf Effis kindliches Gemüt zurückführen. Ihre Beziehung zu Major Crampas, einem Bonvivant und alten Bekannten Innstettens, bildet die letzte Bastion der schwärmerischen Jungmädchen-Passion. Sie markiert zugleich – vor allem in der Verbindung mit der zeitgleichen Geburt der Tochter Annie – auch den Abschied von früherer Jugend.

Die *liaison dangereuse* wird durch eine Versetzung Innstettens nach Berlin prompt beendet und hinterlässt zunächst keine sichtbaren Folgen. Erst Jahre später, mittlerweile zu einem der führenden Menschen des Reiches aufgestiegen, entdeckt Innstetten durch einen Zufall die Liebesbriefe Crampas' an Effi. Die im Roman als längst überholt beschriebenen Prinzipien der Ehre befolgend, tötet er den einstigen Rivalen in einem Duell und verstößt seine zur Hofdame avancierte Ehefrau aus dem Hause. Sich vor der Missbilligung der preußisch-wilhelminischen Gesellschaft fürchtend, die einen publik gewordenen Seitensprung nicht duldet¹⁶, verwehren auch die Eltern ihrer Tochter die Unterstützung. Als letztes Zeichen der Fragwürdigkeit des Verstoßes erscheint der Verbot jeglichen Kontaktes zur Tochter Annie. Ihre trotz dieses Verbotes arrangierte Begegnung führt eine Tochter ins Spiel, die jede der Fragen ihrer Mutter mit einem auffallend adressierten „Oh gewiß, wenn ich darf“¹⁷ beantwortet. Effi bricht nach diesem Besuch empört und verzweifelt zusammen und wird erst auf das ausdrückliche Bitten ihres Arztes hin wieder im elterlichen Haus aufgenommen, wo sie etwa ein Jahr darauf verstirbt.

¹¹ Theodor Fontane (1894/95): *Effi Briest*. [Sämtliche Romane, Erzählungen, Nachgelasenes. Bd. 4. Hrsg. v. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger] München 1974, S. 8.

¹² Vgl. ebd., S. 24.

¹³ Vgl. ebd., S. 20f.

¹⁴ Ebd., S. 134.

¹⁵ Ebd., S. 35.

¹⁶ Zum Thema des Ehebruchs im 19. Jahrhundert Vgl. Philippe Ariès/Georges Duby (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*. Bd. IV. *Von der Revolution zum großen Krieg*. Hrsg. v. Michelle Perrot. Frankfurt a. M. 1992, S. 366ff und Monika Wienfort: *Verliebt, verlobt, verheiratet. Eine Geschichte der Ehe seit der Romantik*. München 2014, S. 236–241.

¹⁷ Fontane: *Effi Briest*, S. 274.

Keine weitere der insgesamt fünf Verfilmungen des *Effi-Briest*-Stoffes vermochte es derart eindringlich, die sich hinter der Galanterie versteckende und sich der Dressur bedienende Monstrosität Innstettens, aber auch des Elternhauses hervorzuheben. Effis Schrei nach dem Besuch der Tochter bleibt nicht nur in seinem Kontrast zu dem gedämpften Duktus des Films der einzige Ausbruch aus den Konventionen. In der Nahaufnahme dargestellt, mit dem Gesicht im Halbprofil, gibt Hanna Schygulla an dieser Stelle zwar den Text des Monologs wörtlich wie affektiert wieder. Gefilmt wurde sie allerdings vor der mit einem Gittermuster versehenen Lehne eines (Beicht-)Stuhles, einem offensichtlichen Symbol für das Eingekerkertsein der Personen (Abb. 1). Einsam und hinter einem symbolischen Zaun ist Effi auch in der darauffolgenden, ersten Einstellung nach ihrer Rückkehr nach Hohen-Cremmen zu sehen. Die Kamera folgt ihr bei einem Spaziergang in einer sich nur langsam von links nach rechts bewegenden Fahrt, parallel dazu liest die Stimme aus dem Off unter anderem Folgendes vor: „Ja, Effi lebte wieder auf, und die Mama [...] wetteiferte mit ihrem Mann in Liebes- und Aufmerksamkeitsbezeugungen.“¹⁸



Abb. 1: Screenshot aus *FONTANE EFFI BRIEST*

¹⁸ Ebd., S. 278. Vgl. auch Fassbinder: *Fontane Effi Briest*. In: Michael Töteberg (Hrsg.): *Fassbinders Filme 3*. Frankfurt a. M. 1990, S. 169.



Abb. 2: Screenshot aus FONTANE *EFFI BRIEST*

Die bewegte Mimik in der vorherigen Sequenz ist hier nach dem kurzwährenden Ausbruch wieder erstarrt. Das zunächst hinter einem Hutnetz verschwimmende Gesicht versinkt am Ende der Einstellung fast völlig in einem Meer von Ästen (Abb. 2). Von den Aufmerksamkeiten der Eltern ist hier jedoch genausowenig etwas zu spüren wie vom Aufleben der Hauptfigur. Vielmehr wird eine höchst introvertierte Effi in Szene gesetzt, die mutterseelenallein in einem imaginären Gefängnis daherschreitet. Es handelt sich um ein „Naturkind“¹⁹, das durch die Weißblende ins Natur-Transzendente, vor allem aber in ein filmvirtuelles Nichts hinübergleitet.

Wie die anderen zuvor, so versinnbildlicht auch diese abschließende Weißblende²⁰ das Blättern der weißen Buchseiten und dadurch auch die Nähe zur Literatur²¹. Sie führt zu einem „filmische[n] Leseprozeß, der sich im Act vollzieht“²²

¹⁹ Fontane: *Effi Briest*, S. 37.

²⁰ Genau diese Funktion der Weißblenden im Film unterstrich auch Fassbinder in „Bilder, die der Zuschauer“, S. 55.

²¹ Vgl. Eva M. J. Schmidt: „War Effi Briest blond? Bildbeschreibungen und kritische Gedanken zu vier ‚Effi Briest‘-Verfilmungen“. In: Franz-Josef Albersmeier/Volker Roloff (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a. M. 1989, S. 122–154, S. 128.

²² Vgl. Jürgen Wolff: „Verfahren der Literaturrezeption im Film, dargestellt am Beispiel der ‚Effi-Briest‘-Verfilmung von Luderer und Fassbinder“. In: *Der Deutschunterricht*.

und somit einen performativen Akt *par excellence* darstellt. Sie animiert gleichsam zum Ausfüllen der weißen Papierseiten, zum kritisch-kreativen Lesen.²³

Dieses das Skandalöse – die Hypokrisie des Elternhauses aber auch des Textes – entlarvende Konglomerat aus dem literarischen Zitat und den Bildern kommt hier zwar potenziert zum Ausdruck. Signifikant ist dieses Verfahren jedoch für den ganzen Film.

BILD-TON-DICHOTOMIEN IN *FONTANE EFFI BRIEST*

Die gesamte Filmdiegese zerfällt in unterschiedliche Hybridisierungs-Ebenen. Es handelt sich dabei um die Off-Stimme, die den Romantext vorliest²⁴, gleichermaßen wie um die Inserts mit den buchstabengetreuen Romanziten²⁵. Dem zitierten Text werden visuelle Filmelemente entgegengesetzt wie die den Raum verklärenden Spiegelungen, anachronistisch gestaltete Interieurs, mehrfach wiederholte und unzusammenhängende Einstellungen etc. Die Bild-Ton-Dichotomien R. W. Fassbinders speisen, wie eben geschildert, ihre Kraft aus dem provokativen Zitieren. Durch die Zitate soll auch die teils als heuchlerisch verstandene Position der literarischen Vorlage kritisch entlarvt werden.²⁶ Gleichwohl glaubte die Sekundärliteratur immer wieder, das buchstäbliche Rekurren auf die Romanvorlage als eine starke Nähe zur Romanhandlung interpretieren zu müssen.²⁷ Die provokativen Wiederholungen und Kontrastierungen des Textes und der Bilder legen jedoch die Vermutung nahe, dass es im Film wesentlich stärker um eine kritische Reflexion des Themas ‚Verfilmung‘ ging.

Seinen besonders reflexiven Umgang mit dem Thema der filmischen Literaturadaption generiert der Film aus dem Verlassen des linearen Erzählflusses. So wird die Handlung anhand fragmentarischer Ton- und Bilderfolgen gestaltet, was gegen die vermeintlich angestrebte Nähe zur Romanhandlung spricht. Somit wird auch der selektierende, partiell arbeitende Charakter einer Literaturverfilmung zur Schau gestellt. Schließlich werden so die medialen Antagonismen und Hybridisierungen von Literatur und Kino zum eigentlichen Thema dieses Films.

Den eigentlichen Beweggrund für die Adaption lieferte Fassbinder zufolge weniger die Handlung als die Sprache des Romans. Diese nimmt sich, indem sie das Gesagte oder Beschriebene antagonistisch erscheinen lässt, immer auch selbst

Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. Jg.33 (1981), H. 4, S. 47–75, zit. S. 55.

²³ Vgl. Uda Schestag: „‚Literaturverfilmung‘ oder ‚literarischer Film‘? Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Film am Beispiel von Rainer Werner Fassbinders ‚Effie-Briest‘-Verfilmung“. In: Josef Fürnkäs u.a. (Hrsg.): *Das Verstehen von Hören und Sehen. Aspekte der Medienästhetik*. Bielefeld 1993, S. 138–149.

²⁴ Vgl. Schmidt: „War Effi Briest blond?“ S. 129ff.

²⁵ Vgl. Wolff: „Verfahren der Literaturrezeption“, S. 55.

²⁶ Fassbinder: „Bilder, die der Zuschauer“, S. 56f.

²⁷ Vgl. Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*, S. 142.

zurück. Mithilfe dieser, so Fassbinder, „genauen“, weil „nie eindeutigen Sprache“²⁸ entzieht sich bereits die literarische Vorlage jeglicher Einseitigkeit. Im Roman werden hauptsächlich mit dem stets wiederkehrenden Adverb „beinahe“ die Sprachambivalenzen zum Ausdruck gebracht. Dieses für die Gleichzeitigkeit von Vergeblichkeit und Hoffnung stehende Adverb kommt dann im Film an einer besonders prominenten Stelle zum Einsatz. Die Rede ist von einer Filmtafel mit dem Text: „[...] ich kann eigentlich von vielem in meinem Leben sagen, ‚beinah‘“, die auf die gerade gezeigte Einstellung der Rückkehr Effis ins Elternhaus folgt.

Das durch das Elternhaus und die Gesellschaft bedingte Misslingen des Lebens, dieses um ein Weniges verpasste, vermeintliche Glück, liegt im Roman *Effi Briest* gerade in der Sprache verankert, nämlich auf der Ebene einzelner Begriffe („beinah“) sowie bzgl. der Erzählhaltungen. Hier wie dort wird auf die Widersprüche der Figuren verwiesen. Hier wie dort werden die moralisierenden oder gar ‚geschmacklosen‘ Elemente ausgespart.²⁹

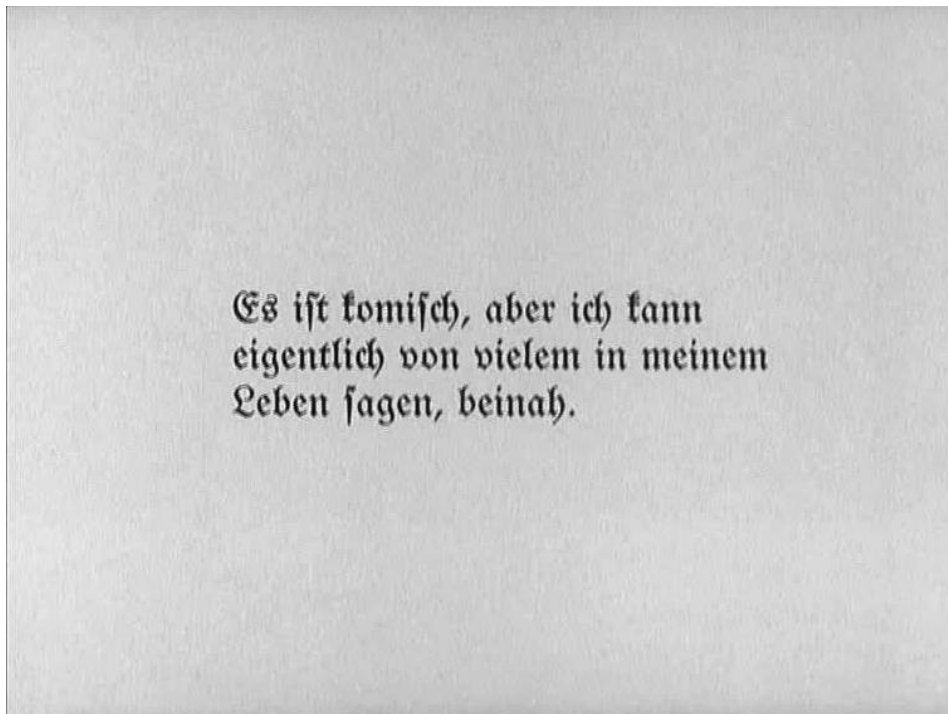


Abb. 3: Screenshot aus FONTANE EFFI BRIEST

²⁸ Fassbinder: „Bilder, die der Zuschauer“, S. 61.

²⁹ Zu der Erzählhaltung sowie der Funktion der Dialoge im Roman vgl. Elisabeth Hamann: *Theodor Fontane. Effi Briest*. München 1988, S. 85–95 sowie Norbert Mecklenburg: *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*. Frankfurt a. M. 1998. Das Aussparen der erotischen Szenen im Roman (dezent angedeuteter und dennoch offensichtlicher Ehebruch mit Crampas) folgt aus Fontanes in einem Brief vom 12. Juni 1895 geschilderter Ansicht, solche Elemente des Romans seien ein „Gipfel der Geschmacklosigkeit“. Vgl. Fontane: *Werke, Schriften und Briefe. Briefe: Bd.IV. 1890–1899*. München 1974, S. 455.

Es scheint zudem, als ob Fassbinders ständiges wechselseitiges Ausspielen der Bilder und des Textes eine konsequente, in ihrem (Ver-)Kennen lacanianische Antwort auf die ambivalente Erzählhaltung des Romans darstellt. Wegen der offensichtlichen Gefahr, die im Text vorhandenen Ambivalenzen aufgrund des selektierenden Charakters einer Verfilmung nicht zum Ausdruck bringen zu können, wurden an den ohnehin schon doppeldeutigen Text scheinbar kontrastierende Bilder angehängt. Mehr als einen Kontrast bildet die Visualisierung jedoch eine andere, dem Roman angemessene Interpretation. Primär galt es im Film nämlich nicht, den Text des Romans mittels der Bilder zu subvertieren, sondern den spezifischen, aus angedeuteten Sprachambivalenzen bestehenden Realismus gedanklich wie visuell weiterzuführen. Gerade diese Animation zur Reflexion ist das Resultat einer Weiterführung des fontaneschen Realismus, auch hier weniger auf der Ebene der Handlung als auf der Ebene der ästhetischen Form.

Anhand eines verbalen oder mittels Inserts erfolgten Zitierens sowie der gleichzeitigen Brechung mittels der Bilder lassen sich zudem Parallelen zu einem Teil gängiger kulturwissenschaftlicher Performativitätstheorien ausfindig machen. Vor der Analyse einer entsprechenden Szene erfolgt deshalb im Folgenden kurz die Erörterung der Ideen der gängigen Performativitätstheorien.

PERFORMATIVITÄT: *UMBRELLA TERM* DER KULTURWISSENSCHAFTEN

Längst hat sich der Terminus ‚Performativität‘ – dieser, so Walburga Hülk, „allumfassende, transversale ‚*umbrella term*‘ kultureller Konversation“³⁰ – aus dem Bereich der Linguistik abgelöst. Zur Erinnerung: Eine performative Äußerung bilden beispielsweise die Worte eines Pfarrers bei der Taufe: „Ich taufe dich auf den Namen Lieschen Müller“. Das heißt, dass eine performative Äußerung einen handelnden, wirklichkeitskonstruierenden Charakter hat – die Worte des Pfarrers haben eine handelnde Funktion, wird doch das Kind sein Leben lang den vorgesagten Namen tragen: Lieschen Müller. Eine performative Äußerung ist zudem immer institutionell gebunden – in unserem Beispiel an die Kirche und das Standesamt. Sie ist zudem wiederholbar, zeichnet sich durch die Iteration aus, d. h., dass die sprachliche Handlung nicht nur durch die Institution, sondern auch durch die Wiederholung des Ritus ihre wirklichkeitskonstruierende Kraft erhält. Und schließlich muss über sie Konsens, also Einverständnis, bestehen.

Doch der Terminus ‚Performativität‘ wird heute breiter verwendet. So wird er beispielsweise auf die Inszenierungen theatraler Handlungen angewandt. Er bezeichnet zudem spätestens seit dem Beginn der 1990er-Jahre die Diskursivität von *class*, *race* und *gender*. Und er bezieht sich auch auf die Materialität der Bot-

³⁰ Vgl. Walburga Hülk: „Paradigma ‚Performativität‘?“ In: Marijana Erstić/Gregor Schuhen/Tanja Schwan: *Avantgarde – Medien – Performativität. Macht- und Körperinszenierungen zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*. Bielefeld 2004, S. 9–25, S. 10.

schaften im Schreib- oder die Einladung zur Imagination im Leseakt.³¹ Eigentlich ist jede Kunst performativ, weil sie ihre Handlungen, Motive etc. literarisch, bildlich, musikalisch, theatralisch, ... konstruiert und in Szene setzt. Sie ist auch performativ, weil sie den Rezipienten zu einem handelnden, wiederholbaren und zu meist auch institutionalisierten Akt einlädt, zu dem dieser bereit sein muss.

Den neueren Performativitätsdebatten bleibt gemeinsam, dass sie neben dem, durch die Iteration, die Wiederholbarkeit und Wiederholung ermöglichten Gelingen eines performativen Aktes gleichsam dessen Subversion analysieren. So enthält in seinem Kern ein gesellschaftlich, literarisch, politisch, ... ausfallender performativer Akt, wie dies Jacques Derrida und ihm folgend auch Judith Butler konstatieren, nebst einer Iteration (fast) immer auch eine Subversion.

Ausgehend von einer Frage Jacques Derridas (1930–2004) wurde bisher das Problem der diskursiven Formierung, aber auch der Subversion der performativen Praktiken mannigfach erörtert:

Könnte eine performative Äußerung gelingen, wenn ... die Formel, die ich ausspreche, um eine Sitzung zu öffnen, ein Schiff oder eine Ehe vom Stapel laufen zu lassen, nicht als einem iterierbaren Muster konform identifizierbar wäre, wenn sie also in einer gewissen Weise nicht als ‚Zitat‘ identifiziert werden könnte?³²

Dies kann am Beispiel einzelner Medien, wie des Theaters³³ und des Films³⁴, oder am Beispiel der Subjekt- und der Geschlechtergenerierung³⁵ veranschaulicht werden. Stets wird hierbei darauf hingewiesen, dass das Zitieren performativer Muster innerhalb des Diskurses immer auch hintergangen werde, schließe doch die Iteration auch ihre eigene Subversion ein.³⁶

³¹ Zu den linguistischen Implikationen des Begriffs vgl. John L. Austin: „Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Vorlesung“. In: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002, S. 63–71; ders.: „Zur Theorie der Sprechakte. Elfte Vorlesung“. In: ebd., S. 72–82 und John R. Searle: „Was ist ein Sprechakt?“ In: ebd., S. 83–103.

³² Jacques Derrida: „Signatur, Ereignis, Kontext“. In: ders.: *Limited Inc*, übers. v. Werner Rappl. Wien, S. 15–45.

³³ Erika Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen/Basel 2001; dies.: „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“. In: Wirth (Hrsg.): *Performanz*, S. 277–300; Umberto Eco: „Semiotik der Theateraufführung“. In: ebd., S. 262–276.

³⁴ Kirsten von Hagen: „Von der Kinematik der Körper zur Performativität der Objekte: Charlot und die Moderne“. In: Erstić/Schuhen/Schwan: *Avantgarde – Medien – Performativität*, S. 79–97; vgl. auch Sybille Krämer: „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“. In: Wirth (Hrsg.): *Performanz*, S. 323–346.

³⁵ Vgl. v. a. Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M. 1997, S. 309ff.

³⁶ Vgl. ebd.

Mit der Wiederholung und der Subversion performativer Akte arbeitet, so die These, auch das menschliche Selbstbewusstsein. Wie dies geschieht, wird im Folgenden am Beispiel der Thesen Jacques Lacans (1901–1981) skizziert.

DER SPIEGEL: DAS PERFORMATIVE MEDIUM *PAR EXCELLENCE*?

Die Spiegelungen des Subjekts, die von dem französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan untersucht wurden, sind noch nicht mit den Termini des kulturwissenschaftlichen Performativitäts-Diskurses versehen. Dennoch erscheinen diese in einem ähnlichen Prozess der Konstruktion und ihrer gleichzeitigen Entgleitung, wie oben geschildert. Auch das Medium des Spiegels ist in einer vergleichbaren Bewegung zwischen Bestätigung und Subvertierung, Abbildung und Verzerrung gefangen, symbolisiert doch der Spiegel im Bereich des Fiktionalen immerzu eine aus der Doppelung resultierende Entzweiung.³⁷ Ganz gleich, ob diese als ein Bruch zwischen Gott und der Menschenwelt oder zwischen dem Schein und der Wirklichkeit ausfällt, das Spiegelbild klärt auf und verklärt im gleichen Maße, bringt den Schauenden zur Selbstreflexion und zur Selbsttäuschung zugleich.

Die postfreudianische Psychoanalyse sowie anschließend der Poststrukturalismus wussten gerade dieses Problem des vom Spiegelbild initiierten Selbst-(V-)Erkennens zu einer ihrer anschaulichsten Metaphern zu erheben. Sodann wird auch Jacques Lacans These einer nicht zu überbrückenden Ich-Spaltung, die sich für die Entwicklung eines Menschen als richtungsweisend erweise, in einer Szene des spiegelbildlichen Chiasmus inszeniert.

Das lacanianische Spiegelstadium des Ichs³⁸ tritt beim ersten bewussten wie auch jubulatorischen Sicherkennen in einem Spiegelbild irgendwann zwischen dem sechsten und achtzehnten Lebensmonat auf. Ein Kleinkind erblickt sich im Spiegel und erkennt sich selbst. Doch dieses Erkennen führt zu einem Sichverkennen. Das noch unmündige Kleinkind erlebt sich nämlich im Spiegel als ein mündiges Ganzes – ein Irrtum, dem ein Mensch sein Leben lang verfallen wird. Das Ich zerfällt von nun an in ein virtuell generiertes, scheinbar mündiges und ein tatsächliches, real unmündiges. Das Ich, das auch durch den Blick der Mutter oder der/des Liebenden figuriert wird, ist somit bereits am Anfang der Subjektwerdung „generiert aus einer Fiktion“³⁹, stellt fortan kein minder konstruiertes Ideal seiner

³⁷ Zur Geschichte der Spiegelungen in der Malerei und Literatur Vgl. Christian Hart Nibbrig: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*. Frankfurt a. M. 1987. Zu den Spiegelungen im Film vgl. Christa Blümlinger (Hrsg.): *Der Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien 1990.

³⁸ Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der Psychoanalyse erscheint“. In: ders.: *Schriften I*. Ausgew. u. hrsg. v. N. Haas. Olten/Freiburg 1973, S. 61–70.

³⁹ Hülk: *Schrift-Spuren von Subjektivität. Lektüren literarischer Texte des französischen Mittelalters*. Tübingen 1999, S. 7.

Selbst dar. Und gerade aus dem Grund, dass sie nicht miteinander vermengt werden können, befinden sich beide Ichs, das Virtuelle bzw. Gespiegelte und das Reale, in einer permanenten Entstehung. Die aus dem Sicherkennen resultierende Idealisierung bleibt die beachtlichste Konstante des Lebens: Ohne eine Selbst-(Miss-)Deutung dem Wahnsinn ausgeliefert und/oder der Selbstdestruktion, benötigt das Subjekt das Spiegelstadium, das einen lebenslangen wie notwendigen Reflexionsprozess in Gang setzt.

Wie das Performative, das ein Medium, wie beispielsweise die institutionalisierte Sprache, das Theater, den Körper, die Sinne benötigt, um wirksam Botschaften und Inhalte zu transportieren, wird auch das Subjekt in einem spiegelbildlichen Sicherblicken geformt. Wie das performative Ritual, das zitiert werden muss, um Wirksamkeit zu erlangen, wird auch die ebenfalls ritualisierte Szene des spiegelbildlichen Sicherblickens individuell wie allgemein zitierend wiederholt.

Doch möglicherweise versinnbildlichen die Spiegelungen im Film auch eine Umcodierung der Relation zwischen Film und Zuschauer? Vielleicht kann gerade der Film anhand der visualisierten Spiegelungen das narzisstische (V-)Erkennen nicht nur symbolisch transponieren, sondern gar performativ umsetzen? Kann andererseits einem filmischen, also technisch reproduzierbaren Bild die performative Kraft der Sprache, des Theaters, der Riten überhaupt eigen sein? Diese Fragen nach der ‚Authentizität‘ des Spiegelbildes, nach dem visuellen wie verbalen Ver- und Erkennen sollen im Folgenden anhand einer Szene aus FONTANE EFFI BRIEST beantwortet werden.⁴⁰

„DER KEIM DES GANZEN“ ODER DER ANVISIERTE ZUSCHAUER

Neben der zuvor angesprochenen Weiterführung und Transponierung der Sprachambivalenzen versuchte Fassbinder, eine weitere bewusste Annäherung an die diegetische Machart Fontanes dadurch zu erreichen, dass er schon am Anfang des Films „den Keim des Ganzen“⁴¹ zu verdeutlichen suchte. Es handelt sich bereits hier um die Brüchigkeit des Individuums und des Körpers angesichts der Härte der Gesellschaft. Im Roman wird dies im Ruf von Effis Freundinnen, in jenem „Effi komm“⁴², versinnbildlicht, der die Grenze zwischen der Jugend und der Gesellschaft markiert. Innerhalb der filmischen Fontane-Interpretation liegt sie in der Sequenz der Werbung Innstettens um die weibliche Hauptfigur, eben jener Sequenz, die auch den Ruf der Freundinnen beinhaltet. Der eigentliche visuelle Kern, der für die gesamte Verfilmung symptomatisch ist, liegt jedoch in einem anderen Bild, als dem von Efeu umrankten Fenster, von dem aus Effi in ihre Kindheit zurückgerufen wird. Er liegt am Anfang der Sequenz.

⁴⁰ Vgl. Wirth (Hrsg.): *Performanz*.

⁴¹ Fontane: *Werke, Schriften und Briefe. Briefe*: Bd. III. 1879–1889. München 1962, S. 101.

⁴² Ders.: *Effi Briest*, S. 18.

Hier ist während der ersten Einstellung in der Halbtotale ein Innenraum zu sehen: ein Hausflur, mit einer Treppe im Hintergrund. Auf der Treppe, hinter einem weißen Geländer, stehen halbumarmt und unbewegt Effi als identifikationstiftende Rückenfigur und ihre Mutter, dem Zuschauer frontal zugewandt. Die Kamera ist vollkommen starr, nur der Erzähler aus dem Off liest die Passagen des Romans samt der Dialoge vor, in denen Effi von ihrer Mutter auf die Werbung Innstettens vorbereitet wird (Abb. 4):

Frau von Briest aber, die unter Umständen auch unkonventionell sein konnte, hielt plötzlich die schon forteilende Effi zurück, warf einen Blick auf das jugendlich reizende Geschöpf, das, noch erhitzt von der Aufregung des Spiels, wie ein Bild frischesten Lebens vor ihr stand. [...] und sagte beinahe vertraulich ...⁴³



Abb. 4: Screenshot aus *FONTANE EFFI BRIEST*

⁴³ Ebd., S. 17; Fassbinder: *Fontane Effi Briest*, S. 100.

Bei diesen Worten kommen Effis Vater und Innstetten durch eine Tür in den Flur, steigen allerdings nicht die Treppe hinauf, sondern bleiben vor dem Geländer stehen, die Kamera ist und bleibt nach wie vor ruhig, der Erzähler liest dabei ununterbrochen weiter:

„Es ist am Ende das Beste, du bleibst so wie du bist. Ja, bleibe so. Du siehst gerade so gut aus. Und wenn es auch nicht wäre, du siehst so gar unvorbereitet, so gar nicht zurechtgemacht aus, und darauf kommst in diesem Augenblick an. Ich muß dir nämlich sagen, meine süße Effi ...“, und sie nahm ihres Kindes beide Hände, „ich muß dir nämlich sagen ...“. „Aber Mama, was hast du nur? Mir wird ja ganz angst und bange.“ „Ich muß dir nämlich sagen, dass Baron Innstetten eben um deine Hand angehalten hat.“⁴⁴

Während die Stimme aus dem Off diese Textpassage vorliest, kommt Effi die Treppe hinunter, macht vor Innstetten einen Knicks und bleibt ihm gegenüber stehen. Beide sind zunächst im Filmbild als Profilfiguren zu sehen, in der Mitte zwischen den beiden befindet sich Effis Vater. Da die Kamera während der Einstellung starr geblieben ist, der Raum nach hinten und an den Seiten klar abgegrenzt erscheint und die Seite zum Zuschauer hin anscheinend offen ist, bekommt diese Einstellung einen theatralischen Charakter. Die Film-Theater-Verbindung wird auch durch die Tatsache unterstrichen, dass Effis Vater und Innstetten durch die rechte Seitentür auf den in sich verschlossenen Schauplatz der Handlung gelangen.

Die Unbewegtheit der Figuren sowie ihre Sprachlosigkeit wirken allerdings verfremdend. Es wird zwar das Modell eines Guckkastens filmisch in Szene gesetzt. Die äußerst konsequente Zurücknahme der Gestik und der Mimik der Schauspieler, die Unbeweglichkeit der Kamera lassen hier auf die Tradition der lebenden Bilder, der sog. *Tableaux vivants*⁴⁵, schließen. Dies trifft zumindest solange zu, wie man nicht eines unlogischen Bildaufbaus gewahr wird.

⁴⁴ Fontane: *Effi Briest*, S. 17f.; Fassbinder: *Fontane Effi Briest*, ebd.

⁴⁵ Zu den *Tableaux vivants* vgl. Sabine Folie/Michael Glasmeier im Auftrag der Kunsthalle Wien (Hrsg.): *Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*. Wien 2002.



Abb. 5: Screenshot aus *FONTANE EFFI BRIEST*

Nach einem harten Schnitt, der auf die Nahaufnahme Innstettens und Effis folgt, erscheint abermals der gesamte Raum im Bild, die Personeneinteilung ist jedoch plötzlich seitenverkehrt (Abb. 5). Dennoch stellt diese Irritation keinen Bruch mit den Konventionen der *découpage classique* dar. Spätestens nach dem beunruhigenden Einstellungswechsel wird nämlich deutlich, dass innerhalb der ersten Sequenz kein Tableau vivant und kein Guckkastenraum präsentiert worden ist. Präsentiert wurde ein geschlossenes, brüchiges Familienporträt, dessen Raum von allen vier Seiten eingerahmt ist. Auch die vordere, dem Betrachter zugewandte Seite des Bildes ist geschlossen, denn die erste Einstellung ist in einem Spiegel gefilmt worden. Als Beweis hierfür gilt eine Glaskugel, die innerhalb der ersten Szene in der unteren rechten Ecke des Filmbildes doppelt zu sehen war: einmal real und einmal virtuell, als Spiegelung. Einen weiteren Beweis der geschlossenen Raumstruktur stellen die dunklen Seitenränder des Filmbildes dar, die eigentlich zum Spiegelrahmen gehören (Abb. 4).

Natürlich ist diese Spiegelung ein Verweis auf die Fragwürdigkeit und Ambivalenz der dargestellten Situation, innerhalb derer eine Femme fragile den gesellschaftlichen Normen geopfert wird. Ihre letzte Konsequenz ist jedoch, dass alles Dargestellte als ein virtuelles, spiegelbildlich verkehrtes Abbild der Wirklichkeit gekennzeichnet ist.

Durch dieses spiegelbildliche Einrahmen wird nicht nur ein zu steifen Normen und Formen erstarrtes Leben impliziert. Es wird auch nicht nur die Situation

der Werbung Innstettens um Effi als in sich brüchig charakterisiert. Zwischen dem Wort, d. h. zwischen dem von Fassbinder vorgelesenen Teilen des Textes und dem unbewegten Bild gibt es ohnehin signifikante Unterschiede. Effi ist kein „Abbild frischesten Lebens“, keine „Tochter der Lüfte“, ihre Mutter muss sie nicht davon abhalten, in ihr Zimmer zu gehen. Dass der aufgeregte und bewegte Rhythmus der vorgelesenen Handlung den steifen und undramatisch-unbewegten Bildern nicht im Mindesten entsprechen kann, deutet auf eine andere, außer-filmische Wirklichkeit.⁴⁶

Auch wenn der Film eine kritische Adaption des Romans wie des Willhelms darstellt, steht hier die Handlung genauso wenig wie der Autor des Romans im Mittelpunkt. Das eigentliche Paradigma des Films ist der anvisierte Zuschauer.⁴⁷ Der Zuschauer ist es nämlich, der eigentlich vor dem frontal ausgerichteten Spiegel sitzt, mithin gespiegelt wird. Gerade in dieser Einstellung fungiert er als gespiegelt, als im Filmbild eingefangen, wie in einem (fiktionalen) Spiegelkabinett, das sein Abbild festhält und ihm (s)eine andere, wenig schmeichelhafte Seite zeigt. Es ist, als ob die Filmakteure „Das bist Du“ sagen und einen performativen Akt initiieren würden. Die steif-passiven, blassen, widersprüchlichen Figuren des Films werden in ihren Aktualisierungen zu den Bildern des Zuschauers. Die Spiegelungen bringen so eine Bewegung in die Passivität der einem Grabsteinphoto gleichenden Phantombilder des Films, indem sie den Zuschauer irreführen oder anvisieren.

Solch eine filmische Strategie bezweckt letztendlich, dass die „doppelte Konstitution des Sehraumes“⁴⁸ entblößt, wenn auch nicht völlig aufgelöst wird. Es handelt sich um eine Konstitution, die den Zuschauer durchaus im Glauben lässt, ihm falle die Subjektrolle zu, obschon er, der vom Sehraum anvisierte, bloß ein Objekt des vor ihm Präsentierten und von ihm Angeschauten bleibt. Der eigenen Position nicht immer gewiss, wird er explizit mit seiner passiven Voyeursrolle konfrontiert, irregeführt und zum Enträtseln veranlasst. Er wird genötigt, sich der persönlichen Stellung innerhalb des im Film Gesehenen zu vergewissern. Die

⁴⁶ Vgl. Gaby Schachtschabel: *Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman ‚Effi Briest‘ und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder*. Frankfurt a. M. u.a. 1984, S. 71. Als eine viel weniger wohlwollende Interpretation vgl. Anke-Marie Lohmeier: „Symbolische und allegorische Rede im Film. Die ‚Effi Briest‘-Filme von Gustav Gründgens und Rainer Werner Fassbinder“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Theodor Fontane*. München 1989, S. 229–241.

⁴⁷ Obschon die Spiegelanwendung innerhalb der Sekundärliteratur oftmals besprochen wurde, wird sie lediglich bei Thomas Elsaesser andeutungsweise mit dem Zuschauer in Verbindung gesetzt. Vgl. Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*, S. 89f.

⁴⁸ Joachim Paech: „Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert“. In: Blümlinger (Hrsg.): *Sprung im Spiegel*, S. 37.

Subjekt-Objekt-Rollen fallen so ineinander, werden umcodiert und mit jeder Einstellung neu definiert.⁴⁹

SPIEGELUNG ALS VISUELL-PERFORMATIVER AKT?

Dieser implizier[er]te, vom Film auch anvisierte Zuschauer, über den sich Fassbinder in diversen Interviews immer wieder äußerte⁵⁰, sollte augenscheinlich die unbewegte ‚Kruste‘ der Gesellschaft neu beschreiben. Natürlich ging es dabei um eine aus der anarchistischen 1968er-Stimmung schöpfende, bei Fassbinder geradezu sadistische Spiegelung nicht nur des Zuschauers, sondern auch der Gesellschaft. Deutlich wird dies bereits im vollständigen, in seiner Opulenz an die literarischen Untertitel des Manierismus erinnernden Titel des Films:

Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und dennoch das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten, und es somit festigen und durchaus bestätigen.

Fassbinders Position jedoch ist von vorneherein viel zu skeptisch, um lediglich eine geistlose, naiv-revolutionäre Gesellschaftskritik zu beherbergen. Obgleich der interpunktionsfreie, irritierende Titel FONTANE EFFI BRIEST und auch das Substantiv „Viele“ Hinweise darauf beinhalten, dass niemand von der Kritik verschont bleibt – auch nicht der von Fassbinder hochgeschätzte Autor der Romanvorlage: Das historische Kontinuum der gesellschaftlichen Zwänge mündet in einen eher zurückgenommenen Aufruf – denn es ist eben von „vielen“ die Rede, nicht von „Ihr“. Auch wenn durch das Gleichsetzen des Filmtitels FONTANE EFFI BRIEST mit der in den Verben „festigen und somit bestätigen“ beinhalteten Gegenwart ein Versuch unternommen wird, eine Kontinuität der Problematik zu verdeutlichen: Die im Titel ausgesprochene Kritik richtet sich dann doch letztlich gegen ein ‚Subjekt‘ sowie gegen eine ‚Gesellschaft‘, die beide nur abstrakte Größen darstellen. Nicht ihnen freilich gilt im Film das Interesse, sondern dem, in der Figur Effis personifizierten und auf den Zuschauer mithilfe des Spiegels übertragenen Individuum des ‚nervösen Zeitalters‘⁵¹. Ihm wird der einzige Ausbruch gewährt, der Schrei am Ende des Films, der sogleich in jener Gefangennahme der Körperidentität im Raum zurückgenommen wird, die ihre zeitgenössische, noch stärker desillusionierende Weiterführung in den Gittern des Spiegels und der Kleidung des Films MARTHA (D 1973) findet (Abb. 6).

⁴⁹ Mit diesen Aspekten beschäftigt sich primär auch Thomas Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*. Berlin 2001, insb. S. 89f.

⁵⁰ Fassbinder: „Bilder, die der Zuschauer“, S. 53–66.

⁵¹ Vgl. Joachim Radkau: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. Berlin 2000.



Abb. 6: Screenshot aus *MARTHA*

Die nicht ganz direkte Ansprache des Inserts vermag es also nicht völlig, die performative Prozesshaftigkeit in Bewegung zu bringen. Es ist vielmehr das filmische Bild, das anhand gerade jener oben beschriebenen Spiegelung einen Prozess auszulösen trachtet, der auf ein verspätetes und kritisches Spiegelstadium rekurriert. Es ist, als ob das kindliche Spiegelstadium mit diesen Bildern seine desillusionierende Umkehrung erlebt. Die bewusste Auseinandersetzung mit dem Rezipienten und dem Rezeptionsakt sollte vor allem aktionistisch die Grenze der Leinwand überschreiten und den Zuschauer zum Nachdenken animieren⁵². Zugleich avanciert der Zuschauer durch die performative Kraft der Spiegelung von einem Voyeur zu einem Akteur. Doch die vom Film anvisierte Zuschauersituation kann kein wirkliches Abbild formen, sondern nur ein auf etwas anderes verweisendes Zeichen postulieren. Es handelt sich eben nur um eine filmische Spiegelung, also um keine tatsächliche. Der Zuschauer muss folglich gewillt sein, das Spiegelbild wahrzunehmen, und somit den performativen Akt bestätigen. Dies jedoch bedeutet kein Misslingen des ursprünglichen Vorhabens eines performativen Aktes. Vielmehr wird der Akt in dem ihn ausmachenden Antagonismus präsentiert, der

⁵² Zum Verkörperungspotenzial der frühen Filme Fassbinders und zu den, auf den Wechsel des Kameramannes in *Fontane Effi Briest* zurückzuführenden Defigurationen des Körpers in Fassbinders späteren Filmen vgl. Binczek: „Figurative und defigurative Bilder [...]“, S. 192–194.

besagt, dass am Akt beide Seiten, die des Akteurs und die des Rezipienten, die Bestimmenden und die zu Bestimmenden sind, dass das Gelingen gleichzeitig auch von seinem Umgehen begleitet wird.

Der Zuschauer muss sich seiner anvisierten Rolle bewusst werden, damit der performative Akt hier gelingt. Eine Einheit mit seinem Spiegelbild ist freilich nicht lacanianisch schmeichelhaft, sind es doch die unbeweglichen, eingeschlossenen Figuren, die das Spiegelbild dem Zuschauer vorenthält. Das lacanianische Begehren nach einer Einheit ist hier das Begehren der filmischen Intention, des cineastischen Grundvorhabens. Und dass das Begehren nach der Einheit und seine Unerreichbarkeit in seinem Zwiespalt und somit auch in seiner Zweideutigkeit stets „ein zu weites Feld“⁵³ darstellen, das wissen wir ja spätestens seit Fontane.

⁵³ Fontane: *Effi Briest*, S. 296.

DAS GESPIEGELTE TABLEAU VIVANT

St(r)andbilder bei Édouard Manet und bei Rainer Werner Fassbinder

Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich mit der vierten und vielen Kritikern zufolge besten der nunmehr fünf *Effi-Briest*-Verfilmungen – mit Rainer Werner Fassbinders (1945–1982) Film *FONTANE EFFI BRIEST* (BRD 1974).¹ Dabei werden vor allem die Verweise auf die Malerei in Augenschein genommen, bildet doch gerade dieser Film eine Fundgrube intermedialer Andeutungen. Zudem arbeitet die Literaturadaption *FONTANE EFFI BRIEST*, wie bereits im vorherigen Kapitel erörtert, mit zahlreichen, oftmals verwirrenden Spiegelungen, die ihm eine geradezu unerhörte Manieriertheit verleihen. Sie verführen den Zuschauer stets zum Enträtseln der ambivalenten filmischen Bilder. Im nachkommenden Kapitel wird es um ein anderes Verfahren Fassbinders bei diesem Film gehen: um ein *Tableau vivant* eines St(r)andgemäldes. Beginnen möchte ich jedoch mit einigen Überlegungen über das Genre der *Tableaux vivants* und über die diesem Genre innewohnende Problematik von Stillstand und Bewegung, von Standbild und bewegtem Bild, die den intermedialen Beziehungen zwischen dem Film und den bildenden Künsten immer schon innewohnt.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den *Tableaux vivants* kann mittlerweile eine jahrzehntelange Forschungslinie aufweisen. In künstlerischer Hinsicht handelt es sich um eine weitaus längere Tradition, nämlich um eine jahrhundertlange: In der Tat entstammen die *Tableaux vivants* der Sphäre des Theaters, machen einen Bereich zwischen den bildenden und darstellenden Künsten aus, und sie bedeuteten vor allem im Zeitalter des Klassizismus eine Aufführungspraxis, bei der, wie beispielsweise prominent in Goethes (1749–1832) *Wahlverwandtschaften* (1809) beschrieben, bestimmte berühmte und zeitgenössisch populäre (Historien-)Gemälde mit lebenden Personen nachgestellt wurden. Die Bekleidung, die Lichtregie, die Positionierung der Figuren – all dies richtete sich strikt nach dem Gemälde. Die Protagonisten verharrten unbeweglich in der Pose und die Zuschauer erfreuten sich an den somit gleichzeitig beseelten und unbewegten ‚Kunstwerken‘.²

¹ DER SCHRITT VOM WEGE, D 1938, Reg.: Gustav Gründgens; ROSEN IM HERBST, BRD 1955, Reg.: Rudolf Jugert; EFFI BRIEST, DDR 1968, Reg.: Wolfgang Luderer; FONTANE EFFI BRIEST, BRD 1972–1974, Reg.: Rainer Werner Fassbinder; EFFI BRIEST, Deutschland 2008, Reg.: Hermine Huntgeburth. Zu den ersten vier Verfilmungen vgl. immer noch folgenden Aufsatz: Eva M. J. Schmidt: „War Effi Briest blond? Bildbeschreibungen und kritische Gedanken zu vier ‚Effi-Briest‘-Verfilmungen“. In: Franz-Josef Albersmeier/Volker Roloff (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a. M. 1989, S. 122–154.

² Vgl. Birgit Joos: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999.

Das um 1900 noch neue Medium Film entdeckte bald für sich eine solche Auseinandersetzung mit den älteren Künsten. Filme wie Giulio Cesare Antamoros (1877–1945) *CHRISTUS* (IT 1916), Alexander Kordas (1893–1956) *HENRY III* (GB 1955), Pier Paolo Pasolinis (1922–1975) *LA RICOTTA/DER WEICHKÄSE* (IT 1963) oder Derek Jarmans (1942–1994) *CARAVAGGIO* (GB 1986) stellen, wie zum Teil von Joanna Barck beschrieben,³ Beispiele einer Auseinandersetzung sowohl mit der Malerei als auch mit der Tradition der *Tableaux vivants* dar. Dabei gilt auch für diese Filme das, was im Zentrum der Malereibezüge der Filme Luchino Viscontis (1906–1976) stand, nämlich eine auf je unterschiedliche Art und Weise inszenierte Auseinandersetzung mit der Malerei „al di là della fissità del quadro“⁴, also jenseits der Unbeweglichkeit des Gemäldes. Somit handelt es sich um eine genuin filmische Auseinandersetzung, für die der bedeutende Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892–1968) mit seiner lapidaren wie grundlegenden Behauptung, der Film sei ein Bild, das sich zu bewegen scheine, einen kunstwissenschaftlichen Grundstein gelegt hatte.⁵

Die *Tableaux vivants* sind der wohl augenfälligste Treffpunkt von Malerei und Film, jene Schnittstelle zwischen den beiden Künsten, mit denen sich, ausgehend von André Bazins (1918–1958) Aufsatz „*Peinture et cinéma*“ aus dem Werk *Qu'est-ce que le cinéma?*⁶ und Pascal Bonitzers Untersuchung *Décadrages. Peinture et cinéma*⁷, diverse Arbeiten von Film und Kulturwissenschaftlern wie Joachim Paech⁸, Antonio Costa⁹, Roberto Campari¹⁰ und Angela dalle Vacche¹¹

³ Vgl. Joanna Barck: *Hin zum Film. Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: ‚Lebende Bilder‘ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*. Bielefeld 2008.

⁴ Zit. nach: Franca Faldini/Goffredo Fofi (Hrsg.): *Il Cinema italiano d'oggi. 1970–1984. Raccontato dai suoi protagonisti*. Mailand 1984, S. 232. Vgl. auch Marijana Eršćić: *Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis (Familien-)Bilder ‚al di là della fissità del quadro‘*. Heidelberg 2008, S. 11 ff.

⁵ Der Text wurde in drei verschiedenen Fassungen veröffentlicht: „On Movies“. In: *Bulletin of the Department of Art and Archeology of Princeton University*. (Juni 1936), S. 5–15; „Style and Medium in the Moving Pictures“. In: *Transition*. XXVI (1937), S. 121–133 und schließlich als „Style and Medium in Motion Pictures“. In: *Critique. A Review of Contemporary Art*. I (1947), S. 5–28.

⁶ André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 2002¹⁴, dt. zuletzt als *Was ist Film?* Hrsg. v. Robert Fischer. Berlin 2004.

⁷ Pascal Bonitzer: *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris 1985.

⁸ Joachim Paech: *Passion oder die Einbildung des Jean-Luc Godard*, Frankfurt a. M. 1989, S. 12 ff.

⁹ Antonio Costa: *Cinema e pittura*. Turin 1991.

¹⁰ Roberto Campari: *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*. Venedig 1994.

¹¹ Angela dalle Vacche: *Cinema and Painting. How Art Is Used In Film*. London 1996.

auseinandersetzen. Immer wieder wird dabei auf das Paradoxon der Tableaux vivants hingedeutet, nämlich auf eine Beseelung bzw. eine Reanimierung des nachgestellten Gemäldes auf der einen Seite und auf die Unbeweglichkeit und Sprachlosigkeit der Darstellung auf der anderen.¹² Einer Bewegung des Körpers konnte man auch in der Theaterpraxis des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts nicht ausweichen – und doch waren die Aufführungen größtenteils still und unbewegt. Der Film FONTANE EFFI BRIEST entwickelt andere filmtechnische Mittel, um die Bewegung in ein Tableaux vivants einzubringen. Vorausschickend kann in diesem Zusammenhang behauptet werden, dass dieser Film zwar mit den Tableaux vivants arbeitet, diese jedoch durch die Bewegung der Kamera oder durch die Montage genauso oft aufzulösen versucht. Auch dieser Film friert gerade dort, wo er Tableaux vivants inszeniert, für einige Momente seine Bilder ein, um sie dann wieder in Bewegung zu versetzen – durch die Sprache, durch die Bewegung des Gesichts oder des Körpers, aber auch durch die Montage und die Kamerabewegung. Hier ist also nicht nur das Flirren des lebendigen Körpers, sondern vor allem die Bewegung in den und durch die filmischen Mittel, die beispielsweise bei Fassbinder – ähnlich wie auch in LA RICOTTA oder in Derek Jarmans CARAVAGGIO – zum Vorschein kommt. Doch wie verhält es sich tatsächlich mit den Bezügen zur Malerei im Film FONTANE EFFI BRIEST? Werden hier die Tableaux vivants filmisch ‚bewegt‘ und durch die Montage verlebendigt in Szene gesetzt?

Der Film FONTANE EFFI BRIEST arbeitet nicht nur mit den zahlreichen manierten und in der Sekundärliteratur bereits oftmals erforschten Spiegelungen¹³, sondern auch mit direkten Verweisen auf die Geschichte der Malerei. Vor allem die Strandszenen, die Effi und Crampas an der Ostsee zeigen, zitieren in ihrer Struktur die Gemälde Édouard Manets¹⁴ (1832–1883), namentlich das berühmte Gemälde *Sur la plage/Am Strand* aus dem Jahr 1873, das im Musée d’Orsay in Paris aufbewahrt wird und die Ehefrau und den Bruder des Malers an einem Strand in Boulogne-sur-Mer darstellt. Bevor ich zum Vergleich von Gemälde und Film komme, einige Angaben zum bildnerischen Kunstwerk: Das Gemälde kann in drei horizontal verlaufende Zonen unterteilt werden. Die erste bildet der Sand des Strandes, auf dem links die in Sandfarben bekleidete, auf dem Boden sitzende

¹² Vgl. Barck: *Hin zum Film*, S. 21f.

¹³ Vgl. vor allem Thomas Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*. Berlin 2001, S.89f sowie das vorherige Kapitel in diesem Buch.

¹⁴ Zu Manets Dekonstruktion eines Frauenopfers vgl. Nanette Reißler-Pipka: *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film*. München 2005. Auch im Falle von *Effi Briest* und der fassbinderschen Verfilmung könnte vielleicht von einem Frauenopfer gesprochen werden – die einzige Verfilmung, die sich diesem entzieht, ist die letzte der fünf Adaptationen, eine feminisierte Version der Geschichte, die vor allem die jungen Zuschauer anspricht (siehe Anm. 1).

Frau und rechts der anthrazitfarbenen gekleidete und im Sand liegende Mann positioniert sind. Diese Figuren bringen durch ihre Dreieckstruktur und durch ihre diagonale Anordnung Dynamik in das vorwiegend ruhige, kontemplative Gemälde. Auch ist die sitzende Frau fragmentarisch dargeboten, durchschneidet doch der untere Rand des Gemäldes ihre Beine.¹⁵ Dieses fragmentarisierende Verfahren verlängert die Grenzen des Gemäldes, überführt es gleichsam präfilmisch in die Wirklichkeit. Denn es ist vor allem der Film, der anhand der variablen Einstellungsgrößen solch eine Fragmentarisierung des Körpers auf die Spitze treibt. Oberhalb der Strandzone, die drei Viertel des Gemäldes beinhaltet, erstreckt sich das blaugrüne Meer, lediglich durchschnitten durch die Haube der Frau. Den schmalen oberen Rand bildet der Himmel, auch er durchschnitten von den Segeln vorbeigleitender Schiffe.



Abb. 1: Édouard Manet: *Sur la plage/Am Strand*, 1873

¹⁵ Zur Fragmentarisierung bei Manet vgl. Wolfgang Drost: „Fragmentarische Strukturen in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Von Manet und Degas zu Flaubert“. In: Arlette Camion/ders./Gérald Leroy/Volker Roloff (Hrsg.): *Über das Fragment – Du fragment*. Heidelberg 1999, S. 145–179.

Diese Grundstruktur des Gemäldes wurde im Film an einer prominenten Stelle zitiert. Es handelt sich um eine Szene, bei der deutlich wird, dass von Innstetten im Hinblick auf seine junge Frau Effi eine Art Angstapparat aus Kalkül, eine Art erzieherisches Spukmittel installiert hatte, indem er ihr gegenüber die Geschichte des Chinesen in seinem Haus zunächst mysteriös verschweigt und dann doch noch – durch die Bedienstete Johanna – offenbart. Es sollte sich dabei um ein „Erziehen auf einem Umweg ...“ handeln, denn, so der Rivale von Innstettens, Major Crampas, „eine junge Frau ist eine junge Frau, und ein Landrat ... Er kutschiert oft im Kreise umher, und dann ist das Haus allein und unbewacht. Aber solch ein Spuk ist wie ein Cherub mit dem Schwert.“¹⁶ Doch das Erzählen der Spukgeschichten hat bei von Innstetten offensichtlich eine lange Tradition und bildete bei ihm auch während seiner Armeezeit ein Mittel, aus dem Rahmen zu fallen, den Vorgesetzten aufzufallen:

CRAMPAS: ‚Er hatte eine Vorliebe, uns Spukgeschichten zu erzählen. Und wenn er uns dann in große Aufregung versetzt und manchen wohl auch geängstigt hatte, dann war es mit einem Male wieder, als habe er sich über alle die Leichtgläubigen bloß mokieren wollen. Kurz und gut, einmal kam es, daß ich ihm auf den Kopf zu sagte: ‚Ach was, Innstetten, das ist ja alles bloß Komödie. Eigentlich glauben Sie’s grad so wenig wie wir, aber Sie wollen sich interessant machen und haben eine Vorstellung davon, daß Ungewöhnlichkeiten nach oben hin besser empfehlen. In höheren Karrieren will man keine Alltagsmenschen. Und da Sie so was vorhaben‘ – sie bleiben stehen – ‚so haben Sie auch was Apartes ausgesucht und sind bei der Gelegenheit auf den Spuk gefallen‘.¹⁷

An diesen Stellen des Drehbuchs, die dem Romantext folgen, sollte Effi mit einem Schläge das Handeln ihres Ehemannes deutlich werden. Und doch spaziert sie mit versteinert Miene am Strand, schaut zwar zu Crampas hin und bleibt für einen Moment stehen, wirkt jedoch genauso apathisch wie auch ansonsten im Film; Fassbinder ging es nicht darum, eine Effi für seine Zeitgenossen zu verfilmen, wie dies in der *Effi-Briest*-Adaption (D 2009) von Hermine Huntgeburth (geb. 1957) deutlich wird. Vielmehr ging es ihm darum, die Dressurmechanismen der wilhelminischen Ära zu verdeutlichen. Seine Figuren bleiben uns fern, denn ihr Handeln können wir nicht verstehen, werden sie doch als tot und überholt, ja in der Manier der Grabsteinphotos inszeniert (Abb. 2). Das Photo ist dennoch ein Mittel des Einfrierens und des Stoppens der filmischen Bilder und somit ein Unterfangen, das den Tableaux vivants nahekommt und das die erzählte Geschichte verfremdet.

¹⁶ Rainer Werner Fassbinder: *Fontane Effi Briest*. In: Michael Töteberg (Hrsg.): *Fassbinders Filme 3*. Frankfurt a. M. 1990, S. 128.

¹⁷ Ebd., S. 127.



Abb. 2: Screenshot aus *FONTANE EFFI BRIEST*

Denn die Mittel, mit denen die Verfremdung in diesem Film gelingt, sind nicht nur das Zitieren zeitgenössischer Porträtphotographien, sondern auch das starke Unterspielen der Schauspieler (der einzige laute Ausbruch Effis im Film ist ihre Verwünschung der Tochter Anni), die Spiegelungen, aber auch die Malereizitate.

Die Strandszenen im Film *FONTANE EFFI BRIEST* beschränken sich – so wie auch in den meisten der vier anderen *Effi-Briest*-Verfilmungen – auf die Treffen zwischen Effi und ihrem Verehrer und Geliebten, Major Crampas. Die erste Figurenkonstellation, die diese beiden Figuren des Romans und seiner Verfilmung als augenscheinlich bereits vertrautes Paar zeigt, scheint das oben beschriebene Manet-Modell vollends zu übernehmen, sitzen doch hier nach dem oben zitierten Crampas-Monolog Effi links und Crampas rechts im Bild (Abb. 3). Beide Protagonisten sind auch im Profil zu sehen und scheinen gerade an solchen Stellen das Gemälde Manets aufzurufen. Die Einstellung ist lang und kommt gänzlich ohne Montage aus; Crampas erzählt, wie oben beschrieben, dass eine junge Frau eine junge Frau sei; kein Schnitt während des Dialogs und auch kein Schuss-Gegenschuss-Verfahren, sondern vielmehr ein theatralisch wirkendes Tableau wird hier inszeniert – deutet dies nicht auf ein klassisches filmisches Tableau vivant hin? Wurden hier nicht die Gegebenheiten des Gemäldes zum größten Teil übernommen? Doch auch Unterschiede werden sichtbar.



Abb. 3: Screenshot aus FONTANE EFFI BRIEST

Wenngleich die Fragmentarisierung des Körpers durch die verschiedenen Einstellungsgrößen für den Film im Allgemeinen charakteristisch ist, werden hier die Körper der Protagonisten in Gänze dargestellt – im Gegensatz zu dem vorhin skizzierten Gemälde. Außerdem bewegen sich die Figuren im Filmbild, wenn auch minimal. Crampas spricht sogar. Auch ist Effi nicht sandfarben, sondern helldunkel gekleidet, Crampas erscheint in einem hellen Grau. Und damit nicht genug der Unterschiede: Zum einen wendet sich Effi im Laufe der Einstellung nicht lediglich mit ihrem Körper in Richtung des Zuschauers, sondern auch mit ihrem Kopf (Abb. 3), zum anderen durchschneidet sie sowohl die Horizontale zwischen dem Himmel und dem Meer, Crampas dagegen lediglich diejenige zwischen dem Strand und dem Meer, dies freilich mit seinem gesamten Oberkörper. Anders als in dem Gemälde werden die metaphysischen Sphären also den beiden Figuren zugewiesen, doch nur Effi wandert – wenngleich sie nicht liest, sondern den Erzählungen Crampas' lauscht – mit ihrem Kopf oder besser mit ihrem Hut in der Metasphäre. Und gerade in solchen Szenen wird deutlich, wie sehr der Film – auch wenn er die Malerei zitiert – seinen eigenen Gesetzen eines von Panofsky gefeierten bewegten Bildes folgt. Durch die Montage – am Ende der Einstellung folgt ein Schnitt und ein Zoom auf Effis Gesicht, bis sie in der Nahaufnahme zu sehen ist und abermals in einer Weißblende verschwindet (Abb. 4) – wird die filmische Bilderfolge viel deutlicher dynamisiert als durch die Bewegungen der Protagonisten. Fassbinder benutzt diese Dissonanz zwischen den bildenden

Künsten und dem Film, um eine Spannung zu erzeugen, die den Zuschauer zum Enträtseln der vieldeutigen filmischen Bilder nötigt. Das Anhalten der Bilder und ihr Fluss bilden hier eine genauso fordernde filmische Strategie wie die Weißblenden des Films, die auf das Blättern der Buchseiten hinweisen sollen und bei denen der Zuschauer ein wenig erschreckt.¹⁸ Indem aber im Film eine ganze Reihe an Fotografie- und Malereizitate präsentiert wird, wird der Zuschauer nicht nur als Leser, sondern auch als Betrachter, ja eben als Zuschauer gefordert.



Abb. 4: Screenshot aus *FONTANE EFFIE BRIEST*

¹⁸ Genau diese Funktion der Weißblenden im Film unterstrich auch Fassbinder in einem seiner Interviews, Vgl. Fassbinder: „Bilder, die der Zuschauer mit seiner eigenen Phantasie füllen kann. Ein Gespräch mit Kraft Wetzels über *Fontane Effie Briest*“. In: Michael Töteberg (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Frankfurt a. M. 1986, S. 55 sowie S. 59f.; sowie Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*. München/Wien 1992⁵, S. 142.



Abb. 5: Screenshot aus FONTANE EFFI BRIEST

Somit wird hier nicht lediglich ein Tableau vivant, ein direktes Zitat aus dem Bereich der Malerei inszeniert, sondern auch eine Auseinandersetzung mit dem Film, der Literatur und den bildenden Künsten. Auf den Fluss der Bilder und der Worte folgen die Bilderfluss-Anhaltepraktiken des Kinos wie diejenigen der lebenden Bilder. Doch in dem Post-Shooting-Script steht zu dieser Einstellung lediglich: „Effi und Crampas beim Picknick im Sand. Halbnahe.“¹⁹

Diese Figurenkonstellation wird bei dem nächsten inszenierten Treffen spiegelbildlich verkehrt in Szene gesetzt (Abb. 5). Effi sitzt nunmehr rechts, Crampas links im Bild, beide schauen sie weniger auf das Meer als mehr in Richtung des Festlandes. Crampas erzählt die romantische Geschichte eines Calatrava-Ritters vom spanischen Hofe:

¹⁹ Fassbinder: *Fontane Effi Briest*, S. 127.

CRAMPAS: ‚An Don Pedros Hofe war ein schöner schwarzer spanischer Ritter, der das Kreuz von Kalatrava auf seiner Brust trug. Und dieser Kalatrava-Ritter, den die Königin natürlich heimlich liebte‘

...

EFFI im Profil, groß. Sieht von ihm weg: ‚Warum natürlich?‘

CRAMPAS off: ‚Weil wir in Spanien sind.‘

EFFI: ‚Ach so.‘

CRAMPAS off: ‚Und dieser Kalatrava-Ritter hatte einen wunderschönen Hund. Also ... das ging so manchen Tag. Aber das mit der heimlichen Liebe, die wohl nicht ganz heimlich blieb, das wurde dem König doch zu viel. Crampas nah. Und weil der den schönen Kalatrava-Ritter überhaupt nicht recht leiden mochte – denn er war nicht bloß grausam, er war auch ein Neidhammel –, so beschloß er, den Kalatrava-Ritter für die heimliche Liebe heimlich hinrichten zu lassen.‘²⁰

Dass sich diese Szene wie ein spiegelbildliches Pendant zu jener vorhin analysierten wie auch zu dem grundlegenden Gemälde von Manet verhält, ist charakteristisch für den gesamten Film. Spiegelbildlich sind zunächst einmal die beiden hier erzählten Geschichten, ja der Chinesenspuk von Innstettens findet hier sein Pendant in der galanten wie tragischen Geschichte des Calatrava-Ritters, die Crampas erzählt, und die auf die kommende Handlung, Innstettens Mord an Crampas, verweist. Ein Vergangenheitshinweis und der Zukunftsverweis werden gegenübergestellt. Doch nicht nur solche symbolischen Spiegelungen werden hier inszeniert. Auch das präsentierte Bild verhält sich – wie oben angedeutet – geradezu spiegelbildlich zu dem vorhin analysierten. In FONTANE EFFI BRIEST wurde zwar immer wieder anhand der Spiegelungen die prekäre Lage Effis entlarvt, doch auch der Zuschauer wurde in manchen Szenen vorgeführt. Auch er kann sich in diesem Film seiner Lage nicht mehr sicher sein, sitzt er doch in manch einer Einstellung frontal vor einem Spiegel. Somit werden die unbeweglichen blassen Figuren des Films, die teilweise im Spiegel erscheinen, zu seinen filmischen Spiegelungen.

Die Verunsicherung Effis angesichts ihrer Lage überträgt sich somit durch solche verfremdenden, atypischen Stilmittel und nicht durch die Einfühlung auf den Zuschauer. Doch so wie sich die erste beschriebene Szene auf die Vergangenheit bezogen hatte – auf von Innstetten und seine Spukgeschichten in der Armeezeit – so bezieht sich die darauffolgende, spiegelbildlich angeordnete Szene auf die Zukunft. Während durch den Blick aufs Meer der beiden Protagonisten im ersten Tableau (Abb. 3–4) ein romantisches Vorhaben zum Ausdruck gebracht wurde, bringt der Blick auf das Festland (Abb. 5) die beiden Figuren auf den Boden der Tatsachen zurück – und er verweist auf das Kommende. Mehr noch: Die

²⁰ Ebd., S. 129.

während der Szene erzählte Geschichte vom schönen Calatrava-Ritter kann als eine Parabel gelesen werden, die die folgende Romanhandlung antizipiert.

Doch wie sind diese beiden Einstellungen inszeniert? Zwar werden hier Tableaux vivants präsentiert, die Montage jedoch – die auch im zitierten Post-Shooting-Skript zum Ausdruck kommt – belebt diese Bilder mehr noch als die Mimik, die Gestik oder die Rede der Schauspieler. So reihen sich die Nahaufnahmen an die halbnahen Einstellungen und geben den somit bewegten Bildern einen charakteristischen filmischen Rhythmus. Hierdurch kann auch dieser Film zu jenen eingangs erwähnten Filmen hinzugezählt werden, die durch ihre Bilder ein scheinbar unbewegtes Tableau inszenieren und dieses mehr anhand der filmischen Mittel als anhand der Körperbewegungen auflösen. Ein Spannungsverhältnis von Ruhe und Bewegung, eine Polarität von filmischer Dynamik und bildnerischer Statik entsteht hier und wird zum tragenden Motor nicht nur dieser Einstellungen, sondern des gesamten Films. Wenn bereits Erwin Panofsky vom Film als dem bewegten Kunstwerk sprach, so muss hier diesen Äußerungen hinzugefügt werden, dass der Film auch die Elemente der Statik – wie beispielsweise die Hinweise auf die Malerei – benutzt, um einen charakteristisch filmischen Dynamismus zu erschaffen. Diese filmische ‚Zeitkunst‘ schöpft von einer Poetik der angehaltenen Bilder, von einer Kontrastierung zwischen den unbewegten Einstellungen und/oder Personen auf der einen und den mitunter auch bewegten Körpern und/oder der ‚bewegten‘ Montage bzw. dem verstörenden Einsatz der Spiegelungen auf der anderen Seite. Dass diese Poetik des Fließens und Stoppens sich auf die Tableaux vivants und die Spiegelungen nicht beschränkt, sondern auch in die Montage einfließt, wurde mit diesem Text deutlich gemacht.

DIE NEUEREN TENDENZEN DER VERUNSICHERUNG

VERLOREN GEGANGENER GLAUBE ODER LEBENDIGER MYTHOS?

Passion und Grablegung Christi bei Caravaggio, Derek Jarman und Tarsem Singh

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) war das *Enfant terrible* der Künstlerszene um 1600. Die Kritiker seiner Gemälde sprachen von „Vulgarität, Sakrileg, Gottlosigkeit“¹. Ein Totschlag brachte ihm einen Ruf, der innerhalb der Kunstgeschichte seinesgleichen sucht.

Es war das Licht in den Gemälden Caravaggios, das einen Umbruch in der Kunstgeschichte einläutete. Von schräg oben in den lediglich angedeuteten, meist dunkelbraunen oder dunkelgrünen Bildraum einfallend, wurde es als das *lume alto*, als ‚hohes Licht‘, ja als ‚Kellerlicht‘ verspottet.² Aber vor allem reißt es die Personen aus dem Raum, gibt ihnen eine bis dato unbekannte Fülligkeit und Schwere. Es handelt sich also nicht mehr um die langgestreckt schwebenden Gestalten des Manierismus. Caravaggios naturalistische Körper gewöhnlicher Bettler des späten 16. und des frühen 17. Jahrhunderts, die Heilige darstellen, bedeuten v. a. den Beginn einer neuen Epoche innerhalb der Kunstgeschichte – des Barock.

Diese beiden Elemente innerhalb des Œuvre von Caravaggio – das Licht und der Körper – sind auch der Grund, warum Caravaggios Gemälde zu den intermedial bevorzugten Bildern zählen. Der Kameramann Henri Alekan³ (1909–2001) und der Filmtheoretiker John Alton⁴ haben immer wieder darauf hingedeutet, dass der Film nichts anderes als ein Malen mit Licht sei. Und dass der Schauspieler/Körper und namentlich die Nahaufnahme auf das Gesicht die tragende Größe geradezu eines jeden Films darstellt, steht außer Frage.

Im Folgenden wird ein Gemälde von Caravaggio analysiert, nämlich *La Deposizione/Grablegung Christi* von 1602/1603 aus der Pinacoteca Vaticana (Abb. 1). Das Gemälde wird in einem weiteren Schritt in Verbindung mit Bildern aus dem Film CARAVAGGIO (GB 1986) von Derek Jarman (1942–1994) und dem Musikclip LOSING MY RELIGION (1991) des indischen Regisseurs Tarsem Singh (geb.

¹ Gilles Lambert: *Caravaggio*. Köln u.a. 2003, S. 75. Vgl. auch Renato Guttuso: *L'opera completa del Caravaggio*. Mailand 1981.

² Giovanni Pietro Bellori: *Le vite de' pittori*. Rom 1672, S. 204. Bellori verweist auch auf die Nähe zur venezianischen Malerei, namentlich zu Giorgione, vgl. ebd., S. 201ff. Vgl. Andreas Prater: *Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels*. Stuttgart 1992, S. 134f.

³ Henri Alekan: *Des lumières et des ombres*. Paris 2001, zu Caravaggio insb. S. 134, 172f. Vgl. auch Kurt Johnen: „Fortsetzung mit anderen Mitteln“. In: Heidi Wiese (Hrsg.): *Die Metaphysik des Lichts. Der Kameramann Henri Alekan*. Marburg 1997², S. 109–127, insb. S. 120f, sowie Alekan: „Die Metaphysik des Lichts“. In: ebd., S. 58.

⁴ John Alton: *Painting with Light*. New York 1949.

1961) für die Popband R.E.M. gebracht. Ein Fazit rundet das Kapitel ab. Mit der titelgebenden Frage nach dem verloren gegangenen Glauben (im Song eigentlich einem verloren gegangenen Halt) oder dem lebendigen Mythos widerspreche ich der These von Hans Blumenberg, der im Christentum keinen Mythos sehen will, da er auf einem Dogma – dem Text der Heiligen Schrift – basiert. Blumenberg weist zu Beginn seiner Schrift *Arbeit am Mythos* bekanntlich auf Folgendes hin:

Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung. Es ist das Verhältnis, das aus der Musik unter dem Titel ‚Thema mit Variationen‘ in seiner Attraktivität für Komponisten wie Hörer bekannt ist. Mythen sind daher nicht so etwas wie ‚heilige Texte‘, an denen jedes Jota unberührbar ist.⁵

Zwar lässt sich das kirchliche Christentum – wie dies Blumenberg hervorhebt – mitnichten als eine Arbeit am Mythos beschreiben. Gleichwohl beweisen die Werke, die in den letzten Jahrzehnten vom Christentum inspiriert sind, das Gegenteil. Dies soll mit der Analyse des Filmausschnittes und des Musikclips verdeutlicht werden. Ob die Passionsgeschichte, wie sie beispielsweise in Oberammergau im Jahre 2010 inszeniert wird, darauf hindeutet, dass es neben einer Volksnähe auch eine Bereitschaft zur Neuinszenierung des Leidens Christi gibt, soll am Ende dieses Kapitels hinterfragt werden: Zwar wird hier der Text der Bibel wörtlich wiedergegeben, doch eine innovative Körperinszenierung könnte der These vom lebendigen Mythos entsprechen.

Christus war in einigen Gemälden Caravaggios, wie dem früheren von zwei Emaus-Gemälden, als das Licht inszeniert (Abb. 2). Hier geht nämlich von Christus ein Licht aus, das die weiteren Personen des Gemäldes beleuchtet. In der Grablegung (Abb. 1) fällt das Licht von links vorne auf den toten Sohn Gottes. Der Leib Christi, nur spärlich von einem schmalen Tuch bedeckt, nimmt horizontal die unteren zwei Drittel des Bildraumes ein. Er und das opulent drapierte weiße Tuch bilden die hellsten Punkte des eher dunkel gehaltenen Gemäldes. In dieser Dunkelheit verliert sich auch der Raum, angedeutet im unteren Viertel des Gemäldes durch eine sich schräg in den Vordergrund hineinbohrende Grabplatte.

Getragen wird der tote Christuskörper von zwei männlichen Personen. Diese sind gebückt im Begriff, den Körper ins Grab zu legen, es handelt sich um den Apostel Johannes und um Nikodemus. Johannes berührt zärtlich die Haut um

⁵ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M. 2006, S. 40.

die Wunde Jesu, doch bereits diese leise Berührung zitiert ein anderes Gemälde des Malers, *Incredulità di San Tommaso*/Der ungläubige Thomas (Abb. 3)⁶, das in den Film von Derek Jarman Eingang findet (Abb. 4) und das auch in dem R.E.M.-Musikclip inszeniert wird (Abb. 5).



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio: *La Deposizione*/Grablegung Christi, 1602/03

⁶ Vgl. Walter Friedländer: *Caravaggio Studies*. Princeton 1955, S. 161–163 sowie Glen W. Most: *Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas*. Zürich 2005, zu Friedländers Interpretation, S. 295.



Abb. 2: Caravaggio: Cena in Emmaus/Das Gastmahl in Emaus, 1601



Abb. 3: Caravaggio: Incredulità di San Tommaso/Der ungläubige Thomas, 1601



Abb. 4: Screenshot aus CARAVAGGIO



Abb. 5: Screenshot aus LOSING MY RELIGION

In dem Ausgangsgemälde – dem Gemälde *Grablegung Christi* (Abb. 1) – befinden sich Maria, Maria Magdalena und Maria Cleophas hinter Johannes und Nikodemus. Sie trauern entweder mit gesenkten Köpfen oder fragend in den dunklen Himmel

blickend. Aus der geschlossen wirkenden Personengruppe ragen die Hände hinaus, eine sich von etwa der Mitte der linken Bildhälfte bis in die Mitte nach oben erstreckende Diagonale bildend. Diese Pathosformeln wenden sich entweder zum Himmel oder versuchen, den toten Körper zu beschützen. Die Hand Christi freilich hängt, die Hand des Christus auf der *Pietà* von Michelangelo Buonarrotti zitierend, neben der Grabplatte (Abb. 6 und 7).

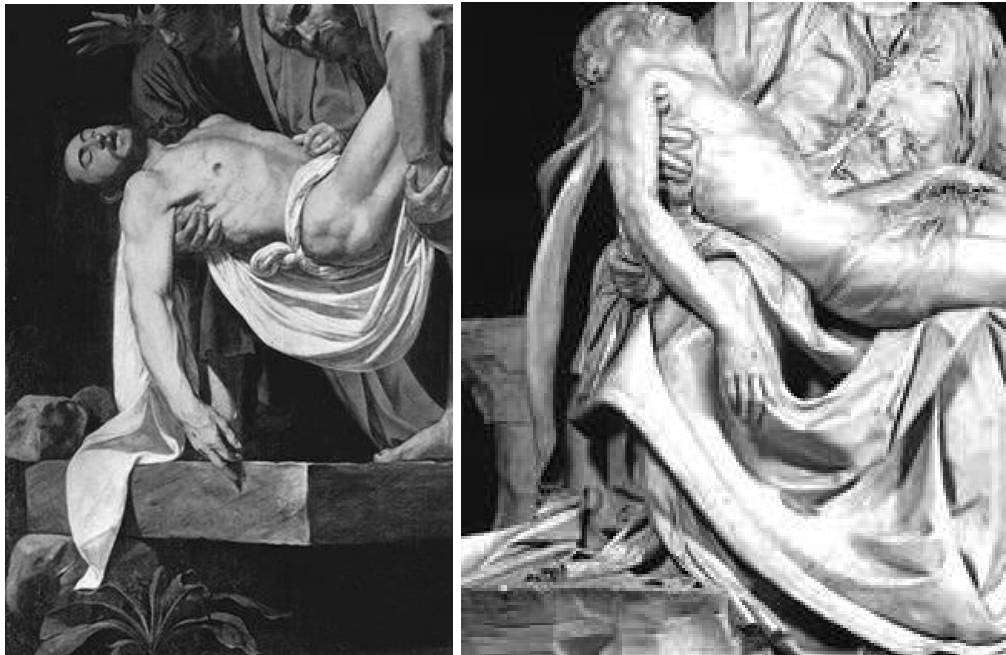


Abb. 6 und 7: Details aus der Grablegung Christi und aus Michelangelo Buonarottis *Pietà*, 1499

Doch wie anders ist der Christus des Caravaggio. Sein Körper, obwohl keine Marmorskulptur, sondern ein flächiges Gemälde, ist von einer bisher unbekanntem Plastizität. Seine Füße, die ihr Pendant in den schmutzigen Füßen des Nikodemus finden, sprechen für einen bis dato nicht gekannten Realismus (Abb. 1 und 6). Dieser wurde in der Kunst des 20. Jahrhunderts – Stichwort Neorealismus – häufig und gerne als das Beispiel einer veritablen naturalistischen italienischen Tradition bezeichnet.⁷ Der Mittelfinger Christi trägt dabei eine handelnde

⁷ Bereits während des Zweiten Weltkrieges wurde angeregt, die Gemälde Caravaggios als Inspirationsquelle zu nutzen. Im August 1942 veröffentlichte Antonio Pietrangeli (1919–1968) in der Zeitschrift *Bianco e Nero* den Aufsatz „Verso un cinema italiano“, einen Appell zur Besinnung auf eine italienische naturalistische Tradition. Anfang der 1940er-Jahre war dieser Aufruf symptomatisch und folgte auf die Forderungen Giuseppe De Santis' (1917–1997) und Mario Alicatas (1918–1986) nach einer Erneuerung des italienischen Kinos. Pietrangeli selbst bezieht sich allerdings in seinem Text nicht nur auf den Schriftsteller Giovanni Verga (1840–1922), sondern nachdrücklich auf eine naturalistische Malereitradition Italiens und hier vor allem auf Caravaggio. Vgl. Antonio

Funktion. Er deutet in die Richtung, in die der Körper gelegt wird und berührt leicht die Grabplatte.

Und wo befindet sich der Betrachter? Er wird im Bild durch Nikodemus aufgefordert, aktiv am Geschehen teilzunehmen: Nikodemus schaut aus dem Bildraum hinaus. Doch die Position, die Caravaggio dem Betrachter einräumt, befindet sich unterhalb des Gemäldes – im Raum der Gruft.

Keinen Trost vermittelt augenscheinlich das Gemälde, keine Erlösung, vielmehr steht der Schmerz im Mittelpunkt, der dem Gemälde Pathos und Dynamik verleiht. Bewegung wird jedoch weniger aus dem Sujet des Gemäldes generiert als aus den starken Chiaroscuro-Kontrasten, den Diagonalen der Personengruppe oder den Pathosformen der leidenden Gesichter und der gehobenen Hände.

Und doch gibt es einen Hinweis auf die Rettung. Die Gruft und der Raum oberhalb der Grabplatte sind nicht nur durch die Hand Jesu verbunden. Das alles verbindende Element ist das weiße Leinentuch. Es findet seine Verdopplung in der Kleidung Marias. Die Spitze des Leinentuches ragt in den Grabraum hinein, folglich in den Tod. Gleichwohl verweist sie auf ein grünes Gewächs, auf das Leben, das ewige Leben? Somit zitiert Caravaggio das Genre des Stilllebens, das er selbst praktiziert hat und das immer ein Verweis auf das Leben und auf die Vergänglichkeit alles Irdischen ist (Abb. 8).



Abb. 8: Caravaggio: *Canestra di frutta/Obstkorb*, ca. 1598/99

Pietrangeli: „Verso un cinema italiano“. In: *Bianco e Nero*. Jg. VI (1942), H. 8, S. 47ff. Zur Bedeutung der Malerei für die Anfänge des Neorealismus vgl. Roberto Campari: // *fantasma del bello*. Venedig 1994, S. 47ff.

Auch die Pflanze in der Grablegung zeigt links im Bild lebendige Blätter (Abb. 1 und 6), jene, die rechts stehen, scheinen verwelkt. Somit wird hier beides inszeniert – der Tod und das Leben. Dies wiederholt sich in der Struktur des Gemäldes. Der Körper Christi korrespondiert mit der Horizontale der Grabplatte (vgl. den Oberkörper Christi mit der Grabplatte), aber auch mit der Diagonale und dem Dreieck der Gefolgschaft (vgl. die Beine Christi mit der Position der Hände der Gefolgschaft). Somit ist der Leib Christi beides – sowohl dem Tode geweiht als auch dem (ewigen) Leben, sowohl menschlich als auch göttlich.

Und blickt man das Gemälde genauer an, so fällt auf, dass die Lichtregie durchaus mit jener des Emaus-Gemäldes (Abb. 2) vergleichbar ist: hier wie dort ein heller Körper Jesu, hier wie dort im Halbschatten stehende Heilige. Somit kommt anhand des Lichts eine profunde christliche Grundbestimmtheit zum Ausdruck. Und wie wird dieses Licht im Film und im Musikclip inszeniert?

Der britische Film *CARAVAGGIO* von Derek Jarman inszeniert im Jahr 1986 die Lebensgeschichte des Malers mithilfe vieler *Tableaux vivants*. Dieser Meilenstein der homosexuellen Filmgeschichte bringt viele verstörende Elemente zum Vorschein: Nicht nur Caravaggios Gemälde werden wie *Tableaux vivants* in Szene gesetzt. Auch Jacques-Louis Davids (1748–1825) *La Mort de Marat/Tod des Marat* – hier vor einer Schreibmaschine – findet Einzug in den Film. Die Kardinäle rechnen mit dem Taschenrechner (Abb. 9). Caravaggio selbst wurde ins heutige Zeitalter versetzt, u. a. in eine Bar, die mit elektrischem Licht beleuchtet wird (Abb. 10). Durch diese Aktualisierungen entsteht ein Hinweis darauf, dass auch Caravaggio – mit seiner Inszenierung der Körper und v. a. anhand seiner Kostüme – eine Aktualisierung mythischer Stoffe geleistet hatte: Seine Bibelgeschichte erscheint in den Gemälden im Gewand des späten 16. und des frühen 17. Jahrhunderts. Damit trieb Caravaggio die jahrhundertelange Arbeit am christlichen Mythos voran. Die Grablegung Christi erscheint im letzten Drittel des Films.





Letzte und diese Seite Abb. 9–11: Screenshots aus CARAVAGGIO

Es wird zunächst ein Tableau vivant mithilfe einer Halbtotalen inszeniert (Abb. 11), allerdings ist die Position des Betrachters höher als im Ausgangsbild (Abb. 1). Auch erscheint die Gruppe – nach einem Schnitt und mittels halbnaher und naher Aufnahmen – zentriert auf den Körper Christi und auf Nikodemus. Im Film taucht dabei – anders als im Gemälde – Caravaggio selbst als die Christusfigur auf (dargestellt von Nigel Terry (1945–1915)). Dieses Verfahren weist darauf hin, dass Caravaggio selbst Autoporträts in seinen Gemälden ‚versteckt‘ hat.⁸

⁸ Vgl. Rowland Wymer: *Derek Jarman*. Manchester 2005, S. 106. Zum Christentum bei Caravaggio und im Film von Derek Jarman vgl. William Pencak: *The Films of Derek*

Danach werden anhand der Montage nacheinander gezeigt: ein Mohnstrauß im Korb in der Nahaufnahme (Abb. 12), ein als ein Engel verkleideter Junge ebenfalls nah, das Gesicht Jesu in der Nahaufnahme, der Oberkörper Marias amerikanisch, eine Nahaufnahme auf Maria Magdalena und Maria, eine Großaufnahme auf Nikodemus etc.

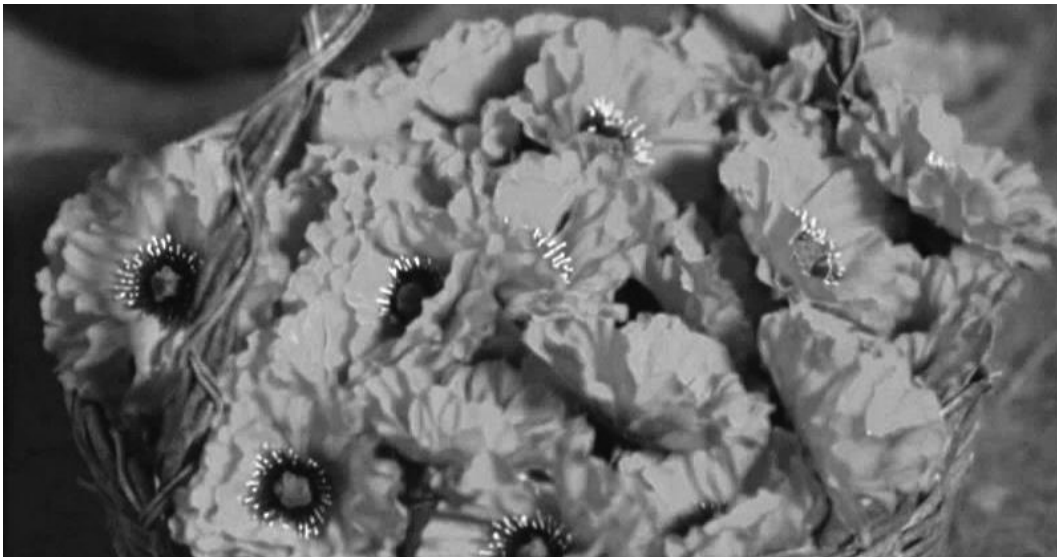


Abb. 12: Screenshot aus CARAVAGGIO

Es erscheinen somit einzelne Protagonisten nacheinander im filmischen Bild. Kombiniert werden diese Aufnahmen mit den Gegenständen und Personen, die nicht zum Tableau gehören – dem Jungen und dem Plastikmohn. Somit wird filmisch durch den Schnitt und die Montage das Bild aufgelöst, das zunächst zitiert wurde.

Das Gemälde Caravaggios verweist trotz der Todesthematik durch die Lichtregie auch auf das ewige Leben. Das Licht bei Jarman ist vergleichbar. Auch hier wird vor allem der Körper Christi beleuchtet, mit der Konsequenz, dass hier der Körper Christi (und der Körper des fiktionalen Caravaggio) als die eigentliche Lichtquelle erscheint (Abb. 11). Und doch scheint sich der Film für den Tod zu entscheiden. Zwar wird keine Grabplatte inszeniert, doch die Pflanzen sind aus Plastik. Vielleicht ein Hinweis darauf, dass eine unmittelbare Allgegenwärtigkeit Gottes bei Jarman negiert wird? Durch Hybridisierungen der Zeiten (Gegenwart, 17., 18. Jahrhundert) und der Malstile (David, Caravaggio etc.) entsteht freilich eine visuelle Aktualisierung des Mythos. Diese bedeutet nicht das christliche Dogma. Der Mythos bildet vielmehr eine filmische Reinszenierung der Grablegung anhand der Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert, ganz so, als ob die

Jarman. Jefferson NC 2002, S. 74f. Vgl. auch Steven Dillon: *The Mirror and the Sea. Derek Jarman and the lyric Film*. Austin, Tex. 2004, S. 132ff. sowie Leo Bersani/Ulyse Duttoit: *Caravaggio*. London 1999.

zitierten Malepochen und -stile in einen Dialog mit der Gegenwart treten, eine Allgegenwärtigkeit der Passion Christi dokumentieren, für die hier der Maler/Künstler selbst als der Stellvertreter erscheint.

Tarsem Singhs Musikclip LOSING MY RELIGION für die Popband R.E.M. arbeitet ebenfalls mit vielen Zitaten aus dem Bereich der Malerei.⁹ Der Lichteinfall und der dunkelbraune Raum in diesem Assoziationsclip erinnern an die dunklen Räume in den Gemälden Rembrandts (1606–1669) (Abb. 13).

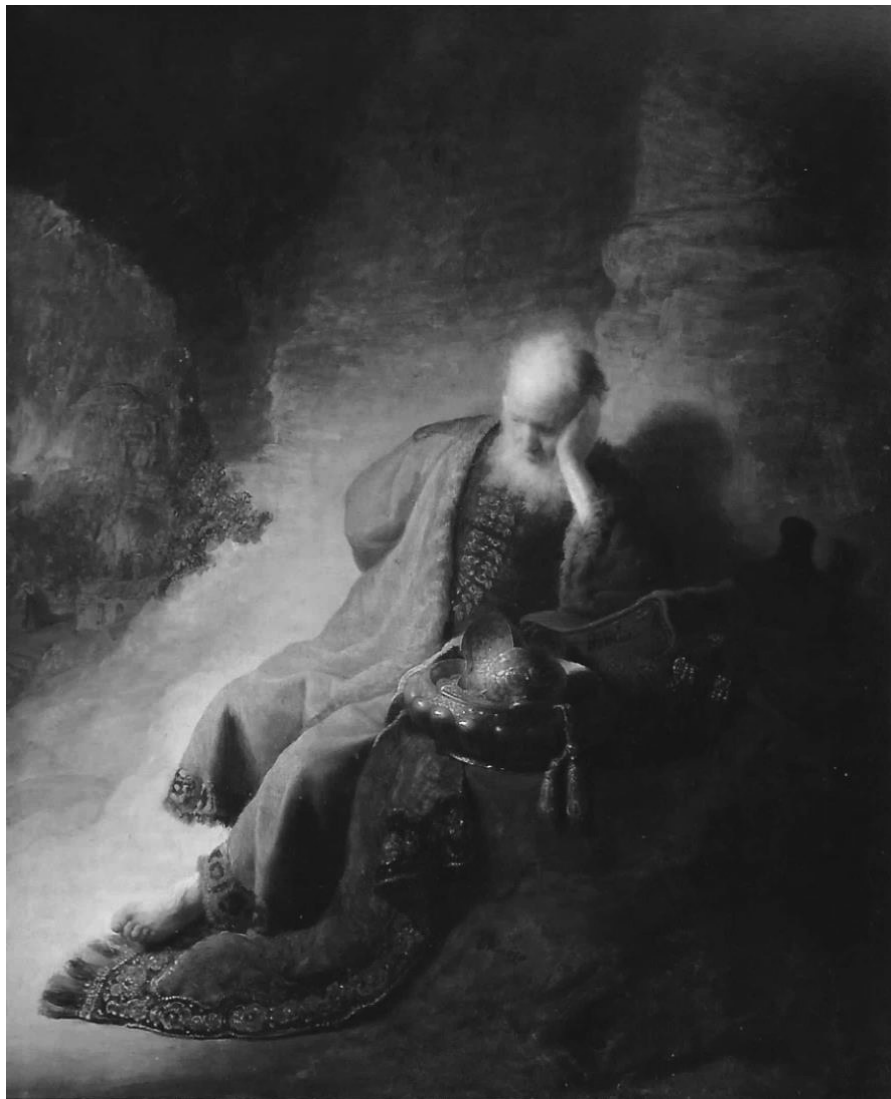


Abb. 13: Rembrandt van Rijn: Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem/Jeremia trauert über die Zerstörung Jerusalems, 1630

⁹ Eine wahre Fundgrube an Verweisen hat Eric Horn ausgearbeitet. Vgl. Eric Horn: „Losing my religion“. URL: <http://www.horn-netz.de/seminare/postmoderne/folien-rem.pdf> (12.08.2014).

Der eingangs inszenierte Heilige Sebastian (Abb. 15) erinnert an die Gemälde des Quattrocento (z. B. eine Darstellung des Hl. Sebastian von Sandro Botticelli aus dem Jahr 1473; Abb. 14), er verweist aber auch auf die Camp-Photographien von Pierre und Gilles aus der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre. Die indischen Gottheiten erinnern an die indischen Devotionalien, aber auch an das üppige Kolorit der Bollywood-Filme (Abb. 16).



Abb. 14: Sandro Botticelli: San Sebastiano/Heiliger Sebastian, 1473





Letzte und diese Seite Abb. 15–17: Screenshots aus LOSING MY RELIGION

Eine offensichtliche Referenz sind auch die Gemälde des Michelangelo Merisi da Caravaggio. Das bereits erwähnte Bild des ungläubigen Thomas codiert das von Caravaggio gemalte Gemälde um. Antike, indische und christliche Mythen treten im Musikclip in einen Dialog ein. Als das alles verbindende Element präsentieren sich die Flügel, die die immer währende Suche nach Freiheit bedeuten könnten. Als eines der letzten Bilder im Musikclip erscheint auch eine vermeintliche Grablegung Christi. Die Perspektive hat sich im Musikclip nach rechts oben verschoben (Abb. 17). Auch die Position einzelner Figuren ist anders als bei Caravaggio und bei Jarman. Im Vordergrund kniet eine männliche Person, die den Kopf des vermeintlichen Jesus in der Hand hält. Christus erscheint freilich als ein gealterter Ikarus, hat er doch offensichtlich nach einem Sturz seine Flügel ausgebreitet. Auch liegt dieser Ikarus nicht als Figur im Dreiviertelprofil im Raum, sondern der Blick öffnet sich auf die Verkürzung seines liegenden Körpers, ausgehend vom Kopf bis hin zu den angewinkelten Beinen. Der Körper wird links und rechts von zwei männlichen Personen gehalten. Die Gruppe schließt eine weibliche Person mit gehobenen Händen ab. Hier ist keine Grabplatte zu sehen. Den Vordergrund bildet die Figurengruppe. Der Hintergrund ist bloß angedeutet, durch eine barock wirkende Draperie links oben, ein Mühlstein links unten und ein Gefäß rechts im Bildraum. Beleuchtet sind auch hier nur der tote Körper und das Gesicht der Frau. Und doch bildet gerade dieses Licht eine Reminiszenz an Caravaggio. Auch erscheint der nackte Körper als die Quelle des Lichts, das auch die Figur der Frau erfasst.

Hier ist der Christus/Ikarus jedoch nicht der Maler selbst (wie bei Derek Jarman), sondern ein alter grauhaariger Mann. Ist dies ein Hinweis darauf, dass der Mythos veraltet, anachronistisch, vielleicht sogar verloren gegangen ist? Der Musikclip ist keine *Biblia Pauperum* (Bibel für Leseunkundige bzw. Bibel für die Armen). Vielmehr handelt es sich um eine Suche nach einer geeigneten Lebensphilosophie. Der Clip tritt nämlich in einen Dialog nicht nur mit den Gemälden Caravaggios, sondern auch mit dem Film Derek Jarman, wie das nicht zuletzt die Inszenierung der Körper vor den Flügeln beweist (Abb. 18 und 19).

Mehr noch als bei Jarman, bei dem vor allem die Hybridisierungen der Malstile und der Malepochen sichtbar werden, bildet der Musikclip einen Synkretismus der Kulturen, einen Mix der Religionen. All dies spricht für den Synkretismus der Popkultur – doch hat dieses Aktualisieren der christlichen Mythen Einfluss auf die der katholischen Kirche nahen Inszenierungen?



Abb. 18: Screenshot aus CARAVAGGIO



Abb. 19: Screenshot aus LOSING MY RELIGION

Es scheint, als wäre eine vergleichbare Mixtur der Vorbilder auch während der Passionsspiele in Oberammergau 2010 zu beobachten, im Rahmen jener Spiele also, die auf einem im Jahr 1633 geleisteten Schwur basieren, alle zehn Jahre die Passion Christi zu inszenieren, da 1633 dem Glauben zufolge Gott das Dorf vor der Pest bewahrt hat. So wird seit dem 17. Jahrhundert in Oberammergau von den Dorfbewohnern Theater gespielt, oft vor dem prominenten Publikum aus Politik und Gesellschaft – Ludwig II. von Bayern, Hitler, Adenauer und Papst Benedikt XVI., damals noch Kardinal Ratzinger, waren dabei. Im Jahr 2010 hat das „epische Theaterspektakel“¹⁰ – die Inszenierung von Christian Stückl (geb. 1961) – zur Frage geführt, „wie modern Glaube und Tradition sein dürfen.“¹¹ Die Presse hat während der Oberammergauer Inszenierung gelobt, dass Stückls Inszenierung das Welttheater und die Moderne mitsamt ihren Zweifeln und Fragen ins katholische Dorf gebracht habe; Stückl spiele die Kirche von unten, zerre an dem alten Glauben; die Inszenierung sei ein Versuch, dem Katholizismus das Konservative auszutreiben. Dabei wurde Jesus als ein engagierter Jude, als ein Opfer der Politik inszeniert, ganz gleich, ob er „nun Gottes leibhaftiger Sohn ist oder nicht“¹².

Die während der Passionsspiele inszenierte Kreuzabnahme orientiert sich an den manieristischen Arbeiten Jacopo da Pontormos (1494–1557) und Rosso Fiorentinos (1495–1540), die auch schon in Pier Paolo Pasolinis (1922–1975) Film *LA RICOTTA* (IT 1962) zitiert wurden.¹³ Die Grablegung Christi orientiert sich wiederum innerhalb der Oberammergauer Passionsspiele in der Inszenierung von 2010 weniger an der Malerei des Manierismus oder des Barock als vielmehr an der des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, sind doch die Personen größtenteils in horizontal verlaufenden Reihen angeordnet. Doch beide Hinweise – die in der Kreuzabnahme und in der Grablegung implementierten Zitate – sagen aus, dass die 2010er-Inszenierung der Passion Christi visuell eine Ansammlung und Neukombination von verschiedenen Verfahren und Strategien der Malereigeschichte ist. Es handelt sich um eine Inszenierung, die nicht das Kirchendogma, sondern den Glauben visualisiert, zur Sprache und zur Diskussion bringen möchte.¹⁴ So ist die (visuelle) Arbeit am christlichen Mythos, wie die in Oberammergau

¹⁰ „Überwältigende Bilder. Das Oberammergauer Passionsspiel ist unter Regisseur Christian Stückl zum epischen Theaterspektakel gewachsen“. In: *Süddeutsche Zeitung*. (Montag, 17. Mai 2010), Nr. 111, S. 11.

¹¹ Katja Thimm: „Welttheater im Dorf“. In: *Der Spiegel*. (2010), Nr. 19, S. 112–116, S. 112.

¹² Ebd., S. 114.

¹³ Vgl. Elisabeth Cropper: „Declino e ascesa del Pontormo e del Rosso Fiorentino: manierismo e modernità“. In: Carlo Falcani/Antonio Natali (Hrsg.): *Pontormo e Rosso. Divergenti vie della „maniera“*: Florenz 2014, S. 343–353.

¹⁴ Christian Stückl in einem Interview mit Christine Dössel: „Die Kirchenferne wächst, aber die Menschen suchen trotzdem nach so etwas wie Gott, nach einem sinnstiftenden religiösen und ethischen Halt. Das verschwindet nicht. Nur finden sie das, was sie

im Jahr 2010 inszenierte, ein Beweis dafür, dass der christliche Glaube seit dem Ende des 20. Jahrhunderts und vor allem heute zumindest zu einem Teil in einen Mythos übergegangen ist, in eine Vorlage, die für die Umarbeitungen, mehr noch aber für die Aktualisierungen offen ist. Die Kirche beharrt auf dem Dogma, das Theater – genauso wenig wie der Film oder der Musikclip – nicht. Auch Oberammergau goes Pop. Oder besser gefragt – war das nicht eigentlich schon immer so?

Die Oberammergauer Zitate-Neukombinierung, die eben keine Häresie bedeutet, lässt sich auf bekannte Beispiele zurückführen. Drei markante Punkte dieser Anleihen sind die Arbeiten Caravaggios und ihre Neuinszenierung im Film und im Musikclip. Der Körper und das Licht sind das den Barock ankündigende Neue bei Caravaggio. Sie geben dem analysierten Gemälde eine Dynamik, die zwischen Leben und Tod changiert. Diese Körper- und Lichtführung übernehmen sowohl Jarman als auch Singh. Derek Jarman löst das Gemälde zugunsten der Montage auf und gibt Christus das Antlitz des Künstlers. Die Montage wird außerdem benutzt, um auf die Hybridisierungen der Epochen hinzudeuten und somit auch auf die Allgegenwärtigkeit des Mythos. Tarsem Singh zitiert u. a. auch den Film von Jarman. Doch der Glaube wird hier anhand eines Religionenmix in Szene gesetzt und bildet einen offenkundigen Synkretismus: Aus Christus wird ein gealterter Ikarus. Die gezeigten Bilder veranschaulichen, dass die Passionsgeschichte vor allem eine Geschichte des Leibes Christi ist, ihre medialen Umkodierungen beweisen, dass diese Geschichte beileibe nicht abgeschlossen ist. Somit entpuppt sich die Inszenierung der Grablegung Christi bei Caravaggio, Jarman und Singh, aber auch diejenige in Oberammergau als eine je anders inszenierte und auf die Tradition hinweisende sowie immer neu durchdachte, fortwährende Arbeit am Mythos. Die christliche Tradition erscheint hier nicht bloß als ein Dogma, sondern als ein lebendiger, für Umarbeitungen offener Stoff (auch) jenseits der Kirche. Die bildhafte Körperpräsenz in den angesprochenen Werken, die in den verschiedenen Phasen durch den Ikonoklasmus (Byzanz, Reformationszeiten) bekämpft wurde, weicht in allen besprochenen Werken einer Aktivierung der mythologischen Komponenten des christlichen Glaubens bzw. der mit diesem verbundenen Praktiken.

suchen, nicht mehr in der Kirche. Jesus, das kann man bei Matthäus, Kapitel 23, sehr schön nachlesen, hatte Riesenschwierigkeiten mit der Tempelhierarchie. Und genau die hat das Papsttum wieder eingeführt. Letztlich müsste man Jesus und seine Lehre wieder ins Zentrum rücken, dann wird's spannend.“ „Das Kreuz mit der Kreuzigung. Regisseur Christian Stückl über den Juden Jesus und antisemitische Tendenzen der Oberammergauer Passionsspiele“. In: *Süddeutsche Zeitung*. (15./16.05.2010), Nr. 110, S. 15.

DIE WIEDERBELEBUNG DES NOIR ITALIANO?

Giuseppe Tornatores Film

LA SCONOSCIUTA (2006)

Der Film LA SCONOSCIUTA/DIE UNBEKANNTE (IT/FR 2006) ist kein Melodram mit der Mezzogiorno-Thematik (wie bspw. die Filme NUOVO CINEMA PARADISO/CINEMA PARADISO (IT/FR 1989), L'UOMO DELLE STELLE/DER MANN, DER DIE STERNE MACHT (IT 1995), MALÈNA/DER ZAUBER VON MALÈNA (IT 2000)),¹ sondern ein Thriller, der mit den Elementen des klassischen hollywoodschen Film noir spielt. Somit stellt dieser Film einen neuen und entscheidenden Schritt im Schaffen des italienischen Regisseurs Giuseppe Tornatore (geb. 1956) dar.

Im folgenden Kapitel wird den Merkmalen des Noir im genannten Film gefolgt, die auf Filme wie LAURA/LAURA (USA 1944) von Otto Preminger (1905–1986), THE SPIRAL STAIRCASE/DIE WENDELSTREPPEN (USA 1945) von Robert Siodmak (1900–1973) oder VERTIGO/VERTIGO – AUS DEM REICH DER TOTEN (USA 1958) von Alfred Hitchcock (1899–1980) verweisen.² Den Ausgangspunkt bildet die Überlegung, dass Tornatore die Elemente des Kriminalfilms benutzt, um Spannung zu erzeugen. Diese werden jedoch – seinem bisherigen Schaffen entsprechend – immer wieder ins Voyeuristische oder ins Melodramatische umgekehrt – ein Kennzeichen des Films LA SCONOSCIUTA, der ihn geradezu direkt in die Nähe des klassischen Film noir bringt. Gleichzeitig bleibt der rätselhafte Plot des Films eine Geschichte, die vor allem von der Globalisierung zeugt, lässt sich doch nicht nur die oben angedeutete Machart des Films, die vom Exil- und Hollywoodfilm der 1940er- und 1950er-Jahre schöpft, sondern auch sein Thema als das eines erweiterten Europas ohne Grenzen (der Kriminalität) interpretieren.

„Den italienischen Krimi gibt es nicht.“³ Mit diesem überraschenden Satz beginnt Massimo Carloni seine Ausführungen über einen literarischen Noir italiano. Die

¹ Vgl. z. B. Valerio Caparra: *Sicilia e le altre storie. Il cinema di Giuseppe Tornatore*. Neapel 1996.

² In der deutschsprachigen Filmkritik ist der Film VERTIGO immer als eine Referenz des Films LA SCONOSCIUTA genannt worden. Vgl. z. B. folgende URL: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2...> (10.03.2009).

³ Massimo Carloni: „Der Noir italiano“. In: http://pagesperso-orange.fr/arts.sombres/polar/8_tribune_carloni_de.pdf, S. 1. Übersetzt von Katharina Schmidt (01.03.2009). Hier wird Noir mit dem Kriminalroman bzw. Kriminalfilm gleichgesetzt. Die filmwissenschaftlichen Überlegungen über den Film noir gehen jedoch davon aus, dass diese Epoche in der Geschichte des Hollywoodfilms nicht nur durch den Kriminalfilm charakterisiert ist, sondern durchaus auch andere Genres beinhaltet. In den älteren auf den europäischen Film konzentrierten Filmgeschichten wird der Film noir oftmals kaum erwähnt, vgl. Ulrich Gregor/Eno Patalas: *Geschichte des Films*. München

Gialli Mondadori, eine Reihe von Kriminalromanen, die der Verlag Mondadori im Jahr 1931 startete, brachte zwar Autoren hervor, die „von der unbarmherzigen Konkurrenz der Briten beschützt“ wurden und die in den 1930er-Jahren eine typisch italienische Kriminalliteratur affirmieren konnten. Doch zu Beginn des Zweiten Weltkrieges verschwand in Italien die kriminalistische Literatur: Das faschistische Regime befürchtete, die Krimiliteratur könne eine tatsächliche Kriminalität anspornen. Auch nach dem Krieg und in der Etappe der Postmoderne gebe es zwar mit Italo Calvino (1923–1985), Emilio Gadda (1893–1973), Umberto Eco (1932–1916) oder dem Doppelgespann Carlo Fruttero (1926–2012) und Franco Lucentini (1920–2002) Kriminalromane „auf unterschiedlichem literarischen Niveau“, aber „den italienischen Kriminalroman“ gebe es nicht.⁴

Doch wie verhält es sich mit einem filmischen Noir italiano? Werden hier Einflüsse aus England oder den USA sichtbar? Gibt es einen bestimmten filmischen Noir italiano schon lange vor *LA SCONOSCIUTA*? Eine erste Antwort fällt hier positiv aus: Mit der Krimiliteratur und mit der dunklen, pessimistischen Sichtweise der Welt experimentierte bereits Luchino Visconti (1906–1976) in seinem ersten Film *OSSESSIONE/OSSESSIONE – VON LIEBE BESESSEN*, einer im Jahr 1942 in Italien gedrehten Verfilmung von James Mallahan Caines (1892–1977) Kriminalroman *The postman always rings twice* (1934).⁵ Cains Roman gehört zu der sog. *hardboiled school of fiction*, die in Frankreich mit dem Begriff *Série noir* bezeichnet worden ist. Vermutlich leitet sich auch der Begriff Film noir von dieser Bezeichnung ab.⁶ Wichtiger sei freilich die Tatsache, dass das Wesentliche in den Romanen und in den Filmen nicht mehr darin bestehe, „aufzudecken, wer das Verbrechen begangen“ habe, „sondern darin, zu sehen, wie sich der Protagonist verhalten“ werde⁷ – ein Merkmal, der den Film noir für weitere Genres öffnet. Doch folgt eher Viscontis *OSSESSIONE* als die tatsächlichen hollywoodschen Film-Noir-Produkte wie *LAURA* oder *THE SPIRAL STAIRCASE* diesem Grundschemata. Vor allem bei Visconti stellt sich nämlich die Frage nach dem Täter bzw. den Tätern als eine Frage nach den Gründen seines bzw. ihres Handelns.⁸ Fritz Göttler hat

1973. Vgl. dagegen: Phil Hardy: „Der amerikanische Kriminalfilm“. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart 1998, S. 276–282.

⁴ Ebd.

⁵ Jean Renoir (1894–1979) stellte den Roman Luchino Visconti in der französischen Übersetzung zur Verfügung. Vgl. Alessandro Bencivenni: *Luchino Visconti*. Mailand 1994², S. 14, zu dem italienischen Noir vgl. Mary P. Wood: „Italian film noir“. In: Andrew Spicer (Hrsg.): *European film noir*. Manchester 2007, S. 236–272. Spicers Feststellung lautet: „Italian film noir has never been a genre on the French or Anglo-Saxon model“, S. 263.

⁶ Barbara Steinbauer-Grötsch: *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil*. Berlin 1997, S. 13.

⁷ Nach Nino Frank, zit. und übers. nach ebd.

⁸ Heute wird gelegentlich von *OSSESSIONE* als von einem Film gesprochen, der den *Film noir* antizipiert habe. Vgl. Bernd Kiefer: „Osessione... von Liebe besessen“. In: Norbert Grob (Hrsg.): *Filmgenres: Film noir*. Stuttgart 2008, S. 83–89. Vgl. auch: Norbert Grob: „Einleitung“. In: ebd., S. 9–54, insb. S. 11f.

diesbezüglich in der *Süddeutschen Zeitung* festgestellt, im Falle von *OSSESSIONE* komme „vor lauter Noir kaum ein Gedanke an den Neorealismus“⁹ – eine These, die Norbert Grob für seinen Sammelband *Filmgenres: Film noir* gewinnbringend eingesetzt hat¹⁰. Grob geht dabei von einer Definition des Film noir aus, die diesen nicht nur als eine Etappe in der Filmgeschichte ansieht, sondern auch als ein Genre. Mit dieser Vorgehensweise konzentriert sich der Sammelband auf die Kriminalfilme, ohne Rücksicht auf das Herkunftsland und das Jahrzehnt des Erscheinens. Diesem Vorgehen folgend werden im vorliegenden Kapitel die Elemente des Noir im Film *LA SCONOSCIUTA* analysiert.

Doch zunächst zurück zu *OSSESSIONE*. Dieser Film bleibt trotz allem Noir das erste Resultat der zunächst theoretisch, in der Filmzeitschrift *Cinema* ausgetragenen Debatte hinsichtlich einer Erneuerung des italienischen Films.¹¹ Wie von Mario Serandrei¹² (1907–1966) und Antonio Pietrangeli¹³ (1919–1968) richtig erkannt, kann dieser Film nicht nur als ein europäischer Vorläufer des Noir, sondern auch als der Auftakt zum filmischen Neorealismus angesehen werden. Die in Norditalien zur Zeit des Faschismus angesiedelte Handlung des Films dreht sich um die, in den Mord am Ehemann – dem Wirt Bragana – mündende Affäre der jungen Wirtsehefrau Giovanna mit dem eines Tages zufällig in die Trattoria geratenen Vagabunden Gino. Trotz der offenkundigen *Ossessione*, des voneinander Besessenseins Giovannas und Ginos, ist es weniger die entfachte Leidenschaft als der mit Habgier gepaarte Ekel Giovannas vor ihrer eigenen Existenz, der als Motor der Ereignisse fungiert. Der Vagabund Gino wird als das Opfer dieser *Ossessione* dargestellt, wenngleich ihm mit den Figuren des homosexuellen

⁹ Fritz Göttler: „Über die Nacht hinaus“. In: *Süddeutsche Zeitung*. (10.03.2005), S.16.

¹⁰ Norbert Grob (Hrsg.): *Filmgenres: Film noir*. Stuttgart 2008.

¹¹ Eine der wichtigsten Filmdebatten beschäftigte sich mit der Rolle der Literatur und des Naturalismus/Verismus im Film. So veröffentlichten Giuseppe De Santis und Mario Alicata den Artikel „Verità e poesia. Verga e il cinema italiano“. In: *Cinema*. (Okt. 1941), S. 216f.; dt.: „Wahrheit und Poesie. Verga und der italienische Film“. In: Petra Maier-Schoen (Hrsg.): *Der italienische Film zwischen Faschismus und Nachkriegszeit*. München 1997, S. 50–53. Im November 1941 wurde in der Zeitschrift *Cinema* eine Erwiderung auf diesen Artikel veröffentlicht. Fausto Montesanti: „Della ispirazione cinematografica“. In: *Cinema*. 10. Nov. 1941, S. 280f. Daraufhin veröffentlichte das Duo Alicata/De Santis den Artikel „Ancora di Verga e di cinema italiano“. In: *Cinema*. 25 (Nov. 1941), S. 314f.; dt.: „Nochmals zu Verga und zum italienischen Film“. In: Maier-Schoen (Hrsg.): *Der italienische Film zwischen Faschismus und Nachkriegszeit*, S. 55–57.

¹² „Non so come potrei definire questo tipo di cinema se non con l'appellativo di ‚neo-realistico‘“, so in einem Interview in *Il Contemporaneo* der Schnittmeister Mario Serandrei zu Visconti. Visconti setzte im gleichen Interview die Geburt des Terminus ‚neo-realismo‘ mit dem Film *OSSESSIONE* (IT 1943) gleich. Vgl. Visconti: „Cronaca di un debutto: ‚Ossessione‘“. In: Caterina d'Amico de Carvahlo/Vera Marzot/Umberto Tirelli (Hrsg.): *Visconti e il suo lavoro*. Mailand 1995, S. 78–93, S. 80.

¹³ „Non ha ancora un nome [...]. Chiamiamolo, se volete, il neorealismo italiano.“ (In: *Revue du cinéma*. 13. Mai 1948), zit. nach ebd.

‚Spaniers‘ und der jungen Prostituierten Anita Ausbruchschancen zur Verfügung gestellt werden.

Gedreht wurde an den Schauplätzen der Handlung, d. h. in der Po-Ebene und in Ferrara, gearbeitet wurde auch mit Laiendarstellern, und die Hauptprotagonisten Massimo Girotti (1918–2003) und Clara Calamai (1909–1998) agieren mit einer ungeschminkt-ungenierten Körperlichkeit.¹⁴ In einem Vergleich mit der fast zeitgleichen Hollywoodverfilmung desselben Stoffes mit Lana Turner (1921–1995) in der Hauptrolle (THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE, USA 1946) wird deutlich, wie sehr Visconti die Handlung des Films, aber auch seine Figuren und seine Atmosphäre in eine damals neue, typisch italienische Filmsprache übersetzte. Die Innenräume und ihre Beleuchtung sind von einer caravaggeskenen Trostlosigkeit, die Stadtaufnahmen zeigen ein Labyrinth von Straßen, das eine Zuflucht, aber auch eine Falle bedeutet, die Panoramen offenbaren Landschaften, die für die Protagonisten – namentlich zum Schluss des Films – trügerisch wirken, zum Grund ihres *inganno* werden.

Die Handlung des Films – die Femme fatale und ein entfremdeter Antiheld – sprechen zwar für eine Nähe zum Film noir¹⁵, die in der literarischen Vorlage verankert ist. Das Resultat ist aber ein Film, der den italienischen Neorealismus ankündigt. Zeitgleich zu der klassischen, hollywoodschen schwarzen Serie¹⁶ gelingt es Visconti, einen Noir italiano zu erschaffen. Es folgen weitere italienische Kriminalfilme wie beispielsweise IL BANDITO/BANDITO (IT 1946) von Alberto Latuada (1914–2005), CRONACA DI UN AMORE/CHRONIK EINER LIEBE (IT 1950) von Michelangelo Antonioni (1912–2007), BLOW UP/BLOW UP (GB 1966) ebenfalls von

¹⁴ Laurence Schifano: *Luchino Visconti. Fürst des Films*. Gernsbach 1988, S. 195.

¹⁵ Im klassischen Film noir (Noir classico americano) sehe ich eine Etappe der Filmgeschichte, die für die hauptsächlich von den Exil-Regisseuren des deutschsprachigen Raumes gedrehten US-amerikanischen Spielfilme zwischen 1941 (John Hustons (1906–1987) (THE MALTESE FALCON/DIE SPUR DES FALKEN (USA 1941)) und 1958 (Orson Welles' (1915–1985) (TOUCH OF EVIL/IM ZEICHEN DES BÖSEN (USA 1958)) bezeichnend ist. Zu der Begriffsklärung vgl. Barbara Steinbauer-Grötsch: *Die lange Nacht der Schatten*, S. 13f. Heute wird oftmals ein erweiterter Begriff des Noir verwendet, der besagt, dass der Film noir eine Epoche, aber auch ein Genre ist. Damit wird ermöglicht, „die atmosphärischen und stilistischen, motivischen und thematischen Merkmale über die kurze Periode in den 1940er und 1950er Jahren hinaus zu verfolgen“ – d. h. auch Filme wie LA SCONOSCIUTA (Anm. d. Verf.) einzubeziehen. Grob: „Einleitung“, S. 18.

¹⁶ Paul Schrader zufolge ist der klassische Film noir ein zeitlich begrenztes sowie stilistisch und motivisch gekennzeichnetes Phänomen wie der Neorealismus oder die Nouvelle Vague beispielsweise: „Film noir is not a genre [...] Film noir is [...] a specific period of film history, like German Expressionism or French New Wave“. vgl. Paul Schrader: „Notes on Film noir“. In: *Film Comment*, Frühjahr 1972, S. 8–13, S. 8. Der Begriff Film noir stammt von dem französischen Kritiker Nino Frank (1904–1988), der den ‚finsternen‘ Filmen 1946 als Erster diese Bezeichnung gegeben hat. Die Filme waren ‚finster‘ hinsichtlich ihrer Technik (in Schwarz-Weiß, Schattenbilder), ihrer Themen (meist Mord in dunkler Großstadt) und ihrer Personencharakterisierungen (z. B. Femme fatale und Antiheld).

Antonioni¹⁷, PROFONDO ROSSO/ROSSO – FARBE DES TODES (IT 1975) von Dario Argento (geb. 1940), IL LUNGO SILENZIO/ZEIT DES ZORNES (IT 1993) von Margarethe von Trotta (geb. 1942) etc.¹⁸ Doch jeder dieser Filme trägt einen anderen Charakter und kann nur schwer als Produkt *einer* Bewegung angesehen werden.¹⁹ Vielmehr handelt es sich um Filme, die zwar eine kriminalistische Grundintention verfolgen, dies jedoch auf vollkommen andere Art und Weise. Auch hier könnte mit Massimo Carloni behauptet werden, einen italienischen Film noir gebe es nicht.²⁰ Giuseppe Tornatore stellt sich jedoch mit seinem Film LA SCONOSCIUTA²¹, wie mir scheint, die Aufgabe einer Wiederbelebung des Noir italiano im Sinne einer Rückführung des Noir auf seine *Hard-boiled*-Ursprünge. Wie in einem klassischen amerikanischen Noir so geht es auch hier nicht (nur) um die kriminalistische Grundstruktur, sondern vielmehr um eine pessimistische Grundaussage, die sich bereits in Hollywood in verschiedenen Genres manifestierte, wie beispielsweise im Melodram, im Western, im Musical, aber eben auch im Kriminalfilm.

Der Film LA SCONOSCIUTA beginnt mit einem voyeuristischen Blick. Irgendwo in Italien werden halbnackte und maskierte Frauen von einem Auge hinter einer Wand gemustert. Eine blonde Frau wird ausgesucht, sie solle sich ihrer letzten Kleidungsstücke entledigen. Diese Szenen erinnern an zahlreiche Filme, vor allem an den Anfang von Robert Siodmaks Film-Noir-Klassiker THE SPIRAL STAIRCASE: Hier wie dort ein Auge hinter einer Lücke, hier wie dort eine entkleidete Frau. Doch anders als bei Siodmak, der die Frau in dem Auge des mordenden Voyeurs erscheinen lässt (Abb. 4–6), sind die Szenen bei Tornatore weniger subjektiv. Bei Siodmak kommt es an dieser Stelle zu einem Bruch mit der Identifikation des Zuschauers: Das voyeuristische Auge wird analysiert, entlarvt. Um deutlich zu machen, wer das Auge hinter der Wand ist, wird bei Tornatore dagegen auch der Voyeur, zusammen mit seinem Objekt, im Filmbild (Abb. 2) inszeniert. Ist bei Siodmak in dieser und allen anderen Szenen der Voyeur mit den Gewohnheiten des Zuschauers nicht gleichzusetzen, werden bei Tornatore nicht nur die Filmfigur sondern auch der filmische Zuschauer als explizite Voyeure dargestellt.

¹⁷ Vgl. Marijana Erstić: „Das Labyrinth des Bewusstseins. Julio Cortázers *cuento fantástico* ‚Las babas del diablo‘ und Michelangelo Antonionis Film ‚Blow Up‘“. In: Uta Felten/Volker Roloff (Hrsg.): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld 2004, S. 237–251 und in diesem Buch, S. 135–148.

¹⁸ Zur Geschichte eines italienischen Noir vgl. Mary P. Wood: „Italian Film noir“.

¹⁹ So der Tenor ebd.

²⁰ In den letzten Jahren scheint jedoch in Italien die entgegengesetzte These Hochkonjunktur zu haben: Vgl. *Il lato oscuro dello schermo. Il Film noir italiano*, Filmvorführungen im Roma Filmstudio, 25.01–19.03.2006, URL: http://www.activitaly.it/immaginicinema/film_noir_italiano/film_noir_italiano.htm (02.03.2009).

²¹ Zur Entstehungsgeschichte des Films LA SCONOSCIUTA vgl. Giuseppe Tornatore: „Lezioni di scrittura cinematografica: un’analisi de *La Sconosciuta*“. In: Federico Giordano (Hrsg.): *Le parole di Tornatore*. Messina 2007, S. 213–253.

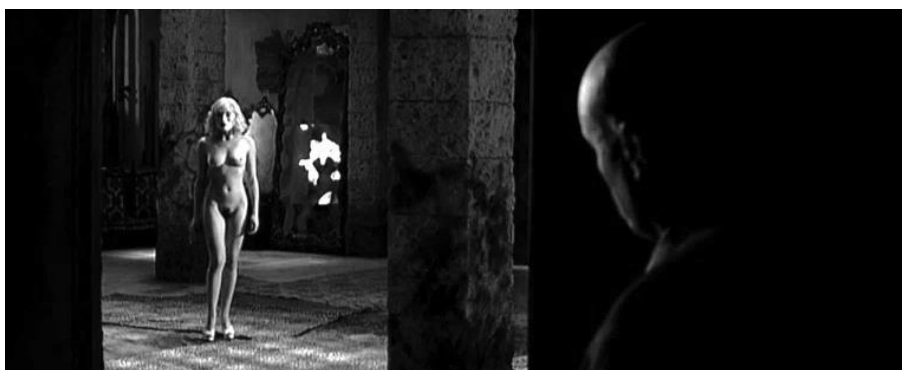
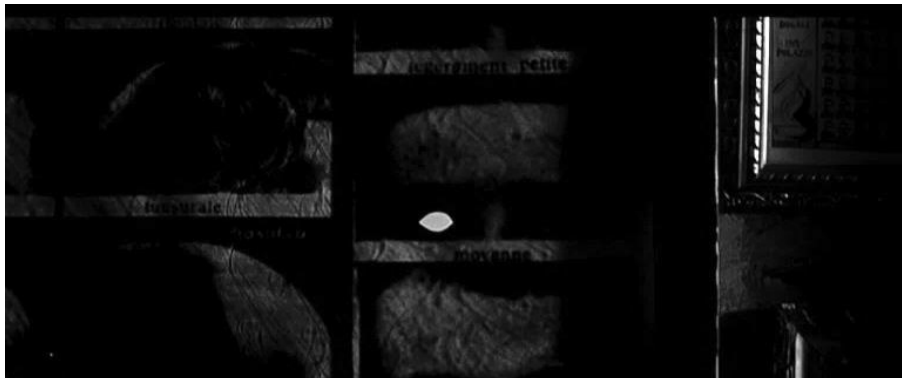


Abb. 1–3: Screenshots aus LA SCONOSCIUTA



Abb. 4–6: Screenshots aus THE SPIRAL STAIRCASE

Damit wird in den beiden Filmen eine der wichtigsten Fragen der Filmwissenschaft verhandelt, nämlich die Frage „Wie verhält sich der Film zum (Zuschauer-)Körper? Denn jede „Art des Kinos (wie auch jede Art der Filmtheorie)“ formuliert und postuliert, so Thomas Elsaesser und Malte Hagener, eine „Art von idealer Rezeptionsposition, eine bestimmte Beziehung vom Zuschauer(-körper) zum Bild (und damit zur Leinwand beziehungsweise zum Bildschirm), eine Modulation des Raumes, in dem Film und Zuschauer, also Kino und Körper, zueinander in Beziehung gesetzt“²² sind. Dabei könne es um die „architektonische Anordnung des Zuschauer(-raums) im Kino(bau)“ gehen, aber auch um „die zeitliche Abfolge und soziale Rahmung des Kinobesuch“, um die „imaginäre Konstruktion von Film(-raum) in Mise en scène, Montage und Narration“ und schließlich, wie in unserem Falle, um die „Beziehungen der Körper und Dinge im Film selbst“, die im Film „auf eine theoretisch relevante Art“ artikuliert sein könnten.²³

Diese Hinterfragungen des kinematographischen Dispositivs sowie der Körper und Dinge im Film in ihrer Beziehung zum Zuschauer werden in den beiden genannten Filmen auf die Spitze getrieben. Nicht nur, dass die Kamera, wie dies bereits Siegfried Kracauer wusste, den Voyeur spielt²⁴, dieses Spiel wird durch die explizit gezeigte Sichtweise des Voyeurs entscheidend potenziert. Hier wie dort spielt das Motiv des Auges die zentrale Rolle, hier wie dort fungiert das Auge als die Schnittstelle von Zuschauer und Film. Wie bei Siodmak so wird auch bei Tornatore „der prekäre Status des Auges zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Handlungsfähigkeit und Ausgeliefertsein“²⁵ inszeniert. Bei beiden wird die phallische Natur des erkundenden Blicks deutlich, sind es doch Männer, die den Körper von Frauen mit den Augen abtasten. Die Art und Weise der Darstellungen bei Siodmak und Tornatore sind jedoch diametral entgegengesetzt: Siodmak inszeniert eine sich anziehende Frau, Tornatore eine sich entkleidende – dieses Element der beiden Filme kann als eine Metapher des Umgangs mit dem Zuschauer gelesen werden. Während bei Siodmak der Körper und das Selbst des Zuschauers äußerlich ist, nicht mit dem Täter des Films zusammenfällt, geht es bei Tornatore um eine Verinnerlichung und Subjektivierung, die vom Zuschauer selbst kritisch überprüft werden kann – derart voyeuristisch sind die Folgeszenen. Der

²² Thomas Elsaesser/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 13f.

²³ Ebd., S. 14.

²⁴ Es gilt auch an dieser Stelle, das, was Kracauer für den Musical- und den Tanzfilm feststellte: „Solchen geheimen Schaustellungen gewissermaßen als Zeuge beizuwohnen, ist wie spionieren: man schämt sich, in verbotene Bezirke einzudringen, wo sich Dinge ereignen, die miterlebt, nicht unbeteiligt gesehen zu werden verlangen. Die oberste Tugend der Kamera besteht jedoch genau darin, den ‚voyeur‘ zu spielen.“ Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hrsg. von Karsten Witte. Frankfurt a. M. 1964, S. 74.

²⁵ Elsaesser/Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 104.

männliche Blick der Macht wird bei Siodmak als eine Kränkung des Zuschauers in Szene gesetzt, nämlich als ein direkt in die Kamera blickendes Auge (Abb. 4–6). Anhand dieser Kränkung wird das Gegenüber keineswegs, wie von Jacques Lacan (1901–1981) in seinem immer wieder zitierten *Spiegelstadium des Ichs* geschildert²⁶, als ein Ideal-Ich geformt, sondern hier passiert das Gegenteil – eine Distanzierung von dem inszenierten Blick. Bei Tornatore dagegen wird der Blick direkt zur Schau gestellt und muss zwar nicht, kann aber – gerade durch die nicht zu umgehende Identifizierung mit dem inszenierten Bösen – zu einer kritischen Überprüfung des eigenen Zuschauerblicks werden. Zugespitzt formuliert, bedeutet das Folgendes: Bei Siodmak geht es um die Verurteilung des Täters, bei Tornatore um den Versuch einer Verurteilung des Zuschauers.

Noch deutlicher wird dies anhand der Parallelen zu den *Giallo*-Reißern der 1970er-Jahre, vor allem aber zu Stanley Kubricks (1928–1999) *EYES WIDE SHUT/EYES WIDE SHUT* (USA 1999) und zu seiner Inszenierung „bildlicher und akustischer Schocks und Überreizung“, die in diesem Film „ihre ganze Kraft“ entladen.²⁷ Doch anders als bei Kubrick, bei dem die Irrwege der Sexualität zum Hauptthema avancieren, sind die provokanten Bilder bei Tornatore nur der Aufhänger einer Überprüfung des Zuschauers. Das Auge hinter der Wand wurde zwar oft kritisiert, sei es doch im Bild, als wolle der Film signalisieren: Ich identifiziere mich nicht mit diesem voyeuristischen Blick, ich analysiere ihn. Und darin liege auch die Scheinheiligkeit des Films: Der Blick auf nackte Körper, der im Film immer wieder geboten werde, sei immer auch ein Blick des Voyeurs, nicht der der Distanz.²⁸ Den Film zeichne deshalb eine „eiskalte Doppelmoral“²⁹ aus. Doch Tornatore schreibt dem Zuschauer die Voyeurrolle durchaus zu und er entlarvt diesen auch. Nicht von ungefähr erscheint der Zuhälter in seiner ersten Einstellung als eine mit dem Zuschauer gleichzusetzende Rückenfigur bzw. jener im Dreiviertelprofil (Abb. 2). Durch dieses Insistieren auf dem Voyeurismus ist Tornatore eher mit Kubrick als mit dem wesentlich ‚scheinheiligeren‘ Siodmak vergleichbar.

Was in den Kritiken ebenfalls vergessen bleibt, sind die mannigfaltigen filmhistorischen Bezüge, die die Szene des verborgenen Auges enthält. Gerade diese Szene des versteckten Blickes lässt sich, wie ausgeführt, auf die bedeutenden

²⁶ Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der Psychoanalyse erscheint. (Bericht für den 16. internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949)“. In: ders.: *Schriften I*. Ausgewählt und hrsg. v. Norbert Haas. Freiburg im Breisgau 1973, S. 61–70.

²⁷ Walburga Hülk: „Entgleisung im Salon. Kubricks ‚Eyes Wide Shut‘ nach Schnitzlers ‚Traumnovelle‘“. In: Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff (Hrsg.): *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*. Bielefeld 2008, S. 187–204, S. 191.

²⁸ Ekkehard Knörer: „Echtwind und Echtwasser“. URL: <http://www.perlentaucher.de/artikel/4659.html> (08.02.2009).

²⁹ Ebd.

Einstellungen der Filmgeschichte und die wesentlichen Überlegungen der Filmwissenschaft zurückführen, ganz so als sei eine Hinterfragung des Zuschauers als Voyeur auch noch zu Beginn des neuen Jahrtausends von ganz besonderer filmästhetischer Bedeutung.³⁰

Und der Stoff des Films bietet genügend Platz für solche Blick-Entgleisungen, auch wenn die filmische Lust am Effekt zunächst buchstäblich im Dunklen bleibt. Denn nach dem Sequenzenwechsel folgt nicht eine Szene mit der unbekanntem Platinblonden, sondern eine Szene, die auf den Straßen von Triest spielt. Die unbekanntem Blonde – nun brünett – mietet für sich eine teure und unrenovierte Wohnung in Triest, obwohl sie eine wesentlich schönere haben könnte. Sie bemüht sich um eine Stelle als Putzfrau in einem bestimmten Haus, obwohl sie einen Koffer voller Geld mit sich trägt. Sie entwendet der Haushälterin einer bestimmten Familie des Hauses die Schlüssel zu der Wohnung und spioniert die dort wohnende Goldschmiedefamilie aus. Die wechselnde Haarfarbe, v. a. aber die Aufnahme eben dieses Wohnhauses haben die Kritiker immer wieder dazu gebracht, im Film *LA SCONOSCIUTA* eine Hommage an Hitchcocks *VERTIGO* zu sehen³¹, vor allem die Aufnahme des dunklen, verwinkelten Treppenhauses, das die Bildsprache der ersten Hälfte des Films dominiert und somit deutlich nicht nur auf *VERTIGO*, sondern auch auf eine der Konventionen des Schauplatzes in den Noir-Filmen verweist.³² Doch anders als bei Hitchcock wird in *LA SCONOSCIUTA* das verwinkelte Treppenhaus nicht aus der subjektiven Perspektive gefilmt. Vielmehr liegt auch hier der Vergleich mit Siodmaks Film *THE SPIRAL STAIRCASE* nahe, wird dort wie auch bei Tornatore eine Wendeltreppe inszeniert (vgl. Abb. 7 und 8), in die die thrillerkonforme Grundspannung gelegt wird. Wichtig ist dabei, dass wie bei Siodmak so auch bei Tornatore mit starken Chiaroscuro-Kontrasten gearbeitet wird – bei Siodmak als ein Spiel mit den Schatten, bei Tornatore als die Inszenierung eines schwarz-weißen Treppenhauses. Doch während die Hauptfiguren bei Siodmak durch das Treppenhaus bedroht werden, ist die Unbekannte bei Tornatore – wie es sich herausstellen wird – die Grundinstanz der Bedrohung.

Auch hier, wie im klassischen Noir, geht die Wahrheit von den Bildern aus, von einer bestimmten Atmosphäre, die die Kamera in dem verwinkelten Treppenhaus erzeugt. Wie im klassischen amerikanischen Noir so behandelt auch *LA SCONOSCIUTA* Motive und Elemente wie Stadt und Nacht und arbeitet mit Rückblenden und Hell-Dunkel-Kontrasten. Doch das Erzeugen der Spannung anhand der zu Beginn des Films ständig angespielten Treppeneinstellungen verweist auch darauf, dass hier ein Wendepunkt der Geschichte angesiedelt wird.

³⁰ Zu der Aktualität der Fragestellung vgl. Lydia Hartl/Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Die Ästhetik des Voyeurs/L'Esthétique du voyeur*. Heidelberg 2003.

³¹ Siehe Anm. 2.

³² Grob: „Einleitung“, S. 20.



Abb. 7: Screenshots aus LA SCONOSCIUTA



Abb. 8: Screenshots aus THE SPIRAL STAIRCASE

Und in der Tat, die unbekannte Hauptfigur des Films, Irena (Xenija Aleksandrowna Rappoport (geb. 1974)), wird auf der Treppe die bereits genannte Haushälterin der Goldschmiedefamilie Adacher die gesamte Treppe hinunterstürzen lassen. Die Haushälterin ist schwer verletzt und liegt seit dem Sturz im Wachkoma. Irena wird – nach einigen Widrigkeiten – bei der Familie Adacher als neue Haushälterin und als Kindermädchen eingestellt, unterlässt es aber nicht, der im

Koma liegenden Haushälterin die Geschichte ihres Lebens zu erzählen, die auch als Flashback-Szenen in den Film einkomponiert sind: Sie kommt aus der Ukraine und hat in Italien als Prostituierte Georgia gearbeitet. Sie wurde von ihrem italienischen Zuhälter Muffa (Michele Placido (geb. 1946)) misshandelt und immer wieder vergewaltigt. Doch was sind die Beweggründe von Irenas Handeln? Warum spionierte sie – bevor sie zu der Haushälterin der Familie wurde – die Familie Adacher aus? Warum wühlte sie in deren Müll und probierte die Essensreste? Warum versucht Irena verzweifelt, die Liebe und Anerkennung der Tochter der Familie Adacher zu gewinnen? Warum ist aus dem mittels des Wechsels der Haarfarbe angedeuteten Spiel mit der Identität ein verzweifertes Spiel mit der bestens situierten Kleinfamilie Adacher geworden? Gerade dieses Identitätsspiel erinnert an Hitchcocks VERTIGO, aber auch an Otto Premingers Film-Noir-Klassiker LAURA (1944) mit Gene Tierney in der Hauptrolle. Hier wie dort die vorgetäuschte Identität – in LAURA und VERTIGO ist es die Identität einer Toten bzw. Totgeglaubten³³, um deren Mysterium sich die Handlung spinnt. In LA SCONOSCIUTA ist es die Identität einer ehemaligen Prostituierten, deren bisweilen grausames Handeln dem Titel gemäß im Verborgenen bleibt.

Erst zum Schluss werden die Intrigen entwirrt. Die ehemalige Prostituierte hat mehrere Kinder zur Welt gebracht, die allesamt verkauft worden sind. Nur das letzte Kind, dessen Vater, einen italienischen Bauarbeiter, sie liebte, möchte sie behalten. Irena glaubt in der Tochter der Familie Adacher diese letzte Tochter erkennen zu können. Die große Ähnlichkeit von Tea (Clara Dossena (ohne Geburtsangabe)) – so der Name der Tochter – und Irena vertieft nur noch zusätzlich Irenas Wunsch nach einer eigenen Familie. Deshalb bringt sie dem Mädchen – das es nie gelernt hat, sich bei einem Sturz abzustützen – bei, sich zu verteidigen. Deshalb kommt es auch zur Suche nach den Adoptionspapieren, die Irena in dem Safe der Adachers tatsächlich findet. Deshalb auch der versuchte Mord an ihrem ehemaligen Zuhälter, von dem Irena einen Koffer voller Geld gestohlen hat und der sie aus diesem Grund verfolgt. Als zum Schluss die Signora Valeria Adacher (Claudia Gerini (geb. 1971)), Teas Adoptivmutter, tot in ihrem Auto gefunden wird, fällt der Verdacht auf Irena. Irena redet und verteidigt sich, indem sie ihre psychologische Motivation zu erklären versucht: Sie habe nur ihrer vermuteten Tochter näher sein wollen. Tea freilich ist nicht ihre Tochter, wie es der Gentest beweist. Die Spur, der Irena alias Georgia von Anfang an gefolgt ist, war falsch. Der entnervte Zuhälter hat auf Georgias/Irenas Drängen hin auf seinen opulenten Goldanhänger geschaut, dort den Siegel der Triestiner Goldschmiedin Adacher gefunden und Irena den Namen als den der angeblichen Adoptiveltern mitgeteilt. Der Rest – die Tatsache, dass Tea tatsächlich adoptiert worden ist – ist ein Zufall. Somit wird auch hier – wie so oft im Noir – mit einem fatalistischen

³³ Hitchcock zu der Grundintention des Films: „Um es ganz einfach zu sagen: der Mann möchte mit einer Toten schlafen, es geht um Nekrophilie“. Diese Feststellung gilt sowohl für LAURA als auch für VERTIGO, zit. nach: Bodo Fründt: *Alfred Hitchcock und seine Filme*. München 1986³, S. 201.

Unterton die Geschichte einer Vergeblichkeit der Hoffnung erzählt, die bis zum Ende durchgespielt wird. Irenas Schuld ist offensichtlich. Sie hat einen Mord an ihrem Zuhälter versucht und ihm einen Koffer voller Geld gestohlen. Sie hat die Familie Adacher nicht nur von ihrer strategisch geschickt ausgesuchten Wohnung aus ausspioniert, sie brach regelrecht in deren Leben ein. Sie hat schließlich die Haushälterin die Treppe hinuntergestoßen und sie dadurch in ein Halbkoma versetzt. Erst Jahre später wird Irena aus dem Gefängnis entlassen. Als sie an der Haltestelle wartet, kommt eine junge Frau zu ihr – es ist ihre geglaubte Tochter Tea. Sie lächelt und mit diesen versöhnlichen wie melodramatischen, vom Sonnenschein wie zufällig überfluteten Bildern endet der Film.³⁴

Der Film *LA SCONOSCIUTA* orientiert sich – wie bereits angesprochen – ganz deutlich an den Filmen *THE SPIRAL STAIRCASE*, *LAURA* oder *VERTIGO*, von denen es den Hauptcharakter von zweifelhafter moralischer Integrität, den Caligarismus (d. h. den Beleuchtungsstil des expressionistischen Films, der großen Einfluss auf die klassische Schwarze Serie ausübte), die düstere Bildgestaltung und eine bis zum Ende vorherrschende pessimistische Weltsicht übernimmt. Die Kamera von Fabio Zamarion schafft es, düstere Stadtbilder zu erschaffen, die mit dem Identitätsrätsel der Unbekannten korrespondieren. Gerade die Identität dieser Mörderin und Exprostituierten verweist auf eine Nähe zum Noir, zu seiner Sympathie für ‚negative‘ Helden:

The hallmark of Film noir is its sense of people trapped – trapped in webs of paranoia and fear, unable to tell guilt from innocence, true identity from false. Its villains are attractive and sympathetic [...]. The environment is murky and close, the settings vaguely oppressive. In the end, evil is exposed, though often just barely, and the survival of good remains troubled and ambiguous.³⁵

Mehr noch als im klassischen hollywoodschen Noir verschwimmt in *LA SCONOSCIUTA* die Grenze zwischen dem ‚Guten‘ und dem ‚Bösen‘: Irena, ein neuer, vieltypischer Typus der *Good bad girl* ist eine Figur, die mit den einfachen Klassifizierungen nicht bezeichnet werden kann. Ihre moralische Integrität ist von Anfang an fragwürdig, doch mit dem zunehmenden Enträtseln der Geschichte erhält der sich im Film stets selbst befragende Zuschauer ein Verständnis für diese vielschichtige Figur. Das Ende des Films suggeriert zwar eine Versöhnung, doch ob

³⁴ „Nella scena dell’uscita da carcere [...] l’idea di far abbracciare Irena e Tea non mi convinceva più. Non avrei nemmeno saputo istruire le attrici a farlo. Inoltre in quei giorni era stato particolarmente piovoso. Ma arrivato il momento di girare apparve il sole, quasi come se a desiderarlo fosse stata la volontà del film, un po’ come il raggio di sole finale che i produttori supplicavano a Fellini per i suoi film troppo tristi.“ Giuseppe Tornatore: „Lezione di scrittura cinematografica: un’analisi de ‚La Sconosciuta‘“, S. 253.

³⁵ Robert Sklar: *Movie-made America: A Cultural History of American Movies*. London u.a. 1978, S. 253.

diese tatsächlich gelingt, lässt sich eher durch die musikalische Untermalung von Ennio Morricone (geb. 1928) denn durch den auch früher im Film trügerisch eingesetzten Sonnenschein klären – die Szenen mit ihrer italienischen Liebe sind die einzigen des Films, die im Sonnenschein gefilmt wurde – doch diese Episode endet mit dem Tod und mit der unfreiwilligen Adoption von Irenas Tochter. Ansonsten werden im Film vor allem trübe Stadtbilder, graue Mülldeponien und dunkle Wohnungen und Hallen präsentiert – eine offensichtliche Hommage an den klassischen amerikanischen Noir. In der Tat schöpft dieser Film aus dem reichen bildästhetischen Reservoir des Noir, wie dies auch anhand der Voyeurs- und der Treppenhausszenen verdeutlicht wurde.

Auch auf der Ebene der Story gibt es Anlehnungen an die klassische Schwarze Serie – man denke an das Spiel mit den Identitäten, das bereits zu Beginn des Films mit den Bildern der nackten, maskierten jungen Frauen beginnt. Der durch die veränderte Haarfarbe angedeutete Identitätswechsel rückt LA SCONOSCIUTA zudem in die Nähe von VERTIGO oder MARNIE (USA 1964). Die Gesichter hinter den Masken und die nackten Körper korrespondieren wiederum mit EYES WIDE SHUT. Doch gibt es auch eine Anlehnung an einen italienischen Noir. Zu Beginn des Kapitels habe ich dem Film OSSESSIONE einige Zeilen gewidmet. Das Ansiedeln einer kriminalistischen Handlung in einem (nord-)italienischen, hier triestinischen Ambiente spricht für einen bewussten Umgang mit dem Kriminalfilm des Heimatlandes. Wie bereits bei Visconti erscheinen die Aufnahmen der Stadt als hoffnungslos, trügerisch, die Intention des Films als durchweg pessimistisch. Diese Grundstruktur der Story wird freilich bereichert durch ein Thema, das von einer Globalisierung und Europäisierung zeugt: Die Hauptfigur des Films ist eben keine italienische Femme fatale, sondern eine zwielichtige Prostituierte aus der Ukraine, wodurch ein Problem des erweiterten Europas nach der Wende zum provokanten Hauptthema erhoben wird. Doch gerade die Sozialkritik rückt diesen Film in die Nähe des Noir. Auch die schonungslosen und an manchen Stellen als zu schaulustig angeprangerten Sex- und Gewaltszenen deuten auf einen provozierenden Umgang mit den Tabuthemen hin und auf ein reflexives Überprüfen des eigenen voyeuristischen Charakters. So bewegt sich der Film zwischen dem Noir classico und dem Melodramma³⁶. Somit schafft der Film LA SCONOSCIUTA ein aktuelles italienisches, schwarzes Krimi-Melodram voller Spannung und filmhistorischer sowie filmglobaler Verweise.

³⁶ Ninni Panzera (Hrsg.): *Giuseppe Tornatore. Uno sguardo dal set*. Mailand 2007, S. 128.

„GLÜCK“ (2009)

Eine Skizze zu Ferdinand von Schirachs Kurzgeschichte mit einem Blick auf den gleichnamigen Spielfilm von Doris Dörrie (2011)

Das Thema des nachfolgenden Kapitels ist die Kurzgeschichte „Glück“ des deutschen Erfolgsautors Ferdinand von Schirach (geb. 1964) aus seinem im Jahr 2009 erschienenen Kurzgeschichtenband *Verbrechen*, der die Bestsellerlisten sehr schnell eroberte.¹ Die auch von der Kritik wohlwollend aufgenommenen Geschichten von Schirachs mussten nicht lange auf ihre filmische Umsetzung warten – der erste in der Reihe der angekündigten Filme ist der 2011 fertiggestellte Film GLÜCK von Doris Dörrie (geb. 1955).² Der vorliegende Beitrag geht dem Text und dem Film nach, wobei der Fokus auf der Kurzgeschichte liegt.

„Glück“ erzählt das Schicksal einer jungen Frau aus Osteuropa. Sie ist erst 19 Jahre alt und bevor sie in Deutschland eintrifft, entwirft sie als Näherin in ihrem Skizzenbuch oft und gerne Kleidungsstücke. Doch in ihrem Land herrscht Krieg – es könnte Bosnien sein³, doch nach dem Namen der jungen Frau zu urteilen, sie heißt Irina, wohl eher ein Land auf dem Gebiet der ehemaligen UdSSR. Das epische Präteritum, in dem die Geschichte durchgehend verfasst ist, deutet darauf hin, dass es sich um die Vergangenheit handelt. Die erzählte Handlung wiederum mutet sehr aktuell an, mehr als ein, zwei Jahrzehnte kann die Geschichte nicht alt sein. Also kämen beide Länder infrage. Doch letztlich ist die Frage nach dem Ursprungsland irrelevant, da bereits die Handlung eine Allgemeingültigkeit besitzt, die sie in einen Dialog mit den fiktionalen wie dokumentarischen Schilderungen des Frauenschicksals im und kurz nach dem Krieg setzt, der hier immer wieder bewusst intoniert ist. So geschieht auch in der Geschichte „Glück“, die sich an realen Fällen des Berliner Juristen und Strafverteidigers von Schirach orientiert

¹ Ferdinand von Schirach (2010): „Glück“. In: ders.: *Verbrechen*. München/Zürich 2010, S. 75–87; die Seitenangaben zu den Zitaten erscheinen im Folgenden abgekürzt in Klammern im Fließtext. Als eine der vielen Rezensionen vgl. Adam Soboczynski: „Täter wie wir. Wie schuldig ist Ferdinand von Schirach? Eine Begegnung – und eine Untersuchung seines neuen Buches“. In: *Zeit online*. Abrufbar unter folgender URL: <http://www.zeit.de/2010/31/L-B-Schirach> (06.04.2012).

² GLÜCK, D 2011, Reg.: Doris Dörrie.

³ Zu den historischen und medialen Aspekten des Bosnienkrieges vgl. Dunja Melčić: „Die post-jugoslawischen Kriege in den Massenmedien. Eine kommunikationstheoretische Betrachtung mit besonderer Berücksichtigung der Massenvergewaltigung“. In: Marijana Erstić/Slavija Kabić/Britta Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung. Zur künstlerischen Rezeption der Überlebensstrategien von Frauen im Bosnienkrieg und im Zweiten Weltkrieg*. Bielefeld 2012, S. 139–153 sowie Ludwig Steindorff: „Der Krieg in Bosnien-Herzegowina. Mehr als Konkurrenz der Erinnerungen“. In: ebd., S. 179–211.

haben soll⁴, jenes, was im Krieg häufig passiert. Irinas wohl einziges Familienmitglied, ihr Bruder, wird ermordet, sie selbst missbraucht⁵:

An einem Wochenende fuhr sie zu ihrem Bruder aufs Land. Er hatte den elterlichen Hof übernommen und war deshalb vom Militär freigestellt worden. Sie überredete ihn, zu dem kleinen See zu gehen, der an den Hof grenzte. Sie saßen in der Nachmittagssonne auf dem Bootsteg, Irina erzählte von ihren Plänen und zeigte ihm das Heft mit ihren neuen Entwürfen. Er freute sich und legte ihr den Arm um die Schulter. Als sie zurückkamen, standen die Soldaten auf dem Hof. Sie erschossen ihren Bruder und vergewaltigten Irina. Sie machten es in dieser Reihenfolge. Die Soldaten waren zu viert. Einer spuckte ihr ins Gesicht, während er auf ihr lag. Er nannte sie eine Hure und schlug ihr auf die Augen. Danach wehrte sie sich nicht mehr. Als sie gingen, blieb sie auf dem Küchentisch liegen. Sie wickelte sich in die rotweiße Tischdecke und schloss die Augen. Sie hoffte, es wäre für immer. [Schirach: „Glück“, S. 77]

Irina versucht, einen Selbstmord zu verüben, flieht nach seinem Misslingen nach Deutschland, nach Berlin, wird dort Prostituierte, einer ihrer Kunden ist ein korpulenter Politiker, ein „Abgeordneter auf einem mittleren Listenplatz“ [ebd., S. 75]. Wie sie das Los einer Prostituierten mit sich tragen kann, wird metaphorlos und lakonisch skizziert:

In den nächsten Monaten lernte sie andere Frauen und Männer aus ihrer Heimat kennen. Sie erklärten ihr Berlin, die Behörden und die Gesetze. Irina brauchte Geld. Legal durfte sie nicht arbeiten, sie durfte noch nicht einmal in Deutschland sein. Die Frauen halfen ihr in den ersten Wochen. Sie stand an der Kurfürstenstraße, sie lernte die Preise für Oral- und Vaginalverkehr. Ihr Körper war ihr fremd geworden, sie benutzte ihn wie ein Werkzeug, sie wollte weiterleben, auch wenn sie nicht wusste, wozu. Sie spürte sich nicht mehr. [ebd., S. 78f.]

⁴ So von Schirach selbst in einigen Interviews, z. B. unter dem folgenden Link des Radiosenders Bayern 2: Matthias Dänzer-Vanotti: „Zum Filmstart von ‚Glück‘. Interview mit Autor Ferdinand von Schirach“. In: *Bayern 2*. Abrufbar unter folgender URL: <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/radiowelt/gespraech-mit-ferdinand-von-schirach-zum-filmstart-von-glueck100.html> (05.04.2012).

⁵ Die angedeutete Bruder-Schwester-Beziehung lässt an dieser Stelle an Antigone denken, aber auch an das Schicksal der Männer und Frauen, Brüder und Schwestern von Katyn. Vgl. Natasza Stelmaszyk: „Die Antigone von Katyń. Die Frauenporträts in Andrzej Wajdas Film ‚Das Massaker von Katyń‘ und die Frauen von Katyń“. In: Erści/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 213–234.

Die Aussagen – „Ihr Körper war ihr fremd geworden“ und „Sie spürte sich nicht mehr“ – bringen in spärlicher Form all jenes zum Vorschein, was die Schilderungen auch des Missbrauchs immer wieder versuchten, wie beispielsweise un-sentimental in ANONYMA – EINE FRAU IN BERLIN (D 2008, Reg.: Max Färberböck)⁶ oder *Leila – ein Mädchen aus Bosnien*⁷, und was sich im Ausdruck „Als gäbe es mich nicht“ Slavenka Drakulićs⁸ pointiert und pathetisch wiederfindet – eine Trennung von Körper und Seele, die nötig ist, um die äußerste Erniedrigung, Schmerz und Demütigung zu überstehen. Bei von Schirach ist diese Trennung notwendig, damit Irina als Prostituierte funktioniert und damit sie auch in Frieden in Berlin (über-)leben kann. Mehr ist als Hinweis gar nicht nötig. Es reicht, um jene verknappte Ästhetisierungsform zu inszenieren, die Karl Heinz Bohrer als ‚Ästhetik des Schreckens‘ immer wieder gedeutet und interpretiert hat.⁹ Die „Intensität“ und die „Rhetorik der extremen Gefühlszustände“, die die ‚Ästhetik des Schreckens‘ auszeichnen sollen¹⁰, kommen in der Geschichte „Glück“ in karger und umso wirkungsvollere Form vor, löst doch gerade diese Form, gekoppelt an die bisweilen überraschende Geschichte, bei jeder Leserin und jedem Leser eigene Bilder des Schreckens aus. In diesen literarisch produzierten Schrecken, in die Tristesse und den Überlebenskampf mischen sich jedoch im Verlauf der Handlung zartere Töne ein, freundet sich doch Irina mit einem anderen Außenseiter, mit dem jungen Obdachlosen Kalle, an:

Er saß jeden Tag auf dem Bürgersteig. Sie sah ihn, wenn sie zu den Männern ins Auto stieg, und sie sah ihn, wenn sie morgens nach Hause ging. Er hatte einen Plastikbecher vor sich gestellt, in den Leute manchmal Geld schmissen. Sie gewöhnte sich an seinen Anblick, er war immer da. Er lächelte ihr zu – nach ein paar Wochen lächelte sie zurück. Als der Winter begann, brachte Irina ihm eine Decke aus einem Secondhandladen. Er freute sich. ‚Ich heiße Kalle‘, sagte er und ließ seinen Hund auf der Decke sitzen. Er wickelte ihn ein und kraulte ihn hinter den Ohren, während er sich selbst wieder auf ein paar Zeitungen hockte. Kalle trug dünne Hosen, er fror, während er den Hund wärmte. Irina zitterten die Beine, sie ging schnell weiter. Sie setzte sich auf eine Bank um die Ecke, zog die Knie an und vergrub

⁶ Vgl. Walburga Hülk/Gregor Schuen: „Wie stereotyp darf ein Kriegsfilm sein? Max Färberböcks ‚Anonyma – Eine Frau in Berlin‘ (2008)“. In: ebd., S. 65–85.

⁷ Vgl. Elisabeth von Erdmann: „Vergewaltigung als Kommunikation zwischen Männern. Kontexte und Auseinandersetzung in Publizistik und Literatur“. In: ebd., S. 13–38.

⁸ Vgl. Slavija Kabić: „Namenlos, gesichtslos, ‚austauschbar‘: Menschlichkeit und Bestialität im Roman ‚Als gäbe es mich nicht‘ von Slavenka Drakulić“. In: ebd., S. 87–113.

⁹ Vgl. Karl Heinz Bohrer: *Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München 1978 sowie ders.: *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*. München 2004.

¹⁰ Bohrer: *Imaginationen des Bösen*, S. 215.

ihren Kopf. Sie war 19 Jahre alt, und seit einem Jahr hatte niemand sie umarmt. Sie weinte zum ersten Mal seit jenem Nachmittag in ihrer Heimat. [Schirach: „Glück“, S. 79]

Während der ersten zaghaften Annäherung entsteht eine Analogie, aber auch ein Kontrast zu den zumeist schmucklosen und dennoch durch den Sonnenschein, die Gesten und Berührungen äußerst friedlichen und kontemplativen Szenen mit dem Bruder am See. Während am See eine brüderliche Umarmung stattfindet, scheint in Berlin die Atmosphäre zunächst winterlich kalt, hart und rau. Auch weitere Vorboden des gemeinsamen Glücks sind Tod und Trauer: Irina und Kalle werden ein Paar, nachdem Kalles geliebter Hund von einem Auto erfasst worden ist:

Als ein Hund überfahren wurde, stand sie auf der anderen Straßenseite. Sie sah Kalle in Zeitlupe über die Straße rennen, er fiel vor dem Wagen auf die Knie. Er hob den Hund auf. Der Autofahrer schrie ihm nach, aber Kalle ging mit dem Hund in den Armen in der Mitte der Straße. Er drehte sich nicht um. Irina lief ihm hinterher, sie verstand seinen Schmerz, und plötzlich wusste sie, dass sie das gleiche Schicksal hatten. Gemeinsam begruben sie den Hund im Stadtpark, Irina hielt Kalles Hand. [ebd., S. 79f.]

Dass Irina Kalles Schmerz versteht und dass sie weiß, „dass sie das gleiche Schicksal“ [ebd., S. 80] der Heim(at)losen und Trauernden teilen, mag auf den ersten Blick wie eine Verharmlosung der Geschichte Irinas wirken, aber wichtiger scheint mir hier ein Hinweis auf das emphatische Vermögen der Heldin. Was sich als Sehnsucht nach einer Umarmung andeutete, wird dann durch die zarte Berührung der Hand fortgeführt, und auch später sind es leise und friedliche Szenen, die das Verhältnis der beiden jungen Menschen am Rande der Gesellschaft auszeichnen. Irina und Kalle mieten sich eine Einzimmerwohnung, die Kunden besuchen Irina nachts, die Tage gehören dem Paar – es würde geradezu eine verkitschte Proletariats- und Außenseiterromantik in solchen Szenen herrschen, wenn nicht auch sie in knapper, konziser und doch poetischer, weil stets im Präteritum verfasster Form gestaltet worden wären und wenn es nicht Irritationen gäbe, also Männer, die Irina besuchen und schlimmer noch, wenn die Vergangenheit nicht existieren würde, über die das Schweigen herrscht, weil Irina über die Vergangenheit nicht sprechen kann. Auch dies ist ein weiteres typisches Merkmal im Umgang mit dem Unausprechlichen der Gewalt an Frauen und Männern sowie der Gewalt des Krieges, mit dem auch verschiedene Autoren der Weltliteratur von Ovid¹¹ bis Peter Waterhouse¹² inhaltlich und/oder formal immer wieder operierten:

¹¹ Vgl. Tanja Schwan: „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meines Körpers‘. Zur filmischen Inszenierung von Schmerz in ‚Esmas Geheimnis‘“. In: Erstić/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 155–177.

¹² Vgl. Hermann Korte: „Aktivierung des Weißbrauns. Zur Typographie des Schweigens in ‚E 71. Mitschrift aus Bihać und Krajina‘“. In: ebd., S. 115–125.

Nun kamen die Männer zu ihnen nach Hause, Irina musste nicht mehr auf die Straße. Wenn sie morgens wieder alleine waren, holten sie ihr Bettzeug aus dem Schrank, legten sich hin und hielten sich fest. Sie lagen ineinander, nackt, still und unbeweglich, sie hörten nur auf den Atem des anderen und schlossen die Welt aus. Über die Vergangenheit sprachen sie nie. [Schirach: „Glück“, S. 80]

Alles scheint sich gut zu entwickeln und doch gibt es auch in Berlin Vorboden des Unglücks: Da ist der bereits erwähnte Unfall und Tod von Kalles Hund, der gleichzeitig auch das zart begonnene Glück der Protagonisten markiert. Und da ist auch der Herzinfarkt von Irinas korpulentem Politikerkunden während des Geschlechtsaktes, mit dem die Geschichte eigentlich beginnt. Irina flieht verwirrt aus der Wohnung, Kalle findet den toten Körper und glaubt, Irina sei die Täterin und er müsse sie retten. Wie diese Rettung erfolgen soll, wird nach einem harten Sprung, ohne Vorwarnung, in höchst ironischer, gleichzeitig auch nüchterner Manier deutlich, doch nie anklagend zynisch oder mit gehobenem Zeigefinger, stets liebe- und verständnisvoll den Protagonisten gegenüber:

Eine halbe Stunde später wurde Kalle klar, dass es keine gute Idee gewesen war. Er war nackt bis auf seine Unterhosen. Sein Schweiß mischte sich mit dem Blut in der Badewanne. Er hatte dem Mann eine Plastiktüte über den Kopf gestülpt, er wollte ihn dabei nicht ansehen. Zuerst hatte er es falsch gemacht und versucht, den Knochen zu durchtrennen. Dann fiel ihm ein, wie man ein Hühnchen zerteilt, und er drehte dem dicken Mann den Arm aus der Schulter. Es ging nun besser, nur die Muskeln und Fasern musste er zerschneiden. Irgendwann lag der Arm auf den gelben Fußbodenkacheln, die Uhr war noch am Handgelenk. Kalle drehte sich zur Toilettenschüssel, erbrach sich wieder. Er ließ Wasser ins Waschbecken laufen, tauchte ein und spülte den Mund aus. [ebd., S. 82]

Was auch hier wieder lakonisch und knapp geschildert wird, ist ein höchst martialisches Geschehen, das einen deutlichen Kontrast zu den zarten, leise ange deuteten Szenen zwischen den Protagonisten bildet. Wird dort durch die Lakonie der Sprache der Hauch einer Liebesbeziehung nachgezeichnet, so wird hier in und durch die Sprache die ganze pragmatische Liebesverwirrtheit Kalles entlarvt. Und doch bleibt das panische Tun Kalles für jeden nachvollziehbar. Das wirklich Spannende und Neue ist hier – angelehnt an die US-amerikanische Kriminal literatur – die Geschichte, die zunächst das Leben geschrieben haben soll, bevor von Schirach sie literarisch umsetzte. Kalle durchtrennt skurrilerweise den toten Körper des Politikers, um ihn besser auf seinem Karren in den Park transportieren zu können, wo er ihn vergraben möchte. Dies wird ihm auch mehr schlecht als recht gelingen, doch Irina kommt nach Hause zurück, findet das blutverschmierte Badezimmer vor und ruft die Polizei an. Die Polizei hat sie zunächst als Mörderin in Verdacht und führt sie fort; der gerade aus dem Park angekom-

mene Kalle will sie auch jetzt retten und wird zusammen mit ihr festgenommen. Im Gefängnis wird der Ich-Erzähler zum ersten Mal ausdrücklich benannt und ein knappes Gerichts-drama entwickelt sich¹³:

Kalle schwieg. Er hatte schweigen gelernt, und das Gefängnis erschreckte ihn nicht. Er war schon oft dort gewesen. Einbrüche und Diebstahle. Er hatte im Gefängnis meinen Namen gehört und bat mich, seine Verteidigung zu übernehmen. Er wollte wissen, was mit Irina passiert, er selbst war sich gleichgültig. Er sagte, er habe kein Geld, ich solle mich um seine Freundin kümmern. [Schirach: „Glück“, S. 85]

Schließlich spricht Kalle und führt die Polizei zum Grab der Leiche. Neben der Leiche wird auch der tote Hund gefunden. Die Autopsie ergibt, dass der Mann an einem Herzinfarkt verstorben ist, Irina kann also nicht für schuldig erklärt werden. Doch es gibt immer noch den Vorwurf der Störung der Totenruhe:

Am Ende beschränkten sich die Vorwürfe nur noch auf das Zerstückeln. Der Staatsanwalt dachte an eine Anklage wegen Störung der Totenruhe. Das Gesetz spricht davon, dass es verboten ist, ‚Unfug‘ mit der Leiche zu treiben. Es sei grober Unfug, eine Leiche zu zersägen und zu vergraben, sagte der Staatsanwalt. [ebd., S. 86]

„Unfug aus Liebe“, erwidert knapp der Staatsanwalt, und legt „eine Entscheidung des Bundesgerichtshofes vor“ [ebd., S. 86], die Akte wird geschlossen. Irina beantragt und erhält schließlich Asyl:

Sie saßen nebeneinander auf dem Bett. Das Scharnier einer der Schranktüren war bei der Durchsuchung herausgebrochen, sie hing schief in den Angeln. Sonst hatte sich nichts verändert. Irina hielt Kalles Hand; sie sahen aus dem Fenster. ‚Jetzt müssen wir etwas anderes machen‘, sagte Kalle. Irina nickte und dachte, was für ein Glück sie doch hatten. [ebd., S. 86f.]

‚Glück‘ bedeutet hier vielerlei – jenes, den Krieg überlebt zu haben, und überhaupt Demütigung und Gewalt im Krieg wie im Frieden überleben zu können. Es bedeutet auch die zarte Verbundenheit zu einem anderen Menschen. Vielleicht meint es auch, das Schicksal übervorteilt zu haben, durch das Irina ohnehin glaubt, an Kalle gebunden zu sein [vgl. ebd., S. 80]. Oder ist es der Sieg über die Justiz, der die Protagonisten zum Schluss ausgeliefert sind und die sie mit Naivität und Liebesenthusiasmus besiegen. Die Schrecken, die Hindernisse, die Irritationen scheinen sich zum Schluss im herausgebrochenen Scharnier zu verdichten.

¹³ Doch ist es hier ganz anders als z. B. im STURM Hans-Christian Schmidts – vgl. Uta Fenske: „Den Krieg bezeugen: ‚Sturm‘ (2009)“. In: ebd., S. 49–63.

Denn wie unerträglich wäre diese Geschichte voller Andeutungen ohne solche eingeworfenen Symbole und ohne den spärlichen Sprachstil. Diesen Stil in filmische Bilder zu übertragen, war den Kritikern zufolge wohl das größte Problem des Films von Doris Dörrie (D 2011). Die Regisseurin setzt auf Kontraste, die schon die Geschichte auszeichnen – die zarten, geradezu sentimentalischen Töne der Liebesgeschichte sowie die Familienszenen aus der Heimat (im Film sind aus dem Bruder die Eltern geworden) werden kontrastiert mit den brutalen Bildern der Gewalt. Da ist im Film zunächst die Kriegsgewalt zu benennen, das Blut, das bei der Ermordung der Eltern gezeigt wird, aber auch die Vergewaltigung Irinas, die, wie so oft die (sexuelle) Gewalt im Film, Gefahr läuft, zum puren Voyeurismus zu erstarren. Und da ist die unsägliche Aktion Kalles, der im Film auch noch Vegetarier ist. Bei der Szene wird mit Litern an roter Farbe gearbeitet, sodass Kalles Übelkeit regelrecht auf den Zuschauer überspringt.

Doch das, was durch den Einsatz der Sprache – der stets gleich zu bleiben scheint – gelingt, nämlich die lyrische Liebesgeschichte und die harte Außenwelt miteinander zu verbinden, sie gleichzeitig für den Leser begreiflich, bedeutend und erträglich zu machen, das kann der Film nur punktuell und mit viel Mühe erreichen. Die Ironie, die aus der unerwarteten Handlung gleichermaßen wie aus von Schirachs vereinfachtem Stil entspringt, gelingt noch, doch als eine mutige Neuinterpretation und Adaption gilt der Film bei der Kritik nicht.¹⁴

Gleichwohl: Wenn die Kriegsschicksale – jene der Frauen, jene der Männer – oft an Tod, Demütigung und Gewalt gebunden sind und die Schicksale der Überlebenden in der Nachkriegszeit stets in einer Abhängigkeit zum Krieg stehen und von den literarischen und filmischen Werken als solche auch gezeichnet werden, so ist es von Schirach und mit ihm auch Dörrie gelungen, ein ironisch gebrochenes, bisweilen auch naives, aber auf jeden Fall wohlwollendes Bild des Lebens nach dem Krieg zu zeichnen. Leser und Zuschauer im Frieden wie im Krieg benötigen zweifelsohne solche Texte und Bilder.

¹⁴ Christina Nord: „Liebesdienst mit Küchenmesser. ‚Glück‘ von Doris Dörrie“. In: *taz online*, abrufbar unter folgender URL: <http://www.taz.de/!87783/> (06.04.2012).

DER BOSNIENKRIEG IN LITERATUR, FILM, MUSIKCLIP

TOP SHOTS

Blutige Uniformen bosnischer Soldaten in Werbung und Film

Im vorliegenden Kapitel werden die Bilder des Leidens aus der Zeit des Bosnienkrieges (1992–1995) diskutiert, somit auch jenes Thema der Politik und der Geschichte Südosteuropas nach 1989, das immer noch bewegt und schmerzt. Das chronologisch erste Beispiel, die Benetton-Werbung (1994; Abb. 1) mit der blutigen Uniform eines bosnischen Soldaten von Oliviero Toscani (geb. 1942), sorgte für Furore und löste international eine Welle von Protesten aus.¹ Die Frage, die gestellt wurde, lautete: Ist eine solche Instrumentalisierung des Krieges und des Todes zu Werbezwecken legitim? Die Überlegungen Susan Sontags (1933–2004) über das Beobachten des Leidens anderer Menschen auf den Photographien erhalten jedoch vor dem kommerziellen Hintergrund eine vollends neue Bedeutung, wie zum Schluss skizziert wird.² Formalästhetisch interessant ist, dass die Photographie von einer besonderen Form der extremen Aufsicht aus aufgenommen wurde, dem Top Shot, bei dem die Kameralinse von oben gesehen parallel zum gefilmten Objekt steht. Der Film NIČIJA ZEMLJA/NO MAN'S LAND (BiH/SL/GB/BEL/IT/FR 2001) von Danis Tanović (geb. 1969) inszeniert in der Schlusseinstellung aufgrund dieser Perspektive die auf Toscani beruhenden jedoch fiktionalen und filmischen, bewegten und bewegenden Bilder des Leidens. Dieses Kapitel geht den einzelnen Stationen der kommerziell-dokumentarischen und der fiktional-filmischen ‚Bilder des Leidens‘ nach, die sich im Bild der blutigen Uniform verdichten. Den Beginn bilden die Überlegungen zum Film, zum Schluss des vorliegenden Textes wird die Photographie diskutiert. Es wird danach gefragt, ob der jeweilige Top Shot dafür benutzt wird, dem Rezipienten eine besondere Stellung einzuräumen.

¹ Das Photo ist u. a. aufzurufen unter: „Härtere Drogen her“. Benetton-Werbung aus dem Jahr 1994, URL: <http://www.kulturwest.de/design/detailseite/artikel/haertere-drogen-her/> (02.09.2012).

² Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*. München 2003.



Abb. 1: Oliviero Toscani für Benetton, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017



Abb. 2: Screenshot aus NIČIJA ZEMLJA

DIE UNIFORM – WENIGE ÜBERLEGUNGEN ZUR BEDEUTUNG

Sich mit blutigen Uniformen zu beschäftigen, bedeutet Bilder der zumeist männlichen Helden und Täter, aber auch der männlichen Opfer in den Vordergrund zu rücken.³ Aus dem Bereich der Gender- und der Queer-Theorien sind mittlerweile zahlreiche Publikationen erschienen, die sich mit dem Thema der unterschiedlichen Inszenierungsformen der ‚Männlichkeit‘ beschäftigen⁴, bei denen die Militäruniform als die „wichtigste ‚Um-‘ und ‚Verhüllung‘ von Männern“ diskutiert wird.⁵ Wie Ute Frevert gezeigt hat, hat die Uniform „Männer zugleich geschützt und exponiert, unsichtbar und sichtbar gemacht, sowohl nach Innen als auch nach Außen.“⁶ Die Uniformen würden dabei lange ‚Rüstungen‘ bilden, die den Mann ‚unangreifbar‘ machen, sie würden aber auch als ein Diensterkennungsmerkmal fungieren. Schließlich sei auch eine ‚Zwangsvergemeinschaftung‘ mithilfe der Uniformen zu beobachten, die einen Rollenwechsel eben nicht zulasse – nicht außerhalb der (Kriegs-)Parteien und nicht immer innerhalb der Gruppe von Soldaten (Hierarchie). Ob Militär- oder Polizeiuniform, die Träger derselben sollten mit der Institution und mit dem Rang identifiziert werden. Es seien mehrere Interessen, die mit der Uniformierung von der jeweiligen Institution verfolgt würden. Im Zusammenhang des vorliegenden Textes ist ein Aspekt besonders wichtig:

Uniformen setzen Unterschiede zwischen Mitgliedern und Nichtmitgliedern, sie heben die einen aus der Masse der anderen hervor und sichern ihnen auf diese Weise einen gewissen Aufmerksamkeitswert. Uniformen exponieren ihre Träger und grenzen sie durch ihre Spezifik von anderen Uniformträgern sowie von denen, die keine Uniform tragen, ab. Diese Abgrenzung nach außen geht [...] einher mit einer Homogenisierung nach innen. Die Mitglieder der Gruppe oder Institution sollen untereinander verbunden werden und sich nicht nur als zugehörig, sondern auch als zusammengehörig empfinden.⁷

³ Als ein Gegenbeispiel fungiert das Bild der vietnamesischen Scharfschützin am Ende von Kubricks (1928–1999) *FULL METAL JACKET/FULL METAL JACKET* (1987). Zu den Frauen im Krieg vgl. Marijana Erstić/Slavija Kabić/Britta Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung? Zur künstlerischen Rezeption der Überlebensstrategien von Frauen im Bosnienkrieg und im Zweiten Weltkrieg*. Bielefeld 2012.

⁴ Vgl. Claudia Benthien/Inge Stephan (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien 2003.

⁵ Ute Frevert: „Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jh.“. In: ebd., S. 277–295.

⁶ Ebd., S. 277.

⁷ Ebd., S. 279f.

Die Rolle, die die Uniform auch heute noch einnimmt, ist diejenige der Sichtbarkeit, müsse sie doch neben der Zusammenhörigkeitsgewährung auch einen anderen Zweck erfüllen, nämlich die Soldaten füreinander und für die anderen erkennbar zu machen. Mit dieser Rolle der Uniform spielt beispielsweise der Film NIČIJA ZEMLJA.

DIE UNIFORM IM NIEMANDSLAND – DER FILM NIČIJA ZEMLJA

Der Kriegsfilm NIČIJA ZEMLJA ist das wohl bekannteste Beispiel der jungen bosnischen Kinematographie. Die Regie führte Danis Tanović, der am Krieg auch selbst teilgenommen hat. Tanovićs Erstlingswerk wurde im Folgenden mit Preisen überschüttet: Der bekannteste der insgesamt 42 Preise ist ein Oscar für den besten fremdsprachigen Film, mit dem sich NIČIJA ZEMLJA u. a. auch gegen LE FABULEUX DESTIN D'AMÉLIE POULAIN/DIE FABELHAFTE WELT DER AMÉLIE, FR 2001) durchsetzte. Gefallen gefunden haben vor allem der Umgang mit der Kriegsthematik, der Humor und der Zynismus, durch den sich die im Mittelpunkt stehenden verfeindeten Soldaten auszeichnen.

Die beiden bosnischen Kombattanten Ćera (Filip Šovagović) und Čiki (Branko Đurić) überleben als einzige Soldaten eine Auseinandersetzung mit serbischen Truppen, indem sie sich in einem Schützengraben zwischen den Fronten, im sog. ‚no man’s land‘ verstecken. Um nach ihnen zu fahnden, werden zwei serbische Soldaten – Nino (Rene Bitorajac) und ein Namenloser (Mustafa Nadarević) in den Kriegsgraben – einen, so Kay Kirchmann, „grotesken Konfliktschauplatz“⁸ – entsandt. Einer der Bosniaken – Ćera – wird anfangs für tot gehalten und von den beiden serbischen Soldaten auf eine Mine gelegt, die beim Bergen des Körpers und des nachlassenden Druckes explodieren würde. Gleich darauf wird der namenlose serbische Soldat von Čiki getötet. Nun befinden sich im Graben nur noch der totgeglaubte Soldat Ćera sowie Čiki und Nino. Die größte Gefahr von jetzt an ist nicht nur der Hass zwischen den Kontrahenten, sondern vor allem die Mine, gefährdet sie doch nun alle drei Soldaten. Die beiden Kontrahenten – Nino und Čiki – müssen notgedrungen zusammenarbeiten. Im Frieden wären sie sich ohnehin nicht unsympathisch, wie dies die zaghaften Annäherungsversuche zwischen den beiden beweisen, die an die im Krieg verloren gegangene Toleranz und Multikulturalität Sarajevos denken lassen.⁹ So erinnern sich beide an Sanja aus

⁸ Kay Kirchmann: „Der erste und der letzte Blick. Die Medien im Jugoslawienkrieg im Spiegel der Spielfilme ‚Der Blick des Odysseus‘, ‚Welcome to Sarajevo‘ und ‚No Man’s Land‘“. In: Davor Beganović/Peter Braun (Hrsg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München 2007, S. 271–288, S. 276.

⁹ Gordan Godec: „Leben zwischen Mahala und Čaršija. Toleranz in Sarajevo im Spannungsverhältnis von Eigenständigkeit und Gemeinsamkeit“. In: Sabine Hering (Hrsg.): *Toleranz. Weisheit, Liebe oder Kompromiss? Multikulturelle Orte und Diskurse*. Opladen 2004, S. 93–109.

dem bosnischen Ort Banja Luka, tauschen im Schützengraben Zigaretten aus, vielleicht hören sie – so ist man geneigt zu denken – außerhalb des Grabens auch die gleiche Musik. Die Situation eskaliert jedoch, als schließlich Hilfe durch französische Blauhelmsoldaten der UN naht. In einer Deus-ex-machina-Szene wird auch UN-Oberst Soft (Simon Callow) mit einem Hubschrauber aus Zagreb eingeflogen und versucht auf das Drängen der Medienvertreter hin zu intervenieren. Die UNPROFOR-Soldaten bringen schließlich einen deutschen Minenexperten zum Schützengraben, um die Mine zu entschärfen. Der Minenexperte – stereotyp deutsch gezeichnet – erklärt freilich, die Mine könne nicht entschärft werden. Daraufhin wird der Schützengraben geräumt und abgesperrt. Für die Journalisten wird eine angebliche Rettung des Bosniers inszeniert. Kurz vor dieser Medienauf-führung wurde Nino von Čiki getötet, der wiederum von einem französischen Blauhelmsoldaten erschossen wird. Der Krieg entpuppt sich auch an dieser Stelle als eine Geistesverfassung, die zunächst im Kopf entsteht und dann erst auf dem Kriegsfeld ausgetragen wird. Čera bleibt einsam auf der Miene liegen, die Nacht bricht ein.

Im Laufe des Films ist die Inszenierung der Uniformen bezeichnend. So trägt Čiki – im Gegensatz zu seinem wesentlich unerfahreneren serbischen Kontrahenten Nino im ‚ordentlichen‘ Olivgrün der jugoslawischen Volksarmee – seine Uniform eher lässig aufgeknöpft über einem Rolling-Stones-T-Shirt, die zivilen Vorlieben und die militärische Zugehörigkeit prallen hier ganz deutlich aufeinander (Abb. 3). Auf diese Weise präsentiert sich Čiki mit seiner Tarn-Uniform während des gesamten Films und dieser ungezwungene Umgang mit der Ordnung der Uniformsichtbarkeit lässt vermuten, dass für Čiki die Zugehörigkeit zur eigenen Kriegspartei – der bosnischen – vielleicht nicht elementar ist. Sicherlich waren die bosnischen Uniformen – da sich das bosnische Militär während des Krieges formierte – von vornherein nicht ganz so wohldefiniert wie die serbischen Uniformen, die aus dem Arsenal der jugoslawischen Armee stammten (wie auch die im Film gezeigte Uniform von Nino). Dennoch ist das T-Shirt von Čiki bezeichnend. Die ausgestreckte Zunge des Stones-Symbols kann als ein Protest gegen die Uniform, gegen den Krieg, gegen das Medienspektakel ‚Kriegsschau-platz‘ interpretiert werden, in welches nicht nur dieser Krieg überführt worden ist. Wird hier die Uniformierung zu ihrem Gegenteil? Schließlich eruptiert doch die zivile Ordnung so offensichtlich komplementär (rote Zunge unterhalb der grünen Uniform) und vehement aus derjenigen der Uniformierung und Verallgemeinerung.



Abb.3 und 4: Screenshots aus NIČIJA ZEMLJA

Mit dem Ausbruch aus der Kriegsordnung, die nicht zuletzt anhand der Uniformen deutlich wird, spielt auch eine weitere Szene. Während ihrer zaghaften Annäherungen versuchen Nino und Čiki die Kriegsparteien über ihre Lage zu informieren. Um nicht von der Gegenseite als Feinde identifiziert werden zu können, ziehen sie ihre Uniformen aus, denn die beiden Soldaten sind durch die Uniformen – ganz gleich wie lässig getragen – für die eigene wie für die Gegenseite erkennbar. So rufen sie jeweils mit einem weißen Tuch in der Hand um Hilfe. Nino erscheint dabei mit nacktem Oberkörper, Čiki kann sich von seinem T-Shirt offensichtlich auch hier nicht trennen. So streckt er in einer Szene, die einen burlesken Charakter trägt, beiden Kriegsparteien gleichzeitig die Zunge heraus. Und dieser Ungehorsam wird ohne Konsequenzen bleiben, denn die feindlichen Parteien, die außerhalb des Niemandslandes aufeinander zielen, können nicht erkennen, um wen es sich handelt, um den eigenen oder den feindlichen Soldaten (Abb. 3). Die Position der Gegner nimmt die Kamera ein, die mal die eine, mal die andere Seite, jeweils in einer (Halb-)Totalen zeigt. Diese Szene macht

deutlich, wie austauschbar die Positionen sind, denn nicht nur Nino und Čiki, auch die Kriegsparteien befinden sich im selben Boot. Der Zweck dieses Sichtbarmachens ist bald erfüllt, UNPROFOR wird benachrichtigt.

Was folgt? UNPROFOR, die Presse und das Fernsehen schalten sich ein. Nino und Čiki haben es erreicht, für einen Moment das Zentrum eines Medienspektakels geworden zu sein, auch wenn die Mine nicht entschärft werden kann, auch wenn sie beide umkommen und der auf der Mine liegende Čera nicht überleben wird. Der Film, der beinahe wie ein aristotelisches Drama inszeniert ist, d. h. größtenteils einer Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung folgt¹⁰, erscheint mit seiner letzten Szene (Abb. 2) als ein Aufschrei nicht nur gegen die Rollenklischees vom Soldaten, d. h. auch einer jeweils national unterteilten Soldatenpartei, sondern auch gegen den Wahn des Krieges und seine mediale Verbreitung.

Der Film endet mit einer Einstellung, die Čera zeigt, der immer noch im Schützengraben auf der Mine liegt, während die Sonne untergeht, und die die vergleichbaren Perspektiven vom Beginn des Films einnimmt, in denen Čiki zum ersten Mal im Graben gezeigt wurde (Abb. 4), die Grabentragödie somit ihren Beginn erfährt.¹¹

Doch nun zur letzten Einstellung, zu der finalen Top-Shot-Perspektive (Abb. 2): Bisher ist auf die allgemeine Gefahr für die Menschheit hingewiesen worden, die diese Szene illustrieren soll – der auf dem Pulverfass liegende Čera sei somit nichts anderes als das Sinnbild einer Menschheit vor der Gefahr eines kommenden Krieges. Und dass Čera und somit auch der Menschheit nicht geholfen werden könne, entpuppe sich als ein beckettianisches Warten auf Godot.¹² Vielleicht bedeutet die Szene etwas anderes, fährt doch die Kamera während der Einstellung hoch, so als ob eine göttliche Perspektive gezeigt wird und als ob die Situation der Länder Ex-Jugoslawiens im Krieg vor Augen geführt werden sollte. Denn die Frage lautet an dieser Stelle: Wer ist hier Gott? Die Blauhelme, der Fernseh- und/oder Filmzuschauer, die Kamera? Ist es das alles sehende Auge, das über Čera, über Bosnien, über die Menschheit wacht? Oder ist es doch das Auge der Medien, die ihre Sensationslust auch im Laufe dieses Krieges befriedigen dürfen?

Die extreme Obersicht am Ende eines Films wird im Film generell, so Jürgen Kühnel, vor allem aus zwei Gründen eingesetzt – als Orientierungshilfe und als Mittel der Distanzierung, letzteres vor allem im Western:

¹⁰ Carsten Bergemann: „No man’s land“. In: Thomas Klein/Marcus Stiglegger/Bodo Traber (Hrsg.), *Reclams Filmgenres: Kriegsfilm*. Stuttgart 2006, S. 355–358, S. 357.

¹¹ Zu Beginn der Sequenz ist der Himmel zu sehen, die Kamera fährt in den Graben hinein, nicht gänzlich aus der Top-Shot-Perspektive, doch aus einer deutlichen Vogelperspektive ist Čiki zu sehen, die Kamera begibt sich in die Geschichte hinein. Zum Schluss des Films wird sich die Kamera dann aus der Geschichte heraus bewegen.

¹² Vgl. Bergemann: „No man’s land“, S. 357.

die extreme Obersicht, die Vogelperspektive, kann, in Verbindung mit der Totalen, als Mittel der räumlichen Orientierung und der epischen Distanzierung eingesetzt werden [hier geht es zumeist um die Eingangsszenen eines Films, Anm. d. Verf.]. Letztere Möglichkeit in finalen Einstellungen eines Films, häufig im Western – die Kamera fährt langsam zurück und gleichzeitig nach oben, bis schließlich der Protagonist in der Weite der Landschaft ‚aufgeht‘, ‚verschwindet‘.¹³

Doch im Allgemeinen birgt der Top Shot, so Matthias Bauer, einen Hinweis auf den Tod. Die „Todesnähe“, so Bauer, „macht den Top Shot zu einem inzwischen häufig eingesetzten Verfahren, wenn es darum geht, das Sterben einer Figur vor einer gleichsam transzendenten Warte aus in Szene zu setzen“. Bauer weiter, hier im Sinne Jürgen Kühnells:

Besser als von einer transzendenten Warte sollte man in Fällen wie diesem vielleicht von einer exotopischen Perspektive sprechen, weil die Kamera einerseits eine Position jenseits der Topographie besetzt, die dem Menschen im Alltag zugänglich ist, gleichwohl aber einen Topos der Filmrhetorik darstellt, der in den letzten Jahren immer häufiger aufgesucht wird, um solche oder ähnliche Szenen ins Bild zu rücken.¹⁴

Die ‚exotopische Perspektive‘ ist an dieser Stelle mit der ‚epischen Distanzierung‘, von der Jürgen Kühnel spricht, gleichzusetzen¹⁵ – hier wie dort ist eine nicht-alltägliche, vom Objekt entfernte Perspektive gemeint, die leicht mit einer göttlichen Perspektive verwechselt werden kann. In NIČIJA ZEMLJA wird die extreme Vogelperspektive als ein offensichtliches Abstandsvergrößerungsmittel eingesetzt – die immer höher fahrende Kamera verliert Čera zwar nicht vollends aus dem Auge, doch die Aussichtslosigkeit der Szene wird durch die immer größere Distanz zu dem bald toten Protagonisten verdeutlicht – niemand kann helfen – nicht die UNPROFOR, nicht der Zuschauer. Doch nicht nur die Lage des Protagonisten ist aussichtslos, sondern auch die des Landes – eines Niemandslandes. Bezeichnenderweise wurde die Vogelperspektive in diesem Film auch zuvor bereits immer wieder gewählt, meistens auf einen der drei Soldaten im Graben. Vom Ende des Films her betrachtet, wird deutlich, dass diese Per-

¹³ Jürgen Kühnel: *Einführung in die Filmanalyse. Teil 1: Zeichen des Films*. Siegen 2004, S. 143f.

¹⁴ Matthias Bauer: „Top Shot“. In: Thomas Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2011³, S. 726–729, S. 729. Vgl. auch Hilmer Mehnert: *Das Bild im Film und Fernsehen*. Leipzig 1986.

¹⁵ Siehe Anm. 13.

spektive nicht nur einen Beobachtungswinkel bedeutet, sondern auch einen Hinweis auf die aussichtslose Lage und den kommenden Tod der Protagonisten beinhaltet.

Die Distanz, die das immer größer werdende Einstellungs-Format und die extreme Aufsicht der Schlusseinstellung aufrufen, bewirkt gleichsam die höchste Aufrüttelung, nämlich einen geradezu kathartischen Effekt, ein Schaudern und Jammern, die fast im lessingschen Sinne funktionieren – als Mitleiden und als mitleidende Angst.¹⁶ Der Extremfall der Vogelperspektive, die hier eingesetzt wird, erscheint Jürgen Kühnel zufolge als der Ausdruck einer Verlorenheit, die durch das Wiegenlied im Hintergrund eine verstörend schmerzliche Steigerung erfährt. Die göttliche Perspektive bedeute hier nicht eine Hoffnung auf die Einheit mit Gott im Jenseits (also ‚sub specie aeternitatis‘), sondern einen tödlichen Schmerz, dem der Protagonist bald ausgeliefert sein wird und der den Zuschauer geradezu körperlich durchbohrt, verletzt, tötet.¹⁷ Im Jahr 2001, als der Film seine Uraufführung erlebte, musste man nicht mehr den Zuschauer dazu animieren, etwas gegen den Bosnienkrieg zu unternehmen – der Krieg wurde im Jahr 1995 beendet. Doch es war und bleibt nach wie vor wichtig, gegen den Krieg und Kriege im Allgemeinen zu plädieren.

DIE UNIFORM UND DIE EXEMPLARISCHE WERBUNG – OLIVIERO TOSCANI FÜR BENETTON

Fast zehn Jahre zuvor hat ein Werbephotograph, wie eingangs angedeutet, mit einer vergleichbaren Perspektive gearbeitet: Oliviero Toscani für Benetton.¹⁸ Es scheint, als ob gerade hier eine durch den Affekt herausgelöste tätige Stellungnahme zum Bosnienkrieg im Jahr 1993 erreicht werden sollte. Im Rückblick äußerte sich Toscani folgendermaßen:

Ich bin kein Werber, das ist mir wichtig. Ich bin Photograph und mache Bilder über meine Zeit. Ich habe zwar für die Werbung gearbeitet, aber alles, was ich gemacht habe, war doch gerade das

¹⁶ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing (1767–1769): *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart 1999, 74. und 77. Stück.

¹⁷ So Jürgen Kühnel, der mit einigen Tipps und Ratschlägen an dem vorliegenden Kapitel, das auf einem entsprechenden Aufsatz beruht, beteiligt war, in einem Gespräch.

¹⁸ Vgl. „Härtere Drogen her“.

Gegenteil von Werbung. Ich nutze den Kanal der Werbung, um auf die Probleme der Welt aufmerksam zu machen.¹⁹

Auf einer der umstrittensten Benetton-Photographien von Oliviero Toscani ist von der Position der extremen Aufsicht aus eine Tarnhose und ein rot-weißes, offensichtlich blutverschmiertes T-Shirt zu sehen, beide setzen sich stark von dem weißen, scheinbar eindimensionalen Hintergrund ab. Die Anordnung der Uniformteile erweckt den Eindruck, sie sei wie durch den Fall eines tödlich verletzten Körpers entstanden: Die Hosenbeine liegen weit auseinander, auch die Ärmel scheinen, wie auf einer Tatortphotographie, die Bewegungsrichtung der nach unten gefallenen Arme einzunehmen.²⁰ Die blutverschmierten Kleidungsstücke nehmen fast ein Drittel des Bildraumes ein. In der Mitte rechts ist deutlich ein Einschussloch zu sehen. Unten links ist vor dem weißen Hintergrund das Logo des Unternehmens positioniert. Die Uniform erscheint zudem wahllos zusammengetragen, als müsse es sich um die Uniform eines Soldaten der bosniakisch-kroatischen Seite handeln.²¹

Die bisweilen drastischen, provokativen Mittel der Werbung Toscanis, die sich in dem besagten Photo noch verdichten, haben zum Teil zu heftiger Kritik geführt. Eine der Pro- und Kontra-Debatten wurde Mitte der 1990er-Jahre auch in der Wochenzeitung *Die Zeit* geführt. So hat die Klage der Zentrale zur Bekämpfung unlauteren Wettbewerbs gegen Benetton (Oktober 1993) beim Frankfurter Landgericht dazu geführt, dass einzelne Motive der Benetton-Werbung verboten wurden. Nach einem Einspruch des Beklagten kam es zu einem Urteil des Bundesgerichtshofs 1995, mit dem das Urteil des Landgerichts aufgehoben wurde. In der Wochenzeitschrift *Die Zeit* hat sich Marion Gräfin von Doenhoff für das Verbot geäußert, Arno Widmann gegen selbiges.²² Pro-Argumente für solch eine Werbung sind: Durch die Sensibilisierung des Betrachters/Mediennutzers für das Geschehen kann eine Schärfung des Bewusstseins erreicht werden. Auch ein Einzelschicksal, auf das die Uniform hindeutet, kann viel eher die Menschen bewegen als die Nachrichten über Hunderte von Toten. Auf der formalen Ebene kann die Photographie als eine Suche nach einer neuen ästhetischen Form für die Darstellung des Krieges gedeutet werden, das Bild fungiert hier als Wachmacher, als Intervention. Die Gegenargumente lauten: Solch eine Werbung ist

¹⁹ „Oliviero Toscanis Geschmacklosigkeiten“. Interview von Ileana Grabitz mit Oliviero Toscani, siehe URL: <http://www.welt.de/lifestyle/article4496628/Oliviero-Toscanis-Geschmacklosigkeiten.html>, (27.03.2012).

²⁰ Vgl. Susanne Regener: „Verbrechen, Schönheit, Tod – Tatortfotografien“. In: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. (2000) H. 78, S. 27–42.

²¹ Zur Debatte, die das Photo ausgelöst hat, vgl. Jürgen Döring: „Die blutige Uniform. Oliviero Toscani und die ‚Benetton-Plakate‘“. In: Gerhard Paul (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas 1949 bis heute*. Göttingen 2008, S. 630–637, insb. S. 634–636.

²² „Benetton-Werbung verbieten. Pro: Marion Gräfin von Dönhoff. Contra: Arno Widmann“. In: *Die Zeit*. (1995), Nr. 29, S. 37.

geschmacklos, der Tod und der Krieg werden instrumentalisiert, um Geld zu erwirtschaften; das Einzige, wozu solche eine Provokation führt, sind Voyeurismus, Betroffenheitskult, Abstumpfung. Und da über die Rechtschaffenheit solcherart Werbung sogar auch Gerichte entscheiden mussten, wurde das Argument wichtig, was passiert mit einer Gesellschaft, in der Gerichte über die Werbung entscheiden. Der Krieg entpuppt sich vor dem Hintergrund der Benetton-Photographie als Konsumanreiz.²³

Diese moralischen Aspekte, wie interessant und bedeutend sie auch sein mögen, sind in meinem Zusammenhang weniger wichtig als eine andere Tatsache. Wenn die Photographie, wie Roland Barthes festgestellt hat, immer schon eine Affinität zum Tode zu verzeichnen hatte²⁴, so ist aus der Affinität zum Tod mit dieser Photographie ein Symbol des Kriegsmordes geworden.²⁵ Nicht eine journalistische Aufklärung über die Lage im Bosnienkrieg ist mit diesem Photo intendiert und auch nicht (nur) das wirtschaftliche Interesse des Modeunternehmens, das die Vervielfältigung zu Werbezwecken finanzierte. Die Wirkung des Photos ist nach wie vor ein Aufschrei gegen die Gemetzel des Krieges, eine aggressive Attacke auf den Betrachter.

²³ Vgl. Zoran Terzić: *Kunst des Nationalismus. Kultur, Konflikt, (jugoslawischer) Zerfall*. Berlin 2007, S. 158. Als eine Negativ-Interpretation vgl. Jörg Becker/Mira Beham: *Operation Balkan. Werbung für Krieg und Tod*. Baden-Baden 2006. Herzlichen Dank an Klaudija Sabo für diese wertvollen Literaturhinweise.

²⁴ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M. 1989. Die Affinität zum Tode ist in Barthes' Buch symbolisiert durch die fehlende Photographie der zum Zeitpunkt des Schreibens bereits toten Mutter. Doch auch ansonsten stellt Barthes beim Anblick älterer Photographien die Frage nach der Vergänglichkeit des aufgenommenen ephemeren Augenblicks. Der Tod schwingt schließlich im Terminus des ‚punctum‘ mit, mit dem einzelne Photographien den Betrachter punktieren, verletzen, ja symbolisch töten.

²⁵ Barthes unterscheidet zwischen dem Konzept des ‚studium‘ und dem Konzept des ‚punctum‘. Es handelt sich um zwei unterschiedliche Wirkungsweisen der Photographie. Das ‚studium‘ einer Photographie ist mit dem allgemeinen Interesse des Betrachters an einer Photographie zu vergleichen, bei welchem die kulturellen, sozialen, subjektiven Implikationen der Rezeption eine Rolle spielen: „Aus studium interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, indem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, indem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze: denn als Angehöriger einer Kultur (diese Konnotation ist im Wort studium enthalten) habe ich teil an den Figuren, an den Mienen, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen.“ (S. 35) Doch weniger die allgemeine Botschaft eines Bildes als die sinnliche Wirkung auf den Betrachter ist für Barthes von Bedeutung. Hierfür entwickelt er das Konzept des Punctum: „Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das studium. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des studium mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] Das zweite Element, welches das studium aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher punctum nennen; den punctum, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und Wurf der Würfel. Das punctum einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).“ (ebd., S. 35f.)

„Das Leiden anderer betrachten“²⁶, das anhand der blutigen Uniform so buchstäblich ins Bewusstsein steigt, meint hier, für ein Problem auch nach vielen Jahren des Krieges zu sensibilisieren, die womöglich abgestumpfte Wahrnehmung der Zuschauer wieder auf die Problematik hin zuzuspitzen, was durch die international und im Jahr 1993 sehr massiv aufgetretene Werbekampagne in der Wirkung noch gesteigert wurde. Aus dem Voyeurismus wurde hier durch die Verbreitung eine direkte Aufforderung zu einer tätigen Stellungnahme gegen einen damals im Westen sehr unbegreiflichen Krieg, auch wenn das aus heutiger Sicht sehr naiv erscheinen mag. Es handelt(e) sich letztlich auch um den höchst moralisch gewollten Appell an die Betrachter, sich den Schrecken des Krieges – präsentiert in den Medien – nicht zu verschließen, sondern sich mit ihnen im eigenen Alltag zu beschäftigen, nicht abzustumpfen, nicht wegzuschauen. Mit Susan Sontag könnte man sagen: „Das Bild sagt: setz dem ein Ende, interveniere, handle. Und dies ist die entscheidende, die korrekte Reaktion.“²⁷

Die Tatsache, dass auch hier mit extremer Aufsicht – mit einem dem Top Shot ähnelnden Verfahren – gearbeitet wurde, deutet ausdrücklich darauf hin, dass wir es mit einer geradezu filmischen Inszenierung zu tun haben, auch wenn kolportiert wurde, dass es sich um eine ‚echte‘ Uniform eines ‚echten‘ getöteten bosnischen Soldaten gehandelt habe. Umso mehr drängt sich der Verdacht auf, dass der Blick aus der extremen Vogelperspektive hier im Gegensatz zum Film NIČIJA ZEMLJA doch eine götterähnliche Perspektive einzunehmen trachtet: Der gemarterte, getötete Körper fehlt, es ist nur die blutige Uniform zu sehen, der Körper könnte, so scheint es, genauso gut auferstanden, erlöst worden sein. Die Größe der Uniform, die drei Viertel des Bildraumes einnimmt, spricht wiederum für eine möglichst große Nähe zum Betrachter, für ein Verschwinden des Betrachters im Bild. Dieses aggressive und somit auch wenig distanzierte und intellektuelle, ja geschmacklos wirkende ‚Aufsaugen‘ des Rezipienten scheint auch mit einer der Gründe für die Ablehnung der toscanischen Werbephotos gewesen zu sein.

²⁶ Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*. München 2003. Vgl. auch aus literaturwissenschaftlicher Sicht im Sinne einer ‚Ästhetisierung des Schreckens‘ – Karl Heinz Bohrer: *Imaginationen des Bösen*. München 2004.

²⁷ Sontag: *Das Leiden anderer beobachten*, Klappentext. Dabei darf nicht vergessen werden, dass Sontag mit diesem ihrem zweiten Buch über die Photographie eine äußerst differenzierte Stellung einnimmt und eingangs bereits fragt, wer denn dieses ‚wir‘ ist, an welches sich die Appelle wenden, auch wenn sie der Photographie durchaus eine Wachrüttel-Funktion zuschreibt.

SCHLUSSBEMERKUNG

Seit dem Beginn der 1990er-Jahre ist eine Hochkonjunktur der Top-Shot-Perspektive im internationalen Film zu verzeichnen (so z. B. in *BASIC INSTINCT/BASIC INSTINCT* (USA 1992); *LOLA RENNT* (D 1998); *THE SIXTH SENSE/THE SIXTH SENSE* (USA 1998), um nur einige wenige prominente Beispiele zu nennen, bei denen die extreme Aufsicht z. T. das Sterben der Figur verbildlicht). Doch nicht nur der Film arbeitet mit dieser Perspektive – dafür ist der Einsatz des 90-Grad-Blickwinkels auf der Photographie von Toscani signifikant. Formalästhetisch durch die vergleichbare Kameraperspektive und inhaltlich bzw. motivisch durch die Thematisierung der bosnischen Uniformen und des Bosnienkrieges treten das Photo von Toscani und der Film von Tanović in einen direkten Dialog miteinander. Vergleichbar ist auch der Anspruch auf die Allgemeingültigkeit, den sowohl das Photo als auch der Film durch die keiner eindeutigen Kriegspartei zuzuordnenden Uniformen erhebt.

Doch sowohl inhaltlich als auch formal sind fulminante Unterschiede zu verzeichnen: Während im Film die schmerzhafteste Szene vor dem Sterben inszeniert wird, suggeriert das Photo durch die blutige Uniform, dass der Soldat nicht überlebt hat. Während im Film die Kamera hochfährt und im Hintergrund das Wiegenlied zu hören ist, kann die Photographie mit Bewegung vor allem durch den Kontrast arbeiten – den der Komplementärfarben Rot (des Blutes) und Grün (der Tarnhose) und der der Oberflächen – glatter weißer Hintergrund und zerknautschte, fast schon drapierte Uniform. Es ist fast überflüssig zu sagen, der Ton bleibt hier aus.

Während die Kamera den bald toten Čera verlässt und somit zentrifugal arbeitet, scheint die Photographie wie ein Sog auf den Betrachter zu wirken, zentripetal zu sein, was sich nicht nur am Großformat der Plakate, sondern auch an der Größe der Uniform innerhalb des Bildraumes ablesen lässt. Somit ist auf dem Photo vielleicht noch die Möglichkeit einer Erlösung des Märtyrers intoniert, im Film bleibt am Ende ein letzter Blick aufs Kriegsgeschehen, der für niemanden eine Erlösung bietet.

In beiden Fällen jedoch haben wir es mit einer Perspektive zu tun, die so wenig alltäglich ist, dass sie gleichermaßen die Position des an den Krieg nicht gewöhnten westlichen Betrachters reflektiert. Durch den Schuss von oben wird ihm eine beobachtende Position zugeteilt, damit auch das Suggestieren der Macht und auch eine Verantwortung. Denn wenn die (bald) blutigen Uniformen hier jeweils eine weniger tarnende als eine enttarnende Funktion haben und für die Soldaten als Kriegsoffer stehen, dann entpuppt sich der Top Shot als das Sinnbild eines bisweilen tödlichen Schusses, für welchen auch der Rezipient zur Verantwortung gezogen wird.

OPFER – BEUTE – BOTEN DER HUMANISIERUNG?

Frauenschicksale in *Kao da me nema/Als gäbe es mich nicht* (1999) und GRBAVICA/ESMAS GEHEIMNIS – GRBAVICA (2006)

Der Bosnienkrieg (1992–1995) gilt als ein Krieg, bei dem die Vergewaltigungen der Frauen als eine politische Strategie eingesetzt wurden. Damit ordnet sich dieser Krieg in die Reihe der Konflikte ein, bei denen die körperliche und seelische Erniedrigung und die Gewalt an Frauen systematisch betrieben wurden. Nach dem Krieg entstand, namentlich aus der Feder- und Kameraführung von literarischen und Film-Autorinnen, eine Reihe von Werken, die sich mit eben dieser Thematik beschäftigt haben. Im Zentrum dieses Kapitels stehen deshalb die exemplarischen Auseinandersetzungen mit dem Tatbestand der systematischen Vergewaltigungen und ihrer Verarbeitungen in den literarischen Werken (Roman *Kao da me nema/Als gäbe es mich nicht* von Slavenka Drakulić aus dem Jahr 1999, dt.: 1999) und in den Spielfilmen (GRBAVICA/ESMAS GEHEIMNIS – GRBAVICA (A/BiH/D/HRV 2006) von Jasmila Žbanić (geb. 1974)). Diese Werke fungieren als Beispiele des „Umgangs mit Geschehenem“¹ in der neueren südslawischen Geschichte.

Die kroatische Schriftstellerin Slavenka Drakulić (geb. 1949), die für ihr Buch *Oni ne bi ni mrava zgazili* (2005)²/*Keiner war dabei* (2004)³ im Jahr 2005 den Leipziger Buchpreis zur Europäischen Verständigung erhalten hat, schrieb Ende der 1990er-Jahre einen Roman über die Massenvergewaltigungen der Frauen im Bosnienkrieg mit dem Titel *Kao da me nema/Als gäbe es mich nicht*.⁴ Der Roman beginnt in einem Stockholmer Krankenhaus, in dem die junge Bosnierin S. kurz vor der Entbindung steht. Sie steht allerdings auch vor der Frage, ob sie das Kind behalten oder zur Adoption freigeben soll. Das Kind hat nicht einen Vater, der

¹ Vgl. Gerhard und Svetlana Ressel (Hrsg.): *Vom Umgang mit Geschehenem. Kriegsverarbeitung und Friedenssuche in Geschichte und Gegenwart der kroatischen und serbischen Literatur und Kultur*. Frankfurt a. M. 2011.

² Für unsere Belange besonders wichtig: Slavenka Drakulić (2005): „Momci su se samo zabavljali“. In: dies.: *Sabrani eseji. Oni ne bi ni mrava zgazili*. Zagreb 2005, S. 685–820, S. 703–720. Viele Texte des Buches sind im Original auf Englisch verfasst, in diesem Buch werden die Zitate auf Kroatisch und Deutsch wiedergegeben.

³ Vgl. auch die deutsche Übersetzung dies. (2004): „Die Jungs hatten nur ihren Spaß“. In: dies.: *Keiner war dabei. Kriegsverbrechen auf dem Balkan vor Gericht*. Aus dem Kroat. von Barbara Antkowiak. Wien 2004, S. 37–50.

⁴ Dies. (1999): *Kao da me nema*. Zagreb 2010 sowie dies. (1999): *Als gäbe es mich nicht*. Aus dem Kroat. von Astrid Philippsen. Berlin 1999. Auch dieser Text ist zunächst auf Englisch erschienen, auch er wird hier auf Kroatisch und Deutsch präsentiert.

Vater sind die namenlosen Gesichter der Männer, die die junge Lehrerin in einem Frauenlager täglich missbraucht haben, sie selbst wurde zu einem Objekt degradiert, „namenlos, gesichtslos, austauschbar“⁵, wie Slavija Kabić schreibt. Die ersten Passagen des Romans sind jedoch dem Neugeborenen gewidmet:

Dijete leži golo na svom krevetiću. Ispruženo je na plahti, posve mirno, s raširenim rukama i nogama. Kao da se predaje. S. vidi posve male prste s pravim malim noktima. Glava mu je okrenuta na stranu. Spava i u snu mljacka sićušnim usnicama i brzo pomiče oči ispod prozirnih kapaka. Ima dugačke, tamne trepavice. Gusta crna kosa slijepljena mu je od znoja. Diše brzo i ritmično. Od disanja mu se trbuščić diže i spušta gore-dolje. Na ostatku pupkovine podrhtava komadić gaze. Suha koža oko koljena i u naborima oko vrata gotovo je ljubičasta. Stopala mu nepomično strše u zrak. Kad ga gleda tako sa strane, čini joj se kao da je mrtav i S. brzo odvraća pogled od njega.⁶

Das Kind liegt nackt in seinem Bettchen. Ausgestreckt auf dem Laken, ganz ruhig, die Arme und Beine ausgebreitet, als hätte er sich in sein Schicksal ergeben. S. sieht die ganz kleinen Finger mit richtigen kleinen Nägeln. Sein Kopf ist zur Seite gewandt. Es schläft und schmatzt im Schlaf mit den winzigen Lippen, und flink bewegen sich seine Augen unter den durchsichtigen Liedern. Es hat lange dunkle Wimpern. Sein dichtes dunkles Haar klebt vor Schweiß. Es atmet schnell und rhythmisch. Beim Atmen hebt und senkt sich sein Bäuchlein, auf – ab. Am Rest der Nabelschnur vibriert ein Stückchen Gaze. Seine trockene Haut um die Knie herum und in den Halsfalten ist fast lila. Seine Füßchen ragen reglos in der Luft. Wenn sie es von der Seite anschaut, erscheint es ihr wie tot, und S. wendet rasch den Blick von ihm.⁷

Auf die zwischen Leben und Tod changierende Szene folgt eine Distanzierung der Mutter gegenüber ihrem Sohn:

⁵ Slavija Kabić: „Namenlos, gesichtslos, austauschbar“. Menschlichkeit und Bestialität im Roman *Als gäbe es mich nicht* von Slavenka Drakulić“. In: Marijana Erstić/Slavija Kabić/Britta Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung? Zur künstlerischen Rezeption der Überlebensstrategien von Frauen im Bosnienkrieg und im Zweiten Weltkrieg*. Bielefeld 2012, S. 87–113; vgl. auch zuletzt Angela Richter: „Vergewaltigung in Literatur und Film über den Bosnien-Krieg. Zur Darstellung traumatisierender Grenzerfahrung“. In: Gabriela Lehmann-Carli u.a. (Hrsg.). *Zerreiβproben: Trauma-Tabu-EmpathieHürden*. Berlin 2017, 155–177.

⁶ Slavenka Drakulić: *Kao da me nema*, S. 7.

⁷ Dies.: *Als gäbe es mich nicht*, S. 7.

Ovo bi trebao biti njezin sind. Rodila ga je poslije podne u Karolinskoj bolnici u Stockholmu. Ali za nju je to tek bezimeno malo biće koje je nakon devet mjeseci izašlo iz nje. Više ih ništa ne veže. Pri pomisli na to osjeća olakšanje. Slobodna je. S ovim je djetetom iz njenog tijela izcurila sva njena prošlost. Čini joj se da je tako lagana da bi istoga časa mogla ustati i otići.⁸

Das sollte ihr Sohn sein. Sie hat ihn am Nachmittag im Karolinska Krankenhaus im Stockholm geboren. Doch für sie ist es nur ein namenloses Geschöpf, das nach neun Monaten aus ihr herauskam. Mehr verbindet sie nicht mit ihm. Bei diesem Gedanken schöpft S. Erleichterung. Sie ist frei. Mit diesem Kind ist aus ihrem Körper auch ihre Vergangenheit geflossen. Sie fühlt sich so leicht, als könne sie augenblicklich aufstehen und fortgehen.⁹

Doch anstatt eines Vergessens folgen vielmehr die literarischen Erinnerungsbilder des Erlittenen, die während des gesamten Romans vor dem Leser minutiös ausgebreitet werden, und die stellvertretend für das Leiden der Frauen im Bosnienkrieg stehen.

In ihrem Roman beschäftigt sich die Autorin Drakulić mit einem Thema, das kurz nach dem Ende des Bosnienkrieges immer noch brisant und aktuell ist.¹⁰ *Kao da me nema* ist zunächst, wie z. B. den Motti des Buches zu entnehmen, ein Zitat aus Primo Levis (1919–1987) Text *Se questo è un uomo/Ist das ein Mensch?* (1947)¹¹, aus einem Buch also, das in Auschwitz spielt und aufgrund authentischer persönlicher Erfahrungen des Autors kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges entstanden ist. Drakulić selbst hingegen hat ihren Roman ‚nur‘ aufgrund von Interviews mit betroffenen Frauen geschrieben und hat dennoch ein „literarisches Zeugnis“¹² einer „riskanten Subjektwerdung“¹³ hinterlassen. „Kao da

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. Elisabeth von Erdmann: „Vergewaltigung als Kommunikation zwischen Männern. Kontexte und Auseinandersetzung in Publizistik und Literatur“. In: Erstić/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 13–38 sowie Ludwig Steindorff: „Der Krieg in Bosnien-Herzegowina. Mehr als Konkurrenz der Erinnerung“. In: ebd., S. 179–211.

¹¹ Vgl. Primo Levi (it. 1947, dt. 1991): *Ist das ein Mensch?/Die Atempause*. Aus dem Ital. von Barbara und Robert Picht. München 1991.

¹² Vgl. zu Drakulićs „Buch der literarischen Zeugenschaft“ („knjiga književnog svjedočenja“) Josipa Korljan: „Ka(k)o da me nema? Silovanje kao dokumentaristička i književna tema“. In: *Croatica et Slavica ladertina*. VII/II (2011), S. 413–422, S. 414.

¹³ Vgl. zur erzählten Subjektwerdung der Protagonistin S., die sich im Lager wehrt, bloß Opfer zu sein Christina Beretta: „Riskante Subjektwerdung. Slavenka Drakulić's [sic!] ‚Kao da me nema‘ (1999, ‚Als gäbe es mich nicht‘) und das Erzählen über Massenvergewaltigungen von Frauen im Krieg“. In: Jacob Guggenheimer u.a. (Hrsg.): *When we*

me nema“ bzw. „als gäbe es mich nicht“ ist eine Formulierung, die der Hauptfigur S. in den Mund gelegt wird, ein Gefühl, das S. seit dem ersten Missbrauch verfolgt hat. Es handelt sich um das Gefühl, an einem Ort zwar körperlich präsent, geistig aber abwesend zu sein, sich wie in einem Traum selbst sehen zu können. Dieses Gefühl zeugt einmal von der Distanzierung der Figur vom Geschehenen und von ihrem eigenen Tun. Zum anderen ist dies das Zeugnis einer Persönlichkeitsspaltung – in ein Ich im Krieg, das zum Udenkbaren – hier zum Missbrauch – gezwungen wurde und ein anderes, nunmehr utopisches Ich der Friedensperiode:

Kao da me nema, misli, kao da više nisam tu. Osjeća samo tvrdi stol pod leđima koji se i dalje pomiče prema prozoru. Kroz prljavo staklo sad već može vidjeti dvorište i nekoliko stražara koji se odmaraju pred ogradom. Dan je lijep, sunčan. Ljetno popodne.¹⁴

Als gäbe es mich nicht, denkt S. Als wäre ich gar nicht vorhanden, nicht mehr hier. Sie spürt nur den harten Tisch unter ihrem Rücken, der sich auch weiterhin zum Fenster schiebt. Durch die schmutzige Scheibe kann sie bereits den Hof und mehrere Wachposten sehen, die sich am Zaun ausruhen. Der Tag ist schön, sonnig. Ein Sommer-nachmittag.¹⁵

Was folgt, ist eine Vergewaltigung, vor der sich S. schützt, indem sie ihren Geist von dem Körper abspaltet, ganz so, als gäbe es sie nicht. Der Text verweist dabei nicht nur auf Primo Levi. Von einer ähnlichen schützenden Selbstwahrnehmung ist auch in Anonymas *Eine Frau in Berlin* die Rede (Tagebuchaufzeichnungen, entst. vom 20. April bis zum 22. Juni 1945, englische Erstveröffentlichung 1954, die deutsche Erstveröffentlichung im Jahr 1959). Wie mittlerweile versichert, handelt es sich um eine Aufzeichnung Marta Hillers (1911–2001) über die letzten Kriegstage in Berlin während der russischen Besatzung:

Wobei mir die seltsame Vorstellung einfällt, eine Art Wachtraum, der mir heute früh kam, als ich nach Petkas Weggang vergeblich einzuschlafen versuchte. Es war mir, als läge ich flach auf meinem Bett und sähe mich gleichzeitig selber daliegen, während sich aus meinem Leib ein leuchtendes Wesen erhob; eine Art Engel, doch ohne Flügel, der steil aufwärts schwebte. Ich spüre noch, während ich dies schreibe, das hochziehende, schwebende Gefühl. Natürlich ein Wunschtraum und Fluchttraum. Mein Ich läßt den Leib, den armen, verdreckten,

were gender...“. *Geschlechter erinnern und vergessen. Analysen von Geschlecht und Gedächtnis in den Gender Studies, Queer-Theorien und feministischen Politiken*. Bielefeld 2013, S. 277–289.

¹⁴ Drakulić: *Kao da me nema*, S. 55f.

¹⁵ Dies.: *Als gäbe es mich nicht*, S. 96.

mißbrauchten, einfach liegen [...] Es soll nicht mein Ich sein, dem dies geschieht.¹⁶

Im Folgenden entschließt sich S. – ähnlich wie die Protagonistin in *Eine Frau in Berlin* –, sich einen ‚Wolf zu suchen‘¹⁷, in dem Falle, den Hauptmann zu ‚verführen‘, mit dem sie im Lager eine geradezu ‚normale‘ Beziehung führt. Dieser schützt sie vor den Übergriffen anderer Männer. Am Ende des Buches befindet sich S. wieder im schwedischen Karolinska Krankenhaus und sie entscheidet sich letztlich für das Kind, das wohl immer auch ihr Trauma wachhalten wird.

Die Romanautorin und Journalistin Slavenka Drakulić sagte in einem Interview, das ich kurz nach dem Erscheinen des Romans mit ihr geführt habe, über die Vergewaltigungen im Krieg Folgendes:

I danas mislim da je silovanje ponajprije problem demonstracije nadmoći muškarca nad ženom, a tek zatim oružje politike, kao u slučaju rata na Balkanu. Inače se publika uopće ne bi mogla identificirati s junakinjom, ne bi mogla razumjeti o čemu se radi. Ukratko, svaka žena poznaje strah od silovanja. Što se silovanja u ratu tiče, u svakom ratu ima silovanja, ali razlika je u tome što je dokazano da je to u ovome ratu bilo provodeno sistematski, sa političkim ciljem etničkog čišćenja.

Auch heute finde ich, dass eine Vergewaltigung vor allem eine Demonstration der männlichen Übermacht über die Frauen darstellt und erst danach, dass es sich um ein Werkzeug der Politik handelt, wie z. B. im Balkankrieg. Sonst könnte sich das Publikum mit der Protagonistin nicht identifizieren, könnte nicht verstehen, worum es geht. Kurz: Jede Frau kennt die Angst vor der Vergewaltigung. Was die Vergewaltigungen im Krieg angeht, in jedem Krieg kommen sie vor, der Unterschied ist der, dass sie im Bosnienkrieg nachweislich systematisch verübt wurden, mit dem politischen Ziel der ethnischen Säuberung.¹⁸

¹⁶ Anonyma (engl.: 1954, dt.: 1959): *Eine Frau in Berlin*. München 2008, S. 70. Zum Buch und zur Verfilmung vgl. Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hrsg.): „Wie stereotyp darf ein Kriegsfilm sein? Max Färberböcks ‚Anonyma – eine Frau in Berlin‘ (2008)“. In: Erstić/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 65–85.

¹⁷ „Ganz klar: Hier muß ein Wolf her, der mir die Wölfe vom Leib hält. Offizier, so hoch es geht. Kommandant, General, was ich kriegen kann. Wozu hab ich meinen Grips und mein bißchen Kenntnis der Feindsprache?“ Anonyma: *Eine Frau in Berlin*, S. 74.

¹⁸ Aus einem nicht publizierten Interview, das die Verf. des vorliegenden Aufsätze im Jahr 1999 mit der Autorin Drakulić geführt und das als Vorlage zu einer Rezension gedient hat.

Die These, die Drakulić mit ihrem Roman aufwirft, lautet folglich: Frauenlager sind das Radikalste und Unmenschlichste an Unterdrückungsmechanismen und Demütigungsstrategien, was die Menschheitsgeschichte zu verzeichnen hat. Der Roman *Kao da me nema* verhandelt dabei ähnlich wie Primo Levis erwähntes Buch die **Un**-Möglichkeit eines Menschendaseins im Lager. Doch nicht nur die Frauen- auch die Männerfiguren sind teilweise Gefangene und Opfer eines Kriegsmechanismus, der sich bereits selbstständig gemacht hat. Drakulićs Buch ist ein radikales Zeugnis der Geschehnisse, das sich auch nicht von dem Vorwurf zurückhalten ließ, sich durch die schonungslose Darstellung der Phantasie der Täter zu verschreiben, wie in der Kritik z. T. moniert wurde.¹⁹ Doch die Gefahr des Voyeurismus findet sich mehr noch in den audiovisuellen Medien wieder, denn in den letzten Jahren hat auch der Spielfilm das Thema der Frauen im Bosnienkrieg entdeckt. So wurde der Roman von Slavenka Drakulić von Juanita Wilson (ohne Geburtsangabe) unter dem Titel *AS IF I'M NOT THERE/AS IF I AM NOT THERE* (IRL/MAZ/SCHWED 2010) verfilmt, im Jahr 2011 sorgte auch das Regiedebüt von Angelina Jolie (geb. 1975) *IN THE LAND OF BLOOD AND HONEY/IN THE LAND OF BLOOD AND HONEY – LIEBE IN ZEITEN DES KRIEGES*. (USA 2011) für Aufmerksamkeit. Das Problem, dem sich also bereits die literarische Vorlage stellte, mit dem sich jedoch vor allem diese Filme als visuelle Medien konfrontiert sehen, ist das eines potenzierten Voyeurismus und damit auch einer erneuten Erniedrigung der Opfer.

Ein Film jedoch entgeht diesem Problem äußerst geschickt: Jasmila Žbanićs preisgekrönter Film *GRBAVICA/ESMAS GEHEMNIS – GRBAVICA* (Goldener Bär auf der 56. Berlinale) beginnt damit, womit auch der Roman von Slavenka Drakulić anfängt und auch endet – mit einer Mutter-Kind-Beziehung.²⁰ *Esmas Geheimnis*, das der Zuschauer von Anfang an erahnen kann, lautet: Auch ihre mittlerweile pubertierende Tochter ist ein Kind der systematischen Vergewaltigungen. Die Tochter freilich glaubt, ihr Vater wäre ein *šehid*, ein im Krieg gefallener Kriegsheld. Nun steht eine Klassenreise bevor, die Esmas mit ihrem Gehalt nicht bezahlen kann und bei der die Kinder der Kriegshelden eine Ermäßigung erhalten. Die Tochter beharrt so lange auf einer Bestätigung, bis die Mutter zum Schluss des Films in einem heftigen Streit die Wahrheit enthüllt. Die letzten Bilder des Films sind versöhnlich. Die Tochter, die glaubt, sie hätte ihre Haare von ihrem Vater geerbt, rasiert sich den Kopf kahl. In den letzten Einstellungen ist sie nach dem Abschied von ihrer Mutter mit einer blauen Schleife um den kahlen Kopf im Bus sitzend zu sehen. Zunächst schaut sie traurig, doch schließlich singt sie zusammen mit den anderen

¹⁹ Ursula März: „Als gäbe es mich nicht.“ In: *Die Zeit* (23.03.2000), nachzulesen auch unter Deutschlandfunk, URL: http://www.deutschlandfunk.de/als-gaebe-es-mich-nicht.700.de.html?dram:article_id=79664 (12.02.2015).

²⁰ Vgl. Tanja Schwan: „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meines Körpers.“ Zur filmischen Inszenierung von Schmerz in *ESMAS GEHEMNIS*. In: Erstić/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 155–177.

Kindern eine Schlagerhymne an die bosnische Hauptstadt Sarajevo von Kemal Monteno. Gleichwohl: Mutter und Tochter entfernen sich hier durch die Busfahrt auch physisch voneinander.

Mit dem Film GRBAVICA haben wir es zwar nicht mit einem Kriegs- bzw. Lagerfilm zu tun, sondern mit einer Überlegung über die Folgen des Krieges im Sarajevo der 2000er-Jahre. Doch der Krieg ist immer noch präsent: in den Köpfen der Menschen, durch die zerstörten Gebäude, durch die Waffen, die selbst die Kinder in der Hand halten. Der Krieg kommt auch im Gespaltensein der Titelfigur zum Ausdruck: in die Liebe zu ihrem Kind einerseits und die Spuren des Krieges andererseits.



Abb. 1: Screenshot aus GRBAVICA

Im Bild oben (Abb. 1) ist eine weibliche Rückenfigur zu sehen. Sie sitzt leicht nach links gewandt und berührt mit der linken Hand ihren Hals. Rechts im Hintergrund ist eine Nachttischlampe zu sehen. Eine weitere Lichtquelle bildet das Fenster rechts hinten. Die Frau befindet sich offensichtlich in vertrauter Umgebung, vielleicht ist es ihr Schlafzimmer? Denn, dass es sich um kein Hotel handelt, sieht man anhand der Uhr und der Bilder rechts im Hintergrund. Bekleidet ist die Frau lediglich mit einem Unterhemd. Doch wenden wir uns ihrem halbnackten Rücken zu. Ruft dieser nicht eine ganze Reihe an Bildern auf, die für die westliche Zivilisation charakteristisch sind? Wird hierdurch nicht auch die Geschichte der Venusstatue des Bildhauers Praxiteles evoziert? Diese war bekanntlich durch eine Tür in ihrem Schrein nur als Rückenfigur zu sehen. Durch die ungewohnte Ansicht zog sie die Betrachter in ihren Bann. Die Legende inspirierte von der Renaissance an eine ganze Reihe von abendländischen Malern zu Rückenfigur-Gemälden. Hierzu gehörten u. a. Correggio (1489–1534) und Velázquez (1599–1660).



Abb. 2: Antonio Allegri, gen. Correggio: Giove e Io/Jupiter und und die Nympe Io, 1531/32



Abb. 3: Diego Velázquez: *La Venus del Espejo/Venus mit dem Spiegel (Rockeby Venus)*, 1648–1651

Wird in der besagten Einstellung aus dem Film GRBAVICA mit diesem offensichtlich erotischen Faszinationsmuster gespielt? Die Szene gestaltet sich folgendermaßen: Nach einem Streit mit ihrer Tochter zieht sich Esma in ihr Schlafzimmer zurück. Sie setzt sich machtlos auf ihr Bett. Sie zieht ihr Oberhemd aus, berührt ihren Hals mit der Hand und bleibt sitzen. Der Blick auf ihren Rücken ist offen. Vielleicht nicht sofort, aber bald sieht auch der Zuschauer, dass der Rücken mit Narben übersät ist. Es sind Narben der Peitschenhiebe, die auf den Körper eingeschriebenen Traumata.

Es war Laura Mulvey (geb. 1941), die in ihrem Aufsatz über „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975)/„Visuelle Lust und narratives Kino“ versucht hat, zu zeigen, wie das Unbewusste der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform strukturiert hat.²¹ Nach wie vor zu überprüfen, bleibt ihr Theorem einer geschlechtsspezifisch determinierten und auch tendenziell denjenigen zugeordnete Macht des Blickes, die im Besitz der kulturellen und sexuellen Blick-Macht sind – den Männern. Mulvey geht bekanntlich in ihren Untersuchungen von dem klassischen Hollywoodkino und von dem männlichen oder männlich codierten

²¹ Laura Mulvey: „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Liliane Weissberg (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a. M. 1994, S. 48–65.

Zuschauer aus. Der Blick des Zuschauers falle mit dem Blick des (zumeist männlichen) Protagonisten zusammen mit dem Ergebnis eines ‚Omnipotenz-Gefühls‘. Die Erotik werde in die Sprache der patriarchalen Ordnung übersetzt. Dieses Identifikationsmodell (männlicher vs. weiblicher Blick) kann jedoch auch differenziert werden: Auch bei den Zuschauerinnen kann eine Identifikation mit dem männlichen Blick erfolgen – und auch umgekehrt, die männlichen Zuschauer können sich mit der Protagonistin identifizieren. Und darum ging es in dem eben vorgestellten Film GRBAVICA.

Um das zu verdeutlichen, wird nach diesem kurzen Exkurs erneut auf den halbnackten Rücken Esmas verwiesen. Die Protagonistin ist die klare Identifikationsfigur dieses Films. Mit ihrer Rückenansicht nimmt Esmas die Position der/des der Leinwand entgegengesetzt sitzenden Zuschauerin/Zuschauers ein. Somit handelt es sich hier um das Verfahren, die (hier weiblichen) Narben des Krieges allen Zuschauern zugänglich zu machen. Diese Narben, tief in den Körper eingeschrieben, bilden in dieser Szene ein regelrechtes Punctum im Sinne des französischen Philosophen Roland Barthes, ein Bild, das auch den Betrachter fast tödlich verletzt.²² Spätestens hier wird der von mir eingangs assoziierte voyeuristische Blick in etwas anderes umgeformt. Erscheint Esmas, deren Kriegsspuren am Rücken deutlich wurden, ab diesem Moment als Opfer oder Beute, gar als Überläuferin, oder als eine Botin der Humanisierung? Dass sie ein Opfer ist, beweisen die Narben – die, welche auf dem Rücken zu sehen sind, und auch die, die vielleicht tiefer liegen. Und dieses Zeichen auf der Haut überträgt sich ebenfalls schmerzhaft auf den Zuschauer. Dagegen, eine Beute zu sein, wehrt sich Esmas permanent, so beispielsweise auch im Spiel mit ihrer Tochter zu Beginn des Films, in dem sie sich nicht einfangen lässt, oder im Umgang mit ihrem Chef, einem dubiosen Nachtclubbesitzer. Der Film versucht vielleicht somit ihre Menschlichkeit vor dem Voyeurismus nicht nur der (männlichen) Filmfiguren, sondern auch des Zuschauers und der Zuschauerin zu retten. Denn wie anders ist Esmas als die Rückenfiguren der Kunstgeschichte in die Einstellung gesetzt. Weder eine lustvolle Hingabe, wie bei Correggio, wird hier inszeniert, noch wird ein alabasterner, marmorner Rücken als Inbegriff der Schönheit dargestellt. Vielmehr sitzt Esmas verzweifelt und alleine auf ihrem Bett und ihre Geste – die Berührung des Halses mit der linken Hand – zeugt von Verunsicherung und Einsamkeit. Und doch birgt die Szene beides – ein Faszinationsmuster auf der einen und die in den Körper eingeschriebenen Kriegsspuren auf der anderen Seite. Die endgültige Rollenzuschreibung liegt letztendlich bei der Zuschauerin und bei dem Zuschauer. Mehr noch: Der gezeigte Ausschnitt und auch die Fixierung auf die Protagonistin verdeutlichen, dass es sich um einen Film handelt, der allen – den Frauen wie den Männern – die Vehemenz des Themas nahebringen möchte. Die Zeichen auf der Haut übertragen den vergangenen und den aktuellen Schmerz auf die Betrachter.

²² Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M. 1989, S. 35f.

Der Umgang mit einem der schwierigsten Themen der Jugoslawischen Nachfolgekriege wird demnach immer wieder sensibel verhandelt, umso mehr, da dieses auf eine politische Strategie verweist. Erschwerend kommt hinzu, dass es sich im Bosnienkrieg um Verbrechen nicht nur, aber vor allem an muslimischen Frauen zum Zwecke der ethnischen Säuberung handelte.²³ Auch in den analysierten Werken stellt sich also nicht nur die Frage, wie der Schrecken ästhetisiert werden kann²⁴, sondern auch mit welchem Maß an Voyeurismus gearbeitet werden kann, darf und sollte. Die Literatur- und die Kunstgeschichte haben auf diese Frage im Laufe der Jahrhundert viele unterschiedliche Antworten gefunden – jegliche Judith-Darstellungen, vor allem aber die Artemisia Gentileschi (1593–1653), die die weibliche Rache nach einer Misshandlung in Szene setzen, gehören gleichermaßen dazu wie die Erzählung *Marquise von O.* (1808) Heinrich von Kleists (1777–1811).²⁵ Dieses Problem – auf der einen Seite die Notwendigkeit, das Geschehene zu erzählen und somit vielleicht auch zu warnen, auf der anderen Seite einen angemessenen Modus der Darstellung zu finden, sodass die Opfer nicht zum zweiten Mal erniedrigt werden – begleitet jegliche Verarbeitung und Warnung. Romane und Filme der vergangenen Jahre haben jedenfalls versucht, aus den anonymen Kriegszahlen Figuren und Geschichten zu erschaffen, die den Opfern eine Würde verleihen, ja aus ihnen Boten der Humanisierung machen.²⁶ Stets stellen sich die Werke, die die Vergewaltigung im Krieg zu ihrem Thema erheben, dem Problem einer angemessenen Darstellungsweise und Ästhetik, kann doch gegenüber den Werken leicht der Vorwurf des Stereotypen und der Überzeichnung erhoben werden. Doch ist gerade dies nicht schon immer eine Rechtfertigung der Täter gewesen?²⁷

²³ Zu den Mustern ethnischer Säuberungen im Bosnienkrieg vgl. Marie-Janine Calic: *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegowina*. Frankfurt a. M. 1996, S. 128f.

²⁴ Der Krieg stellt eine große Inspirationsquelle für die Künste dar. Karl Heinz Bohrer hat bewiesen, dass die Gewalt, vor allem aber der Krieg eine enorme Kraftwirkung auf dieselben ausüben. Diese Intensität spiegelte sich häufig im Inhalt, vor allem aber in der Form wieder. Vgl. Bohrer: *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*. München 2004, S. 214–216. Vgl. auch ders.: *Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München 1978 sowie dazu Michael Rutschky: „Ästhetik des Schreckens. Zu Karl Heinz Bohrs Untersuchung“. In: *Neue Rundschau*. Jg. 89 (1978), S. 457–464.

²⁵ Heinrich von Kleist (1793–1801): „Die Marquise von O“. In: ders.: *Werke*. München 1996⁶, S. 658–687.

²⁶ Vgl. weiterführend Susan Brownmiller: *Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft*. Frankfurt a. M. 1980; Dagmar Herzog (Hrsg.): *Brutality and Desire. War and Sexuality in Europe's Twentieth Century*. London 2009; Christine Künzel: *Vergewaltigungslektüren: Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht*. Frankfurt a. M. 2003 und Gesa Dane: *Zeter und Mordio! Vergewaltigung in Literatur und Recht*. Göttingen 2005.

²⁷ Siehe. Anm. 1 und 2.

EINE ÄSTHETISIERUNG DES KRIEGES?

Der Musikclip MISS SARAJEVO (1995) von U2 und Luciano Pavarotti

Der Umbruch 1989 manifestierte sich in einigen Ländern Ex-Jugoslawiens als ein Krieg, der die erste Hälfte der 1990er-Jahre andauerte und der Susan Sontag zu der auch im Spielfilm GRBAVICA/ESMAS GEHEMNIS – GRBAVICA (A/BiH/D/HRV 2006) zitierten Äußerung verleitete, das 20. Jahrhundert sei in Sarajevo geboren und es sei in dieser Stadt auch gestorben. Anstatt dass Mauern fielen, entstanden auf dem Gebiet Ex-Jugoslawiens neue, waren sich die Medien zu Beginn der 1990er-Jahre einig.¹ Während also in den übrigen ehemals kommunistischen Staaten die Bilder des Umbruchs größtenteils positiv konnotiert werden, sind die Bilder aus dem Gebiet Ex-Jugoslawiens vor allem Bilder des Schreckens – dafür stehen beispielsweise das Bild eines Fiat, der im Sommer 1991 die Panzer der jugoslawischen Armee stoppen sollte, die Bilder von der Zerstörung der kroatischen Stadt Vukovar im Herbst 1991, die zerstörte Brücke von Mostar in Bosnien-Herzegowina, die Benetton-Werbung mit der blutigen Uniform eines bosnischen Soldaten aus dem Jahr 1993 oder die Bilder der Menschen im belagerten Sarajevo, die in den Musikclip MISS SARAJEVO (1995) der irischen Rockband U2 und des Startenors Luciano Pavarotti (1935–2007) eingeflossen sind.

ZUR GLIEDERUNG

Die Auseinandersetzung mit dem Musikclip MISS SARAJEVO steht im Zentrum des abschließenden Kapitels der vorliegenden Schrift. Die leitende Frage lautet, ob es mit diesem Clip zu einer „Ästhetisierung des Schreckens“ im Sinne Karl Heinz Bohrer (geb. 1932) kommt. Doch lässt sich dieser Begriff überhaupt auf die Popkultur übertragen? Kann man im Falle eines Krieges, der noch immer schmerzt, von einer ‚Ästhetisierung‘ sprechen? Das vorliegende Kapitel geht im Folgenden anhand der Text- und der Bildanalyse diesen Fragen nach.

Die Ausführungen Karl Heinz Bohrer zu einer Ästhetisierung des Schreckens befassen sich vor allem mit den literarischen Werken seit der Romantik², dies mit besonderem Augenmerk auf die historischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts und die in ausgewählten Werken immer wieder auftauchenden Dar-

¹ Vgl. z. B. Peter Sartorius: „Bosnien-Herzegowina I: Der Krieg vor einem neuen Wendepunkt“. In: *Süddeutsche Zeitung*. (18.11.1994), Nr. 196, S. 3.

² Karl Heinz Bohrer: *Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München 1978 sowie ders.: *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*. München 2004.

stellungen des Krieges. Unter diesen Prämissen sind die nachfolgenden Überlegungen zu reflektieren und zu verstehen.

In einem ersten Schritt werde ich die Ästhetisierung des Schreckens im Sinne Karl Heinz Bohrs skizzieren. Daraufhin folgen die Überlegungen zu dem Musikclip MISS SARAJEVO von U2. Zunächst gehe ich kurz auf allgemeine Daten zur Band ein. In einem weiteren Schritt folgen die Text- und die Bildanalysen. In einem abschließenden Teil werden die Überlegungen über die Ästhetisierung des Schreckens mit der Analyse verknüpft.

DIE ÄSTHETISIERUNG DES SCHRECKENS – BEGRIFFSKLÄRUNG

Häufig wird im zivilisatorischen Denken, darauf hat Karl Heinz Bohrer immer wieder hingewiesen, zwischen Krieg und Kultur unterschieden. Man könnte geradezu von zwei dichotomen Begriffen sprechen. Bohrs neueren Arbeiten zufolge ist der Krieg jedoch vielmehr als ein „Artefakt“, als der „Kern des zivilisatorischen Prozesses“ zu verstehen.³ Der Krieg sei nicht nur ein beliebtes Thema der Literatur, sondern vielmehr ein Gewinn an einer „gewaltigen Energie“ [Bohrer: *Imaginationen des Bösen*, S. 215], die in die Literatur und die Kunst je unterschiedlich übertragen werde. Dabei operiert Bohrer auch mit dem Begriff der „Leidenschaft“, vor allem aber mit jenem der „Intensität“ [ebd.], unter dem er eine Rhetorik (und Bilder) der „extremen Gefühlszustände“ [ebd.], der „Leidenschaften“ versteht. „Intensität“ wird von „Katharsis“ unterschieden, stellt sie doch keine wie auch immer geartete Reinigung, sondern vielmehr eine Potenzierung der Sinne dar. „Intensität“ wird somit als ein Höhepunkt der Sinneswahrnehmung verstanden, der Krieg setze diese frei und seine artifizialen Darstellungen versuchen diese Intensität in Worte, so Bohrer, aber auch in Bilder – so meine These – zu übertragen.

Bohrs Überlegungen über den Krieg schließen die Ästhetisierung des Bösen mit ein. In seinen früheren Analysen – *Ästhetik des Schreckens* – stellt Bohrer immer wieder fest, dass neben der Intensität auch eine Distanzierung des Lesers von dem geschilderten Krieg bewirkt werde.⁴ Bohrer spricht von der „Kritik der Grausamkeit“, die in dem Moment ansetze, in dem „die Realität selbst diese Methode“, dieses „Mittel diagnostischer Erzählung“ überhole.⁵ Wenn die Realität selbst grausamer sei als die Kunst, die die Grausamkeit prognostiziere, setze eine Kritik der Grausamkeit ein. In letzter Konsequenz werde ein Überdruß am Krieg beim Leser erreicht – womit eine moralische Haltung eingenommen werde.

³ Bohrer: *Imaginationen des Bösen*, S. 214, weiterhin mit der entsprechenden Seitenangabe im Text.

⁴ Bohrer: *Ästhetik des Schreckens*.

⁵ Ebd., S. 440.

In den 2000er-Jahren hätten die Auseinandersetzungen Bohrers ihre Provokation, nämlich die Tendenz, Böses und Krieg als ästhetische Form(geber) zu denken, verloren.⁶ Auch finde man heute das Böse eher in den Kriegshandlungen wieder als in der Literatur. Vor allem gehe es in den *Imaginationen des Bösen* bei der künstlerischen Verarbeitung des Krieges um eine, wie es Bohrer sagt, Umwandlung des Krieges „in etwas anderes“ [Bohrer: *Imaginationen des Bösen*, S. 216]. Es kann sich dabei um rhetorische Qualitäten handeln, um Bilder oder Metaphern, mit einem Wort um die Form. Gerade auf diese formale Bewandnis der Verarbeitung des Krieges verweist auch der Begriff einer ‚Ästhetisierung des Krieges‘: Ludger Heidbrink schreibt: „Der ‚mörderische Stil‘ dient keinem tieferen Zweck, sondern ist selbst die Gewalt, die er zum Ausdruck bringt.“⁷ Und dennoch gibt es auch dort die abschließende Frage nach dem Ethischen in dem Ästhetischen: „Mit ‚Oberflächenknall‘ und ‚Inszenierung‘ ist nichts zu gewinnen, wenn die Idee, wenn der intellektuelle Charakter fehlt.“ [Bohrer: *Imaginationen des Bösen*, S. 267]

Für Bohrer ist in diesem Zusammenhang vor allem eine Frage zentral: „Was gewinnt die [...] Kunst aus der Kriegsthematik?“ [ebd., S. 216]. Diese Frage wird auf den Musikclip MISS SARAJEVO der Popband U2 übertragen und abschließend beantwortet.

MISS SARAJEVO

Die Band U2 schrieb schon immer politische Songs. Einen ersten großen Hit stellte die Single *Sunday, Bloody Sunday* (1983) mit ihrer Thematisierung des Nordirlandkonflikts dar. Wie sehr das Engagement und die Musik im Falle von U2 miteinander verwoben sind, davon zeugen z. B., dass sich die Band in ihren ersten Alben mit der Solidarność-Bewegung auseinandergesetzt hat, dass sie am Live Aid-Konzert im Juli 1985 teilgenommen hat und dass sie seit 1986 mit Amnesty International zusammenarbeitet.

Der erste Höhepunkt erfolgte zwischen 1987–1989 mit den Alben *The Joshua Tree* (1987) und *Rattle and Hum* (1988). Anfang der 1990er-Jahre nutzte die Band das Nachwendeklima Berlins, um dort erneut ein Album aufzunehmen: *Achtung Baby* (1991). Es folgte *Zooropa* (1993). 1992 unternimmt die Band U2 die sogenannte „ZooTV“-Welttournee. Steht das Album *Achtung Baby* unter dem Einfluss des politischen Umbruchs in Europa 1989/90, rückt bei dem folgenden Album und bei der Tournee der Krieg in den Mittelpunkt. Die Themen der Tour-

⁶ Stephan Schlak: „Bös klassisch geworden. Karl Heinz Bohrer sucht mit einem alten Philologen-Gespenscht Schrecken zu verbreiten“. In: *Süddeutsche Zeitung*. (29.04.2004), Nr. 99, S. 16.

⁷ Ludger Heidbrink: „Sinnsuche angesichts des Sinnlosen. Susan Neiman und Karl Heinz Bohrer über das Böse“. In: *Neue Zürcher Zeitung*. (02.06.2004), Nr. 125, S. 43–44, S. 44.

nee sind hochbrisant und aktuell: Medien- und Informationsüberflutung sowie die Rolle der Medien im Irakkrieg. Auch der Bosnienkrieg wird thematisiert: Während einiger Konzerte kommt es immer wieder zu einer Liveschaltung per Satellit in das Krisengebiet um Sarajevo. Die Regie der Aufnahmen führte dabei Bill Carter, der Regisseur, der auch an der Entstehung des Musikclips MISS SARAJEVO maßgeblich beteiligt war. Anstatt die Nachrichten im Sinne von Unterhaltung zu gestalten, wird hier aus der Unterhaltung eine unbequeme Nachricht. Die Liveschaltungen erweisen sich somit nicht nur als ein Appell an die Konzertbesucher, sondern auch als eine scharfe Kritik an der Fernsehberichterstattung.

Infolge der Konzerte erscheint im Jahr 1995 ein Konzeptalbum mit dem Titel *Original Soundtracks I*, das unter dem Pseudonym *Passengers* publiziert wird. In diesem Album ist auch der Song *Miss Sarajevo* erschienen, eine Zusammenarbeit zwischen der Band U2 und dem italienischen Opernsänger Luciano Pavarotti, die auf die Initiative Pavarottis zurückgeht.⁸

ÄSTHETISIERUNG DES SCHRECKENS IN *MISS SARAJEVO* – EBENE DES TEXTES

Der Text *Miss Sarajevo* verrät nicht augenblicklich, dass es sich um eine Ästhetisierung des Krieges handelt. Vielmehr beginnt er mit Fragen nach einer „Zeit“ für ein alltägliches Leben und somit auch nach einer Möglichkeit eines alltäglichen Lebens (im Krieg):

Is there a time for keeping your distance / A time to turn your eyes away / Is there a time for keeping your head down / For getting on with your day.// Is there a time for kohl and lipstick / A time for curling hair / Is there a time for high street shopping / To find the right dress to wear.

Im Refrain wird dann ein imposanter Auftritt einer (Schönheits-)Königin dargestellt:

Here she comes / Heads turn around / Here she comes / To take her crown.

Es folgen abermalig Fragen, diese deuten auf die konfessionelle(n) Zugehörigkeit(en) der implizierten Frau(en) hin, die mit der Popkultur kombiniert werden:

Is there a time for first communion / A time for East Seventeen / Is there a time to turn to Mecca / Is there time to be a beauty queen.

⁸ Einen Versuch einer philosophischen Analyse der Band und ihrer Werke unternimmt Mark A. Wrathall: *Die Philosophie bei U2*. Weinheim 2009.

Nach dem erneuten Refrain, in dem die Schönheitskönigin „surreal in her crown“ erscheint, kommt ein von Luciano Pavarotti auf Italienisch gesungener Part:

Dici che il fiume / trova la via al mare / E come il fiume / giungerai a me / Oltre i confini e le terre assetate / Dici che come fiume / Come fiume... / L'amore giungera / L'amore... / E non so più pregare / E nell'amore non so più sperare / E quell'amore non so più aspettare

Man sagt, / Der Fluss findet seinen Weg ins Meer. / Und so wie der Fluss / Kommst auch du zu mir. / Über die Grenzen / Und durch trockenes Land. / Man sagt wie der Fluss / Wie der Fluss / Kommst auch die Liebe / Liebe / Und ich kann nicht mehr beten / Und ich kann nicht mehr hoffen / Und ich kann nicht mehr warten.⁹

Was hier zum Ausdruck kommt, ist vor allem eine Vergeblichkeit – eine Vergeblichkeit der Hoffnung und der Liebe. Das lyrische Ich kann nicht mehr warten und somit auch hoffen – auf die Liebe, die Frau, den Frieden? Es folgen abermalig Fragen, die auf religiöse Aspekte hindeuten, wie beispielsweise der Weihnachtsbaum.

Der Song wird mit dem Beginn von Ivan Gundulićs (1589–1638) „Ode an die Freiheit“ (1628) aus der Pastorale *Dubravka* abgeschlossen: „O lijepa, o draga, o slatka sloboda“ / „Oh schöne, oh liebe, oh süße Freiheit“, einem Vers des Barockdichters also, der als ein Symbol für das Streben nach der politischen Freiheit der Patrizier der Stadtrepublik Ragusa/Dubrovnik gedeutet werden kann. Eingebettet in den Song erhält der Vers die Bedeutung einer Freiheit jedes Einzelnen/jeder Einzelnen.¹⁰

Den gesamten Text durchzieht ein grundsätzlicher Kontrast, der bereits im Titel vorhanden ist. Wie umstritten die Misswahlen auch sein mögen: Der Begriff und die Vorstellung einer Miss verweisen auf den Frieden und vor allem die weibliche Schönheit. Sarajevo in den 1990er-Jahren bedeutet jedoch etwas vollkommen Konträres, nämlich Krieg und Zerstörung. Diese sind dann freilich im eigentlichen Text nur angedeutet. Doch was fehlt, ist vor allem der Bezug zum Frieden und zum Alltag; und dieser Bezug wird durch die Krone der Schönheitskönigin – wenn auch nur für einen Augenblick – wieder hergestellt. Auf inhaltlicher Ebene kommt es durchaus zu einer Ästhetisierung im alltagssprachlichen Sinne, zu einer ‚Verschönerung‘ des Krieges.

⁹ Die oben angeführte Übersetzung orientiert sich an folgender URL: <http://www.golyr.de/u2/songtext-miss-sarajevo-514170.html> (01.03.2012).

¹⁰ Vgl. dazu Verf.: „Dubrovnik. Skizze einer europäischen (Literatur-)Geschichte“, Vortrag an der Universität Siegen im Jahr 2008, abzurufen unter: <http://www.uni-siegen.de/fb3/euroliterarisch/dokumentation/vortrag/eurolit-erstic1.pdf> (11.03.2012).

Doch versuchen U2 und Luciano Pavarotti auch auf der formalen Ebene einen innovativen Ausdruck zu erreichen oder ihn durch den Text zu popularisieren? Die vielen rhetorischen Fragen des englischsprachigen Textes – eingeleitet mit „Is there a time“ – verdeutlichen den Schrecken des Krieges nicht, sondern machen ihn für den Hörer erträglich. Der italienische Teil des Textes wiederum verlässt anscheinend die Kriegswirklichkeit vollends. Zum Schluss kann das demonstrativ auftretende lyrische Ich nicht mehr beten oder auf die Liebe warten oder hoffen. Die zuletzt angesprochene Hoffnung freilich bildet einen latenten Verweis auf die Problematik des Krieges. Und wir befinden uns mit dem Song im vierten Jahr des Krieges – die Vergeblichkeit der Hoffnung ist somit mehr als signifikant. Die Kombination der Sprachen (Englisch, Italienisch, Kroatisch) bedeutet eine Internationalisierung des ohnehin internationalen Problems ‚Jugoslawischer Nachfolgekrieg‘.

ÄSTHETISIERUNG DES SCHRECKENS IN *MISS SARAJEVO* – VISUELLE EBENE

Und wie gelingt die Ästhetisierung der bewegten Bilder? Arbeiten die im Musikclip vorhandenen visuellen Zeichen mit einer vergleichbaren Kontrastierung von Frieden und Krieg, einem Mix an Stilen und filmischen Sprachen? Die Regie des Musikclips *MISS SARAJEVO* führte Maurice Linnane (ohne Geburtsangabe). Der Musikclip von 1995 stellt eine Parallelmontage von drei unterschiedlichen Ereignissen dar – die Aufführung während des Konzertes „Pavarotti and Friends“ im italienischen Modena am 12.09.1995, also ca. zwei Monate vor der Unterzeichnung des Daytoner Abkommens am 21.11.1995 und etliche Monate vor dem Ende der Belagerung Sarajevos am 29.02.1996. Einen zweiten Strang stellen Bilder eines privat aufgenommenen Schönheitswettbewerbs in Sarajevo dar, die der Dokumentation von Bill Carter (geb. 1929) *MISS SARAJEVO* aus den Jahren 1993/94 entnommen sind. Und einen dritten Strang bilden die Aufnahmen des vom Krieg zerstörten Sarajevo. Die der Dokumentation entnommenen Bilder sind jedoch für den Musikclip verändert und mit einer Farbschicht überzogen worden. Diese drei Elemente des Musikclips unterscheiden sich sehr deutlich voneinander und werden durch eine Parallelmontage inszeniert.

Die Konzertaufnahmen erscheinen in Farbe. Hier wird mit vielen Nahaufnahmen auf die Sänger Bono Vox (geb. 1960) und Luciano Pavarotti gearbeitet. Durch diese Nahaufnahmen treten die Aufnahmen des Konzertes und des Schönheitswettbewerbs – trotz aller Unterschiede – in einen Dialog miteinander, denn auch die Schönheitskönigin erscheint immer wieder in Nahaufnahme. Zudem bedienen sich die Konzertaufnahmen der Verfremdungen: Es sind vertikale Streifen im Bild zu sehen sowie eine Rahmung des Bildes, eine offensichtliche Anspielung auf das Fernsehformat, ja mehr noch, die Bilder wurden für den Musikclip von einem Fernsehapparat aufgenommen. Bevor die Musik beginnt, wird im gleichen Modus wie die Konzertbilder eine Begrüßung zwischen Luciano Pavarotti und Lady Di (1961–1997) eingeblendet. Lady Di erscheint als eine

flammende Kämpferin für die Minenopfer des Krieges, sie steht jedoch auch für eine Medienwelt, die die Wirklichkeit konstruiert. Dies bedeutet eine offenkundige Verfremdung, sodass auch der Frieden als eine Etappe zwischen den Kriegen erscheint. Die Verfremdung bedeutet aber auch Folgendes: Die Medienwelt kann mit keinem der Bilder das authentische Abbild der Wirklichkeit präsentieren. Sie bildet immer einen Ausschnitt, eine Umformung der Wirklichkeit. Dies so deutlich durch die Bilder zum Ausdruck zu bringen, bedeutet, sich auf eine Metaebene zu begeben und die eigene Wirklichkeitsdarstellung als eine Konstruktion kenntlich zu machen.

Der Schönheitswettbewerb in Sarajevo wird in einem bläulich gefärbten Schwarz-Weiß präsentiert, die Bilder werden in Zeitlupe und mit Unschärfe dargeboten, was ihnen eine gewisse Unwirklichkeit – vielleicht auch Surrealität, von der im Text die Rede ist – verleiht. Die blonde Schönheitskönigin namens Inela Nogić (geb. 1976) wird immer wieder nah gefilmt, doch das Bild ist verwackelt, unklar, unscharf. In einigen besonders pathetischen Szenen erscheint der Text „Don't let them kill us“, den die Teilnehmerinnen des Wettbewerbs in Form einer Banderole in die Kameras halten (Abb. 1).¹¹ Es ist, als ob sich die Band und Pavarotti zum Sprachrohr der Bevölkerung Sarajevos gemacht hätten. Diese Szene wirkt wie eine Steigerung der Intensität – umso mehr, da sie gleichzeitig zu den von Pavarotti gesungenen Opernelementen dargeboten wird. Die Musik und das Bild gehen ein intensivierendes, bewegendes Bündnis ein, wenngleich das Fortissimo und die Einstellung mit der Textbandarole nicht vollends zusammenfallen. Mit dem Fortissimo „l'amore giungerà“ wird das Bild eines brennenden Gebäudes kombiniert.¹²

Der Text, das Bild und die Musik sind hier künstliche Mittel, die den Zuschauer und Zuhörer mitreißen und damit zu einer tätigen Stellungnahme bewegen. Hier zeigt sich, was die Popkultur immer schon war und ist – nämlich eine Kultur der Affekte.¹³ Die ausgelösten Affekte werden jedoch in diesem Musikclip mit einem erhobenen Zeigefinger präsentiert, es handelt sich um einen Appell an die (westlichen) Gesellschaften, tätig zu werden.

Sicherlich können auch hier die kommerziellen Aspekte dieser Emotionalisierung der Zuschauer nicht vollends ausgeklammert werden. Auch gefriert die Parole ‚tätig zu werden‘ immer wieder zu einer leeren Formel. Dennoch war im Jahr 1995 die Erschöpfung vor diesem Krieg im Westen so deutlich, dass solch ein energischer Appell vonnöten war.

Doch die Bilder mit der Textbanderole bedeuten auch etwas anderes: Die Schönheit und Unversehrtheit der Teilnehmerinnen steht in einem deutlichen

¹¹ MISS SARAJEVO, TC 03:42–03:52.

¹² Ebd., TC 04:09–04:17.

¹³ Vgl. dazu: Walter Grasskamp/Michaela Krützen/Stephan Schmitt (Hrsg.): *Was ist Pop? Zehn Versuche*. Frankfurt a. M. 2004; Klaus Neumann-Braun (Hrsg.): *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*, Frankfurt a. M. 1999.

Kontrast zu den Bildern des Krieges und der Bedrohung. Diese Elemente kommen in einem anderen Teil der Parallelmontage zum Ausdruck, und zwar in der Stadtdokumentation. Die Aufnahmen der Stadt sind in Sepia gehalten, was den Bildern einen antiken Anstrich verleiht und einen komplementären Kontrast zu den blauen Bildern bildet. Die Anmutung des Vergangenen, die durch die Sepiafärbung entsteht, steht im Gegensatz zur Aktualität der aufgenommenen Zerstörung. Auch hier wird, wie in den Bildern des Schönheitswettbewerbs, mit Zeitlupe gearbeitet. Zu sehen sind zwei junge Frauen, die durch die Kriegsrüinen laufen, keine Schönheitsköniginnen, gewöhnliche Mädchen von nebenan. Eine andere Einstellung zeigt Männer, die sich vor Scharfschützen in Sicherheit bringen. Zum Schluss des Clips wechselt die Kamera von *slow motion* auf eine in Echtzeit ablaufende Handkamera, die sich inmitten der Kämpfe und Schießereien in der Stadt befindet. Die Schießerei ist auch zu hören – ein geradezu avantgardistischer Bruch in der Tonspur – und bildet eine Potenzierung des Schreckens auf der Tonebene, wenngleich die Musik im Hintergrund immer noch zu hören ist.¹⁴ Durch den Kontrast zu den langsamen Zeitlupenbildern wird der Eindruck der Kriegswirklichkeit, in Form der entfesselten Kamera, zum Schluss des Clips auf eine äußerst drastische Weise zugespitzt. Der Krieg bricht vehement in die Musikclip-Ästhetik hinein.

Die angedeutete Realität erweist sich als wesentlich grausamer, als es die verfremdeten Bilder jemals sein könnten, womit dasjenige Moment erreicht wird, was Bohrer unter einer „Kritik an Grausamkeit“ subsumiert: „Die grausame Methode konnte nur so lange als Mittel diagnostischer Erzählung angewandt werden, solange die Realität selbst diese Methode nicht überholen würde.“¹⁵ Dennoch war der gezeigte Clip kein Diagnoseinstrument, sondern vielmehr ein Seismograph der Kriegsrealität Sarajevos im Jahr 1995.

Worin zeigt sich der besondere mediale Ausdruck für die Darstellung des Bosnienkrieges im gezeigten Clip? Die Antwort zielt auf die im Clip durchexerzierten Kontraste ab und bezieht sich auf mehrere Ebenen. Bereits auf der Ebene des Textes und der Musik finden sich Kontraste als Opposition von Krieg vs. Frieden. Für die Tonspur bedeutet das: leise vs. laut, Oper vs. Pop-Rock, Schießerei vs. Melodik. Für den Text: zurückgenommen vs. offensiv, rhetorisch (die Fragen) vs. postulierend („Ich kann nicht mehr warten“). Diese Kontraste werden visuell weiter verfolgt: orange-braun vs. blau, Schönheitsköniginnen vs. Mädchen von nebenan, laufende Mädchen vs. laufende Männer. Die mit der Handkamera aufgenommenen Bilder zum Schluss potenzieren den Kontrast zu der Zeitlupe. Die laufenden Mädchen stellen die Jugend als einen Ausdruck der Hoffnung dar, ein hinter Mülltonnen, die ihm Schutz bieten, herlaufender Mann symbolisiert die Bevölkerung Sarajevos, die jeden Tag in Gefahr ist.

¹⁴ MISS SARAJEVO, TC 05:16–05:23.

¹⁵ Bohrer: *Ästhetik des Schreckens*, S. 440ff.

Doch über all diesen Kontrasten, die die Problematik der Lage verdeutlichen, steht eine besondere Verfremdung der Bilder – durch die Zeitlupe, die Schwarz-Weiß-Bilder, die Farbschichten, die Unschärfe, die entfesselte Kamera, die Parallelmontage, den komplementären Kontrast. Die Musik wiederum ist ein gängiger, melodischer, bisweilen pathetischer Popsong – sie ist bzw. war populär, erreichte damals ein breites Publikum.

All diese Verfremdungen sind referenziell und machen deutlich, dass kein Abbild der Wirklichkeit präsentiert, sondern die Wirklichkeit neu konstruiert wird. In letzter Konsequenz bedeutet dies auch, dass die anfängliche und vor allem im Text vorhandene Frage nach dem verloren gegangenen Alltag im Krieg auf der visuellen Ebene nur angedeutet wird. Keines der Bilder kann den Krieg in all seinem Schrecken wiedergeben – darauf deutet der Clip mit all seinen Verfremdungen hin. Doch auch der Friedensalltag – repräsentiert durch die Aufnahmen vor und während des Konzertes – ist durch den Krieg verändert. Nicht nur die Bilder, sondern die intermediale Kombination von Ton, gesungener Sprache und Bild erschafft hier eine populäre, doch dadurch umso wirksamere Ästhetisierung des Schreckens.

SCHLUSSWORT

Diese Kategorie, die bei Bohrer kunstästhetisch gemeint ist, gewinnt in dem Musikclip MISS SARAJEVO eine höchst moralische Bedeutung. *Das Leiden anderer betrachten*¹⁶ meint hier, für ein Problem auch nach vielen Jahren des Krieges zu sensibilisieren, die Wahrnehmung der westlichen Zuschauer wieder auf die Problematik auszurichten. Aus dem Voyeurismus wird eine direkte Aufforderung zu einer aktiven Stellungnahme. Eine Distanzierung des Zuschauers vom Krieg, von der Bohrer in seinen Ausführungen mitunter spricht, kommt hier insoweit zum Tragen, indem es sich um einen moralischen Appell an den Zuschauer handelt, sich den Schrecken des Krieges – präsentiert in den Medien – nicht zu verschließen, sondern sich mit ihnen im eigenen Alltag zu beschäftigen, nicht abzustumpfen, nicht umzuschalten, sondern etwas gegen den Krieg zu unternehmen. Die angewandten Verfremdungselemente – die eigentliche Ästhetisierung, mit der der Musikclip arbeitet – erleichtern dem Rezipienten wiederum den Zugang zum Krieg. Mit Susan Sontag (1933–2004) könnte man im Falle dieses Musikclips sagen: „Das Bild sagt: setz dem ein Ende, interveniere, handle. Und dies ist die entscheidende, die korrekte Reaktion.“¹⁷ Denn die Bilder seien das Wirkungsvollste, wenn es darum gehe, fremde Erfahrungen zu vermitteln. Eine Kombination von Bild und Musik – wie in dem gezeigten Musikclip – steigert das Ganze noch.

¹⁶ Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*. München 2003.

¹⁷ Ebd., Klappentext.

Für den Krieg, der immer noch schmerzt und der im Jahr 1995 auch nach vier (Kroatien) bzw. drei Jahren (Bosnien-Herzegowina) nicht zu Ende war, findet der Musikclip eine Sprache, die nicht nur appellativen Charakter hat, sondern die reflexiv auf die eigene mediale Konstruiertheit hindeutet. Ganz so, als wolle der Clip sagen, so schlimm, wie die Lage ist, können unsere Bilder gar nicht sein. Für die Kunst bzw. die Popkultur bedeutete die Auseinandersetzung mit dem Krieg in Bosnien-Herzegowina somit nicht nur eine Ästhetisierung des Krieges, sondern auch eine Reflexion der eigenen medialen Gegebenheiten. Der Clip zeigt zudem, dass man über einen aktuellen Krieg nicht sprechen kann, ohne eine moralische Stellung zu beziehen – ganz gleich, wie ästhetisierend die verwendete Sprache ist. Dieser reflexive und moralische Umgang mit den eigenen Bildern des Krieges ist der größte Gewinn der in MISS SARAJEVO dargestellten Ästhetisierung des Schreckens. Es ist das, was die Kunst des Musikclips aus dem Umgang mit dem Krieg gewinnt. Zudem verweist der Clip darauf, dass aus der Unterhaltung eine aufrüttelnde Nachricht werden kann – und indirekt, wie sehr aus der Nachricht Unterhaltung geworden ist. Deshalb erscheint es angemessen, hier von einer Ästhetisierung des Krieges zu sprechen. Die Ästhetisierung verhilft dem Clip zu seiner moralischen Stellungnahme.

„I wanted young people in Europe to see the people in the war“, kommentierte Bill Carter seine im Clip aufgegriffene Dokumentation einer Misswahl in Sarajevo.¹⁸ Die Feststellung einer *non-representability* des Schreckens, die beispielsweise die Holocaustverarbeitung und -forschung auszeichnet¹⁹, wird hier zu einem regelrechten Zwang zur ästhetisierten Darstellung des Grauens. Wenn die Bilder des Umbruchs in Ex-Jugoslawien größtenteils Bilder des Schreckens sind, so ist mit dem gezeigten Musikclip aus dem Schrecken eine Stellungnahme geworden. Mit Susan Sontag könnte man sagen: „Er insistiert. Er vereinfacht. Er agitiert.“²⁰ Der Clip ist somit kein Nutznießer des Bosnienkrieges, vielmehr findet er zu seiner eigenen, populären und höchst moralischen Ästhetisierung der Kriegswirklichkeit, ohne dabei zu vergessen, dass er ‚nur‘ ein Clip, also Kunst, ist.

¹⁸ Zit. nach folgender URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Miss_Sarajevo (27.05.2011).

¹⁹ An dieser Stelle seien lediglich Theodor W. Adorno (1903–1969) und seine berühmten Worte zitiert, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben. Vgl. Theodor W. Adorno: „Kulturkritik und Gesellschaft“. In: ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1976, S. 7–31, insb. S. 31, die baldige Revidierung, es „mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben“ findet sich wieder in ders.: *Negative Kritik*. Frankfurt a. M. 1966, S. 353. Aus Adornos kulturkritischer Sicht wäre jedoch der Song von U2 vermutlich ein Ausdruck nicht nur der Kulturindustrie, sondern auch einer falschen Vorstellung, humane Werte können in inhumanen Verhältnissen zum Ausdruck kommen. Ich bedanke mich bei Frau Oksana Bulgakowa, dass sie mich an dieser Stelle an den wichtigen Aspekt der ‚non-representability‘ erinnert hat.

²⁰ „Und Photographien von Kriegsopfern sind selbst eine Art von Rhetorik: Sie insistieren. Sie vereinfachen. Sie agitieren. Sie erzeugen die Illusion eines Konsensus“. Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, S. 12.

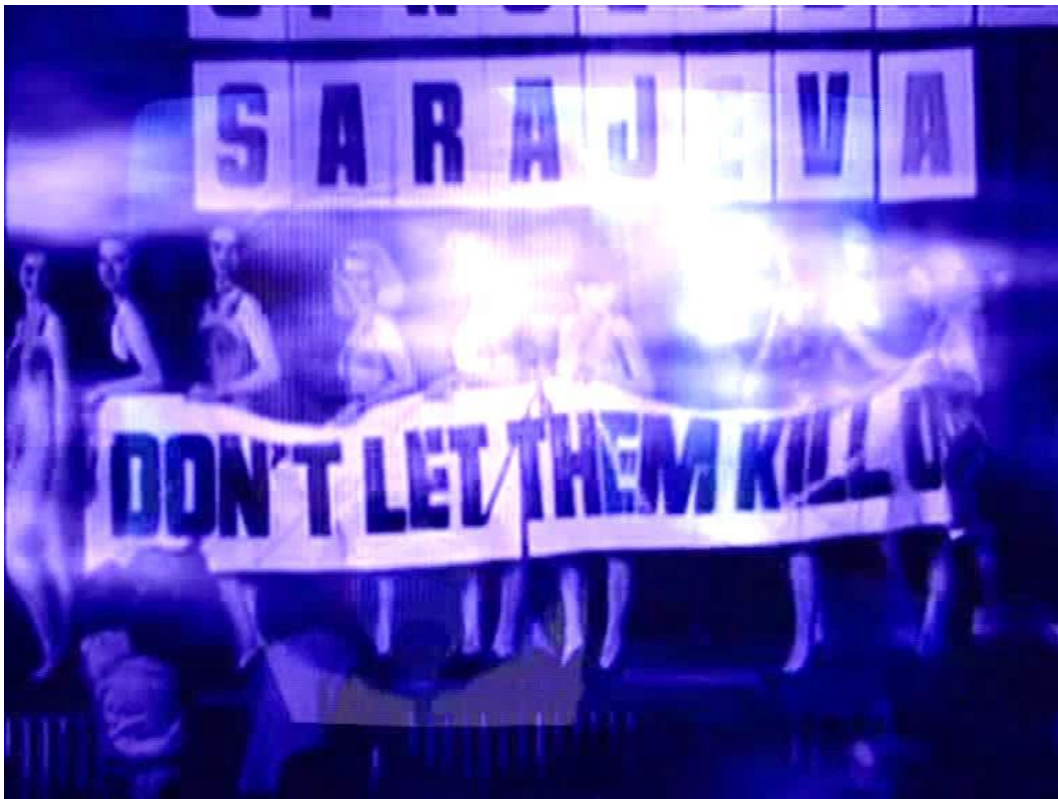


Abb. 1: Screenshot aus MISS SARAJEVO

DANKSAGUNG

Ein großes Dankeschön gilt Walburga Hülk-Althoff, die seit Jahren meinen wissenschaftlichen Weg weise begleitet und die Erstgutachterin dieser Schrift war. Zudem danke ich meinen beiden weiteren Gutachterinnen, Elisabeth von Erdmann und Slavija Kabić, die mich auf dem Weg zur Einreichung der Arbeit und darüber hinaus unterstützt haben.

Oksana Bulgakowa, Martina Dobbe, Jürgen Kühnel und Ludwig Steindorff danke ich für die filmwissenschaftlichen, kunsthistorischen und historiographischen Ratschläge. Den Herausgebern von Sammelbänden und Zeitschriften, in denen die einzelnen Artikel erstmals veröffentlicht wurden, danke ich für die Publikationsmöglichkeit.

Für die sorgfältigen Korrekturen der eingereichten Habilitationsschrift habe ich Theresa Vögle zu danken: Sie hat die Arbeit mit Interesse gelesen und mit ihren Kenntnissen bereichert. Der erste und letzte Lektor ist Michael Linn gewesen: Danke für die vielen Lektorate im Laufe der Jahre.

Markus Bauer, Johannes Herbst und Kordula Lindner-Jarchow vom Universi-Verlag danke ich für ihre Beratung bei der Fertigstellung dieser Publikation; Noelle Aplevich, Nacim Ghanbari, Johanna Kadela, Wolfgang Kessebohm, Christina Natlacen, Natasza Stelmaszyk und Ivan Suk für den stets belebenden und inspirierenden Austausch.

Die Kroatische Kulturgemeinschaft Wiesbaden e.V. hat die Arbeit im Jahr 2016 ausgezeichnet: Danke dafür sowie für das jahrelange Interesse.

Die Arbeit hätte ohne die Unterstützung mehrerer Gremien der Universität Siegen nicht realisiert werden können: Mein Dank für mehrere Stipendien seit 2009 sowie für die Unterstützung von Tagungen und Bereitstellung von Druckkosten gilt der Philosophischen Fakultät, der Gleichstellungsbeauftragten bzw. -kommission, dem Forschungsinstitut für Geistes- und Sozialwissenschaften ‚figs‘ und dem Zentrum für Gender Studies: ‚Gestu_S‘.

Diese Arbeit ist meiner Tante Marija und meinem Onkel Izidor Suk sowie meinen Eltern gewidmet, meiner Mutter Cecilija und meinem Vater Ante[†].

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

- Alighieri, Dante (1321): *La divina commedia. Vol. I: Inferno*. Schemi, analisi e comment critic dei singoli canti. Testo integrale. Mailand 1983.
- Anonyma (engl.: 1954, dt.: 1959): *Eine Frau in Berlin*. München 2008.
- Bohrer, Karl Heinz (2012): *Granatsplitter. Erzählung einer Jugend*. München 2012.
- Brecht, Bertolt (1938–1942): „Arbeitsjournal“. In: ders.: *Werkausgabe*. Hrsg. v. Werner Hecht. Frankfurt a. M. 1973. Bd. I.
- Bremer, Alida (2013): *Olivas Garten*. Köln 2013.
- Caruso, Luciano (Hrsg.) (1909–1944): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde. 1–5. Florenz 1990.
- Cortázar, Julio (1959): „Las babas del diablo“. In: ders.: *Las armas secretas*. Madrid 1982, S. 67–84.
- Ders. (sp.: 1959, dt.: 1981): „Die Teufelsgeifer“. In: ders.: *Die geheimen Waffen*. Erzählungen. Aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf. Frankfurt a. M. 1981, S. 65–83.
- Ders. (1994, postum): *Obra Crítica*. Bd. 2. Madrid 1994.
- d’Annunzio, Gabriele (1887): „L’allegoria dell’Autunno. Frammento d’un poema obliato“. In: ders.: *Tutte le opere. Prose di ricerca*. Bd. 3. Hrsg. v. Egidio Bianchetti. Mailand 1968⁴.
- Ders.: (1900): *Il fuoco*. Mailand 1996.
- Ders. (1914): „Cabiria. Visione storica di terzo secolo“. In: ders.: *Tutte le opere. Tragedie, sogni e misteri*. Bd. 2. Hrsg. v. Egidio Bianchetti. Mailand 1980⁸, S. 1127–1142.
- Ders. (1920): „L’uomo che rubò la Gioconda“. In: ebd., S. 1171–1199.
- Ders. (it.: 1900, dt.: 1929): *Das Feuer*. Roman. Hrsg. und eingeleitet v. Vincenzo Orlando. Aus dem Italienischen von Maria Gagliardi und Gianni Selvani. Berlin 1999.
- Depero, Fortunato (1933): „New York film vissuto“. In: Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo*. Bd. 3, Bl. 369.

- de Santis, Giuseppe/Alicata, Mario (1941): „Verità e poesia. Verga e il cinema italiano“. In: *Cinema*. Bd. 10 (Okt. 1941), S. 216f.
- Dies. (it.: 1941, dt.: 1997): „Wahrheit und Poesie. Verga und der italienische Film“. In: Petra Maier-Schoen (Hrsg.): *Der italienische Film zwischen Faschismus und Nachkriegszeit*. München 1997, S. 50–53.
- Dies. (1941): „Ancora di Verga e di cinema italiano“. In: *Cinema*. Bd. 25 (Nov. 1941), S. 314f.
- Dies. (it.: 1941, dt.: 1997): „Nochmals zu Verga und zum italienischen Film“. In: Maier-Schoen (Hrsg.): *Der italienische Film zwischen Faschismus und Nachkriegszeit*, S. 55–57.
- Dorst, Tankred (1983): *Der verbotene Garten. Fragmente über D'Annunzio*. München 1983.
- Drakulić, Slavenka (1992): *Sterben in Kroatien. Vom Krieg mitten in Europa*. Aus dem Kroatischen von Katharina Wolf-Grießhaber. Reinbek bei Hamburg 1992.
- Dies. (1999): *Kao da me nema*. Zagreb 2010.
- Dies. (kroat.: 1999, dt.: 1999): *Als gäbe es mich nicht*. Aus dem Kroatischen von Astrid Philippsen. Berlin 1999.
- Dies. (kroat.: 2005, dt.: 2004): *Keiner war dabei. Kriegsverbrechen auf dem Balkan vor Gericht*. Aus dem Kroatischen von Barbara Antkowiak. Wien 2004.
- Dies. (kroat.: 2005, dt.: 2004): „Die Jungs hatten nur ihren Spaß“. In: dies.: *Keiner war dabei*, S. 37–50.
- Dies. (2005): „Momci su se samo zabavljali“. In: dies.: *Sabrani eseji. Oni ne bi ni mrava zgazili*. Zagreb 2005, S. 685–820, hier S. 703–720.
- Eckermann, Johann Peter (1836–1848): *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrsg. v. Ludwig Geiger. Leipzig o. J. (1902).
- Erstić, Marijana (Hrsg.): *Europa erlesen. Zagreb*. Klagenfurt 2001.
- Fontane, Theodor (1894/95): *Effi Briest*. [Sämtliche Romane, Erzählungen, Nachgelassenes. Bd. 4. Hrsg. v. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger] München 1974.
- Ders.: *Werke, Schriften und Briefe. Briefe: Bd. III. 1879–1889*. München 1962.
- Ders.: *Werke, Schriften und Briefe. Briefe: Bd. IV. 1890–1899*. München 1974.
- Handke, Peter (1996): *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Sawa, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt a. M. 1996.

- Hofmannsthal, Hugo von (1893): „Gabriele D’Annunzio“. In: ders.: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. I (1891–1913). Hrsg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a. M. 1979, S. 174–184.
- Ders. (1897): „Die Rede Gabriele D’Annunzios. Notizen von einer Reise im oberen Italien“. In: ebd., S. 591–601.
- Ders. (1912): „Antworten auf die ‚Neunte Canzone‘ Gabriele d’Annunzios“. In: ebd., S. 625–629.
- Kleist, Heinrich von (1793–1801): „Die Marquise von O“. In: ders.: *Werke*. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München: 1996⁶, S. 658–687.
- Krleža, Miroslav (1928): „Gospoda Glembajevi“. In: ders.: *Glembajevi*. Zagreb 1954, S. 325–501.
- Ders. (kroat.: 1928, dt.: 1965): „Die Glembays. Schauspiel in drei Akten“. In: ders.: *Galizien. Die Wolfsschlucht. Die Glembays. Leda, In Agonie*. Aus dem Kroatischen von Milo Dor. Königstein/Ts. 1985, S. 151–226.
- Ders. (kroat.: 1932, dt.: 2006): *Die Glembays*. Roman. Aus dem Kroatischen von Veselinka Sedlić-Kovačević, Eva Liebetrau-Krekić und Georg Liebertrau. Book on Demand, 2006.
- Ders. (kroat.: 1932, dt.: 1984): *Die Rückkehr des Filip Latinovicz*. Aus dem Kroatischen von Martin Zöller. Königstein/Ts. 1984.
- Ders. (kroat.: 1945, dt.: 1987): „Literatur heute“. Aus dem Kroatischen von Barbara Sparing. In: ders.: *Essays. Über Literatur und Kunst*. Hrsg. v. Reinhard Lauer. Frankfurt a.M. 1987, S. 173–212.
- Ders. (entst. 1942, veröff. 1952, dt.: 1986): *Eine Kindheit in Agram*. Aus dem Kroatischen von Barbara Antkowiak. Frankfurt a. M. 1986.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: ders.: *Werke*. Bd. 2: *Kritische Schriften Philosophische Schriften*. München 1969.
- Ders. (1766): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: ders.: *Werke*. Bd. 6: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*. Darmstadt 1974.
- Ders. (1766): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart 1987.
- Ders. (1767–1769): *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart 1999.
- Levi, Primo (1947): *Se questo è un uomo*. In: ders.: *Opere*. Vol. I. Collezione diretta di Paolo Fossati. Turin 1993⁸.

- Ders. (it.: 1947, dt.: 1961): *Ist das ein Mensch?* In: ders.: *Ist das ein Mensch/Die Atempause*. Aus dem Italienischen von Heinz Riedt sowie Barbara und Robert Picht. München/Wien 1991, S. 7–165.
- Ders. (1983): „Wiedersehen mit den Konzentrationslagern“. In: James E. Young (Hrsg.): *Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*. München 1994, S. 163.
- Ljubić, Nicol (2010): *Meeresstille*. Hamburg 2010.
- Mann, Thomas (1901): *Buddenbrooks*. Frankfurt a. M. 1989.
- Ders. (1903): „Tonio Kröger“. In: ders.: *Sämtliche Erzählungen in zwei Bänden*. Bd. I. Frankfurt a. M. 1995⁵, S. 265–331.
- Ders. (1903, 1930): *Tonio Kröger. Mario und der Zauberer*. Frankfurt a. M. 1973.
- Ders. (1915–1918): „Betrachtungen eines Unpolitischen“. In: ders.: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd 12: *Reden und Aufsätze 4*. Frankfurt a. M. 1960.
- Ders. (1920): „Der Tod in Venedig“. In: ders.: *Sämtliche Erzählungen in zwei Bänden*. Bd. I. Frankfurt a. M. 1995⁵, S. 436–516.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1909): „Le futurisme“. In: Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo*. Bd. I, Bl. I.
- Ders. (it.: 1909, dt.: 1912): „Gründungsmanifest des Futurismus“. In: Norbert Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*. Hannover 2001, S. 366–368.
- Ders. (1912): „Manifesto tecnico della letteratura futurista“. In: Mario Verdone: *// futurismo*. Rom 2003, S. 136–140.
- Pasolini, Pier Paolo (it.: 1957, dt.: 1980): *Gramscis Asche. Gedichte*. Italienisch/Deutsch. Aus dem Italienischen von Toni und Sabine Kienlechner. München/Zürich 1980.
- Ders. (1959): *La lunga strada di sabbia*. Rom 2005.
- Ders. (it.: 1959, dt.: 2009): *Die lange Straße aus Sand*. Aus dem Italienischen von Christine Gräbe und Annette Kopetzki, mit einem Nachwort von Peter Kammerer. Hamburg 2009².
- Ders. (1963): „La ricotta“. In: ders.: *Ali dagli occhi azzurri*. Mailand 1976², S. 467–487.
- Ders. (it.: 1963, dt.: 1990): „Der Weichkäse“. In: ders.: *Ali mit den blauen Augen*. Aus dem Italienischen von Bettina Kienlechner. München/Zürich 1990, S. 77–96.
- Ders. (1975): „L’articolo delle lucciole“. In: ders.: *Scritti corsari*. Mailand 1975, S. 156–164.

- Ders. (it.: 1975, dt.: 1978): „Von den Glühwürmchen“. In: ders.: *Freibeuterschriften. Die Zerstörung der Kultur des Einzelnen durch die Konsumgesellschaft*. Aus dem Italienischen von Thomas Eisenhardt. Berlin 1979, S. 67–73.
- Ders. (it.: 1975, dt.: 1986): „Von den Glühwürmchen“. In: ders.: *Das Herz der Vernunft. Gedichte, Geschichten, Polemiken, Bilder*. Hrsg. v. Burkhard Kroeber. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. Berlin 1986, S. 181–187.
- Ders. (1995): *Wer ich bin*. Mit einer Erinnerung von Alberto Moravia. Berlin 1995.
- Proust, Marcel (1913): *In Swans Welt (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Erster Teil)*. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a.M. 1981.
- Rilke, Reiner Maria (1893–1905): *Aufsätze, Anzeigen, Betrachtungen aus den Jahren 1893–1905*. In: ders.: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. v. Rilke-Archiv. Frankfurt a. M. 1955.
- Schirach, Ferdinand von (2010): „Glück“. In: ders.: *Verbrechen*. München/Zürich 2010, S. 75–87.
- Stanišić, Saša (2006): *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. München 2006.
- Ders. (2014): *Vor dem Fest*. München 2014.
- Stramm, August (1919, postum): „Schrei“. In: ders.: *Das Werk*. Wiesbaden 1963, S. 89–90.
- Szpilman, Władysław (pol.: 1946, dt.: 1998): *Der Pianist. Mein wunderbares Überleben*. Aus dem Polnischen von Karin Wolff. Berlin 2004.
- Weidermann, Volker (2014): *Ostende. 1936 – Sommer der Freundschaft*. Köln 2014.
- Zweig, Stefan (1942, postum): *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt a. M. 2013³.
- Ders. (1942, postum): *Schachnovelle*. Frankfurt a. M. 2009.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Abruzzese, Alberto: „Diven, Stars und Helden. Überlegungen zu einer Theorie des Divismo“. In: *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*. (1999), Nr. 28, S. 7–21
- Adorno, Theodor W./Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Hrsg. v. Rolf Tiedmann. Frankfurt a. M. 1984².

- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M. 1966.
- Ders.: „Kulturkritik und Gesellschaft“. In: ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1976, S. 7–31.
- Ders.: *Erziehung nach Auschwitz*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.2. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1977, S. 674–690.
- Agamben, Giorgio: „Noten zur Geste“. In: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Aus dem Italienischen von Sabine Schulz. Freiburg/Berlin 2001, S. 53–62.
- Ders.: „Noten zur Geste“. In: Hemma Schmutz/Tanja Widmann (Hrsg.): *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*. Köln 2004, S. 39–48.
- „Alain Bergala im Gespräch mit Nico Naldini, Januar 2013“. In: Ballò, Jordi (Hrsg.): *Pasolini Roma*, S. 41–43.
- Albersmeier, Franz-Josef/Volker Roloff (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a. M. 1989.
- Alekan, Henri: „Die Metaphysik des Lichts“. In: Wiese (Hrsg.): *Die Metaphysik des Lichts*, S. 58.
- Ders.: *Des lumières et des ombres*. Paris 2001.
- Alton, John: *Painting with Light*. New York 1949.
- Andreoli, Annamaria: *Il vivere inimitabile. La vita di Gabriele D'Annunzio*. Mailand 2000.
- Antonioni, Michelangelo: *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*. A cura di Carlo e Giorgio Tinazzi. Venedig 1994.
- Arasse, Daniel/Andreas Tönnesmann: *Der europäische Manierismus. 1520–1610*. München 1997.
- Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München/Zürich 2011².
- Ariès, Philippe/Georges Duby (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens. Bd. IV. Von der Revolution zum großen Krieg*. Hrsg. v. Michelle Perrot. Frankfurt a. M. 1992.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2009⁴.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992.
- Austin, John A.: „Zur Theorie der Sprechakte. Elfte Vorlesung“. In: Wirth (Hrsg.): *Performanz*, S. 72–82.
- Ders.: „Zur Theorie der Sprechakte. Elfte Vorlesung“. In: ebd., S. 72–82.

- Babić, Josip: „Krlježa und das österreichische Kulturerbe“. In: Johann Hölzner/Wolfgang Wiesmüller (Hrsg.): *Jugoslawien – Österreich. Literarische Nachbarschaft*. Innsbruck 1986, S. 39–47.
- Ballinger, Pamela: „Blutopfer und Feuertaufe. Der Kriegerritus der Arditi“. In: Gumbrecht/Kittler/Siegert (Hrsg.): *Der Dichter als Kommandant*, S. 175–202.
- Ballò, Jordi (Hrsg.): *Pasolini Roma*. München 2014.
- Barck, Joanna: *Hin zum Film – zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: ‚Lebende Bilder‘ in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*. Bielefeld 2008.
- Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1991².
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Aus dem Französischen von Dietrich Leube. Frankfurt a. M. 1989.
- Ders.: „Der Tod des Autors“. In: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, S. 185–197.
- Ders.: *Die Lust am Text*. Frankfurt a. M. 2002.
- Bartsch, Ingo/Maurizio Scudiero (Hrsg.): „...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!...“ *Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*. Bielefeld 2002.
- Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. New York 1986.
- Bauer, Mathias: „Top Shot“. In: Thomas Koebner: *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2011³, S. 726–729.
- Baumgarth, Christa: *Geschichte des Futurismus*. Reinbek bei Hamburg 1966.
- Bazin, André: *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris 2002¹⁴
- Ders.: „Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la liberation“. In: ebd., S. 257–285.
- Ders.: *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*. Köln 1975.
- Ders.: *Was ist Film?* Hrsg. v. Robert Fischer. Berlin 2004.
- Becker, Jörg/Mira Beham: *Operation Balkan. Werbung für Krieg und Tod*. Baden-Baden 2006.
- Beil, Benjamin/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus: *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. München 2012.
- Bellori, Giovanni Pietro: *Le vite de' pittori*. Rom 1672.
- Bencivenni, Alessandro: *Luchino Visconti*. Mailand 1994².

- „Benetton-Werbung verbieten. Pro: Marion Gräfin von Dönhoff. Contra: Arno Widmann“. In: *Die Zeit*. (1995), Nr. 29, S. 37.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M. 1974⁷.
- Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a.M. 2003.
- Benthien, Claudia/Inge Stephan (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien 2003.
- Beretta, Cristina: „Riskante Subjektwerdung. Slavenka Drakuli's [sic!] ‚Kao da me nema‘ (1999, ‚Als gäbe es mich nicht‘) und das Erzählen über Massenvergewaltigung von Frauen im Krieg“. In: Jacob Guggenheimer u.a. (Hrsg.): *„When we Were Gender...“ Geschlechter erinnern und vergessen. Analysen von Geschlecht und Gedächtnis in den Gender Studies, Queer-Theorien und feministischen Politiken*. Bielefeld 2013, S. 277–289.
- Berg, Bruno: *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1991.
- Bergemann, Carsten: „No Man's Land“. In: Klein/Stiglegger/Traber (Hrsg.): *Filmgenres: Kriegsfilm*, S. 355–358.
- Bergson, Henri: *L'évolution créatrice*. Paris 1913.
- Ders.: *Schöpferische Entwicklung*. Aus dem Französischen von Gertrud Kantorowicz. Jena 1921.
- Ders.: *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps a l'esprit*. Paris 1959.
- Ders.: *Schöpferische Entwicklung*. Aus dem Französischen von Gertrud Kantorowicz. Nachdruck. Zürich 1967.
- Ders.: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991.
- Ders.: *Schöpferische Evolution*. Aus dem Französischen von Margarethe Drewsen. Hamburg 2013.
- Bersani, Leo/Ulyse Duttoit: *Caravaggio*. London 1999.
- Binczek, Natalie: „Figurative und defigurative Bilder in den frühen Filmen von Rainer Werner Fassbinder“. In: Volker Roloff/Scarlett Winter (Hrsg.): *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*. Tübingen 2000, S.179–198.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 1971.
- Blümlinger, Christa/Sierek, Karl (Hrsg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien 2002.
- Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Der Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien 1990.

- Bobinac, Marijan: „Miroslav Krleža und der Erste Weltkrieg“. In: Klaus Amman/Hubert Lengauer (Hrsg.): *Österreich und der Große Krieg 1914–1918. Die andere Seite der Geschichte*. Wien 1989, S. 242–247.
- Bogdanović, Bogdan: *Die Stadt und der Tod*. Klagenfurt 1993.
- Ders.: *Architektur der Erinnerung*. Klagenfurt 1994.
- Böhn, Andreas/Christine Mielke (Hrsg.): *Die zerstörte Stadt. Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*. Bielefeld 2007.
- Bohrer, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München 1978.
- Ders.: *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*. München 2004.
- Ders.: „Poetische, nicht historische Erinnerung – Und Proust?“. In: *Marcel Proust et la Grande Guerre – Internationales Symposium*. Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 25.06.2015 (Vortrag)
- Bongers, Wolfgang: *Schrift/Figuren. Julio Cortázers transtextuelle Ästhetik*. Tübingen 2000.
- Bonitzer, Pascal: *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris 1995.
- Borchert, Corinna: „Fassbinders Fontane. Der Regisseur verfilmt den Roman ‚Effi Briest‘“. In: *Der Tagesspiegel*. (11.02.1972) und *Stuttgarter Zeitung*. (01.12.1971).
- Borsò, Vittoria: „Pasolinis ‚Decamerone‘ oder eine kinematographische ‚Divina Mimesis‘ – Mediale Schwellen zwischen Malerei und Film“. In: Mecke/Roloff (Hrsg.): *Kino-/ (Ro)Mania*, S. 355–374.
- Bragaglia, Anton Giulio: *Fotodinamismo futurista*. Con un regesto di Antonella Vigliani Bragaglia. Turin 1970³.
- Bragaglia, Cristina/Fernaldo, Giammateo di: „L’immagine labile e il mito moderno: d’Annunzi e il cinematografo“. In: *D’Annunzio e le avanguardie. XVII Convegno internazionale*. Pescara 1994.
- Brauerhoch, Anette (Hrsg): *Krieg und Kino*. Frankfurt a. M. 2000.
- Braun, Marta: *Picturing time. The work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*. Chicago 1992.
- Bredenkamp, Horst: „Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung“. In: Wolfgang Braungart (Hrsg): *Manier und Manierismus*. Tübingen 2000, S. 109–129.
- Bronfen, Elisabeth/Barbara Straumann: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002.

- Bronfen, Elisabeth: „Die Vorfürhungen der Hysterie“. In: Aleida Assmann/Heidrun Friese (Hrsg.): *Identitäten. Erinnerungen, Geschichte. Identität III*. Frankfurt a.M. 1998, S. 232–268.
- Brownmiller, Susan: *Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft*. Frankfurt a. M. 1980.
- Brunetta, Gian Piero: *Storia del cinema italiano*. Bd. I: *Il cinema muto 1985–1929*. Rom 1993.
- Ders.: *Cent'anni di cinema italiano*. Bd. I: *Dalle origini alla seconda guerra mondiale*. Rom/Bari 1993.
- Burckhardt, Jacob: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Basel/Stuttgart 1970.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1974.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M. 1997.
- Büttner, Elisabeth: „Geschichte, fremd und bodenlos. Zeugnisse der Gewalt in Michael Hanekes frühen Fernseharbeiten“. In: *Pasolini – Haneke. Ästhetik der Gewalt*. Tagung an der Universität Siegen, 12.10.2012 (Vortrag).
- Calic, Marie Janine: *Krieg und Frieden in Bosnien-Herzegovina*. Frankfurt a. M. 1996.
- Dies.: *Geschichte Jugoslawiens im 20. Jahrhundert*. München 2010.
- Campari, Roberto: *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*. Venedig 1994.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Bd. I. München 1976².
- Caparra, Valerio: *Sicilia e le altre storie. Il cinema di Giuseppe Tornatore*. Neapel 1996.
- Cardillo, Massimo: *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari ‚Luce‘*. Bari 1983.
- Chastel, André: *Die Krise der Renaissance. 1520–1600*. Genf 1968.
- Ciani, Ivanos: *Fotogrammi D'Annunziani. Materiali per la storia del rapporto D'Annunzio-Cinema*. Pescara 1999².
- Clark, Christopher: *Die Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog*. München 2015.
- Conze, Werner: „Sicherheit, Schutz“. In: Otto Brunner/ders./Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart 1984, S. 831–863.
- Costa, Antonio: *Cinema e pittura*. Turin 1991.

- Cropper, Elisabeth: „Declino e ascesa del Pontormo e del Rosso Fiorentino: manierismo e modernità“. In: Falciani/Natali (Hrsg.): *Pontormo e Rosso*. S. 343–353.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern u.a. 1973⁸.
- Dalí, Salvador: „Das fotografische Faktum“. In: ders.: *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann. München 1974, S. 28f.
- Ders.: „Die Fotografie, reine Schöpfung des Geistes“. In: ebd., S. 26–28.
- dalle Vacche, Angela: *Cinema and Painting. How Art Is Used In Film*. London 1996.
- Dane, Gesa: *Zeter und Mordio! Vergewaltigung in Literatur und Recht*. Göttingen 2005.
- „Das Kreuz mit der Kreuzigung. Regisseur Christian Stückl über den Juden Jesus und antisemitische Tendenzen der Oberammergauer Passionsspiele“. In: *Süddeutsche Zeitung*. (15./16.05.2010), Nr. 110, S. 15.
- Deleuze, Gilles: „Sade, Masoch und ihre Sprache“. In: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Frankfurt a.M. 1980, S. 171–278.
- Ders.: *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg 1989.
- Ders.: „Was ist ein Dispositiv?“. In: François Ewald/Benhard Waldenfels (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a. M. 1991, S. 153–162.
- Ders.: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. 2 Bde. München 1995.
- Ders.: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a. M. 1997.
- Ders.: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt a. M. 1997.
- Demetz, Peter: *Die Flugschau von Brescia. Kafka, D’Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen*. Wien 2002.
- Derrida: „Signatur, Ereignis, Kontext“. In: ders.: *Limited Inc*, übers. v. Werner Rappl. Wien, S. 15–45.
- Didi-Huberman, Georges: *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris 2001.
- Ders.: *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. Paris 2002.
- Ders.: *Überleben der Glühwürmchen*. München 2012.
- Ders.: *Atlas oder die unruhige, fröhliche Wissenschaft. Das Auge der Geschichte III*. München 2016.

- Dierks, Manfred: „Das sind die Nerven“. Die Krankheit der Buddenbrooks“. In: Otrud Gutjahr (Hrsg.): *Buddenbrooks. Von und nach Thomas Mann*. Würzburg 2007², S. 47–57.
- Dillon, Steven: *The Mirror and the Sea. Derek Jarman and the lyric Film*. Austin, Tex. 2004.
- Dobbe, Martina: *Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes. Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly*. München 1999.
- Döring, Jörg/Jörgen Schäfer/Ralf Schnell (Hrsg.): *Wechseelseitige Erhellung der Künste. Möglichkeiten einer Allgemeinen Literaturwissenschaft*. Siegen 2016.
- Döring, Jürgen: „Die blutige Uniform. Oliviero Toscani und die ‚Benetton-Plakate‘“. In: Gerhard Paul (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas 1949 bis heute*. Göttingen 2008, S. 630–637.
- Drost, Wolfgang: „Fragmentarische Strukturen in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Von Manet und Degas zu Flaubert“. In: Arlette Camion/ders./Gérald Leroy/Volker Roloff (Hrsg.): *Über das Fragment – Du fragment*. Heidelberg 1999, S. 145–179.
- Duncan, Paul/F. X. Feeney: *Roman Polansky*. Köln u.a. 2005.
- Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen/Basel 2001.
- Ebner, Christiane: *Amore per la letteratura – Passione per il cinema. Eine medienkomparatistische Untersuchung zu Sandro Veronesis Romanwerk*. Berlin 2013.
- Eco, Umberto: „Semiotik der Theateraufführung“. In: Wirth (Hrsg.): *Performanz*, S. 262–276.
- Ehrlicher, Hanno: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin 2001.
- Elsaesser, Thomas/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007.
- Elsaesser, Thomas: *Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München 1994.
- Ders.: *Rainer Werner Fassbinder*. Amsterdam 1996 [dt.: Berlin 2001].
- Erdmann, Elisabeth von: „Vergewaltigung als Kommunikation zwischen Männern. Kontexte und Auseinandersetzung in Publizistik und Literatur“. In: Erstić/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 13–38.
- Erdmann, Eva: „Mémoire involontaire“. In: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Hamburg 2001, S. 367–368.
- Erken, Günther (Hrsg.): *Tankred Dorst*. Frankfurt a. M. 1989.

- Erstić, Marijana/Gregor Schuhen/Tanja Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005.
- Erstić, Marijana/Schuhen, Gregor/Schwan, Tanja (Hrsg.): *Spektrum reloaded. Siegener Romanistik im Wandel*. Siegen 2009.
- Erstić, Marijana/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hrsg.): *Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*. Bielefeld 2009.
- Erstić, Marijana/Slavija Kabić/Britta Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung? Zur künstlerischen Rezeption der Überlebensstrategien von Frauen im Bosnienkrieg und im Zweiten Weltkrieg*. Bielefeld 2012.
- Erstić, Marijana/Christina Natlacen (Hrsg.): *Pasolini – Haneke. Filmische Ordnungen von Gewalt. Navigationen. Zeitschrift für Medien und Kulturwissenschaft*. Jg. 14 (2014), H. 1.
- Erstić, Marijana: „Das Labyrinth des Bewusstseins. Julio Cortázers *cuento fantástico* ‚Las babas del diablo‘ und Michelangelo Antonionis Film ‚Blow Up‘“. In: Uta Felten/Volker Roloff (Hrsg.): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld 2004, S. 237–251.
- Dies.: „Pathosformel ‚Venus‘? Überlegungen zu einer Mythengestalt bei Aby Warburg“. In: Hoffmann/Hülk/Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. S. 33–51.
- Dies.: „Dynamisierung des Gesichts in Photographie und Film des italienischen Futurismus“. In: Wolfgang Beilenhoff/dies./Walburga Hülk/Klaus Kreimeier (Hrsg.): *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*. Siegen 2006, S. 135–152.
- Dies.: *Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis (Familien-)Bilder ‚al di là ella fissità del quadro‘*. Heidelberg 2008.
- Dies.: „Dubrovnik između idile i pogibije. Slike ‚grada‘ u njemačkim medijima početkom 90ih godina 20. stoljeća“ („Dubrovnik zwischen Idyll und Katastrophe. Bilder der Stadt in den deutschen Medien zu Beginn der 1990er Jahre“). In: Irena Kraševac (Hrsg.): *Zbornik Drugoga kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti (Tagungsakte des Zweiten kroatischen Kunsthistorikerkongresses)*. Zagreb 2007, S. 279–287.
- Dies.: „Luchino Viscontis ‚Malavoglia‘-Verfilmung ‚La terra trema‘ und der Film der Faschismus-Ära“. In: dies./Schuhen/Schwan (Hrsg.): *Spektrum reloaded*, S. 37–56.
- Dies.: „Die Venus ist ein Knabe. Die viscontianische Inszenierung einer Pathosformel in der Literaturverfilmung ‚Morte a Venezia‘“. In: Željko Uvanović (Hrsg.): *Nur über die Grenzen hinaus! Deutsche Literaturwissenschaft in Kontakt mit ‚Fremden‘*. Osijek 2010, S. 222–249.

- Dies.: „Vielfalt in einem deutschsprachigen ‚Dalmatien‘-Narrativ. Der Roman ‚Olivas Garten‘ (2013) von Alida Bremer“. In: *Diagonal. Zeitschrift der Universität Siegen*. (2016) H. 37, S. 45–52.
- Falcani, Carlo/Antonio Natali (Hrsg.): *Pontormo e Rosso. Divergenti vie della ‚maniera‘*. Florenz 2014.
- Faldini, Franca/Goffredo Fofi (Hrsg.): *Il Cinema italiano d’oggi. 1970–1984. Raccontato dai suoi protagonisti*. Mailand 1984.
- Fassbinder, Rainer Werner: „Bilder, die der Zuschauer mit seiner eigenen Phantasie füllen kann. Ein Gespräch mit Kraft Wetzel über ‚Fontane Effie Briest‘“. In: Michael Töteberg (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*. Frankfurt a. M. 1986, S. 53–63.
- Ders.: *Fontane Effi Briest*. In: Michael Töteberg (Hrsg.): *Fassbinders Filme 3*. Frankfurt a. M. 1990.
- Felten, Uta/Stephan Leopold (Hrsg.): *Le dieu caché? Lectura christiana des italienischen und französischen Nachkriegskinos*. Tübingen 2010.
- Felten, Uta/Kristin Mlynek-Theil/Franziska Andraschik (Hrsg.): *Pasolini intermedial*. Frankfurt a. M. 2014.
- Felten, Uta: „Eros, Passion und Gewalt bei Pasolini“. In: Erstić/Natlacen: *Pasolini – Haneke*. S. 35–47.
- Fenske, Uta/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hrsg.): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Bielefeld 2012.
- Fenske, Uta: „Den Krieg bezeugen: ‚Sturm‘ (2009)“. In: Erstić/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 49–63.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen/Basel 2001.
- Dies.: „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“. In: Wirth (Hrsg.): *Performanz*, S. 277–300.
- Folie, Sabine/Michael Glasmeier (Hrsg.): *Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*. Wien 2002.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1973.
- Ders.: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am College de France*. Frankfurt a. M. 1977.
- Ders.: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981.
- Ders.: „Was ist ein Autor?“. In: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1988, S. 7–31.
- Ders.: „Andere Räume“. In: Barck u.a. (Hrsg.): *Aisthesis*, S. 34–46.

- Frevert, Ute: „Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jahrhundert“. In: Benthien/Stephan (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade*, S. 277–295.
- Friedländer, Walter: „Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der Malerei um 1530“. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Bd. 46 (1925), S. 49–86.
- Ders.: *Caravaggio Studies*. Princeton 1955.
- Früchtl, Josef/Jörg Zimmermann (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt a.M. 2001.
- Fründt, Bodo: *Alfred Hitchcock und seine Filme*. München 1986³.
- Gall, Alfred: „Das Künstlerdrama als Gesellschaftsdrama. ‚Die Glembays‘ (‚Gospoda Glembajevi‘) von Miroslav Krleža“. In: Frank Göbler (Hrsg.): *Das Künstlerdrama als Spiegel ästhetischer und gesellschaftlicher Tendenzen*. Tübingen 2009, S. 153–180.
- Gauß, Karl-Markus: „Miroslav Krleža oder Die Literatur darf nicht vergessen“. In: ders.: *Tinte ist bitter. Literarische Porträts aus Barbaropa*. Klagenfurt 1992, S. 20–22.
- Gazzetti, Maria: *Gabriele d’Annunzio. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 2000³.
- Gethmann Daniel: „Daten und Fahrten. Die Geschichte der Kamerafahrt, ‚Cabiria‘ und Gabriele D’Annunzios Bilderstrategie“. In: Gumbrecht/Kittler/Siegert (Hrsg.): *Der Dichter als Kommandant*, S. 147–174.
- Girard, René: *Der Sündenbock*. Zürich 1988.
- Girouard, Mark: *Die Stadt. Menschen, Häuser, Plätze. Eine Kulturgeschichte*. Frankfurt a. M./New York 1987.
- Glauser, Jürg/Annegret Heitmann (Hrsg.): *Verhandlungen mit dem New Historicism. Das Text-Kontext-Problem in der Literaturwissenschaft*. Würzburg 1999.
- Godec, Gordan: „Leben zwischen Mahala und Čaršija. Toleranz in Sarajevo im Spannungsverhältnis von Eigenständigkeit und Gemeinsamkeit“. In: Sabine Hering (Hrsg.): *Toleranz. Weisheit, Liebe oder Kompromiss? Multikulturelle Orte und Diskurse*. Opladen 2004, S. 93–109.
- Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a. M. 1981.
- Görner, Rüdiger: „Wie man wird, was man erinnert. Überlegungen zu Stefan Zweigs ‚Die Welt von Gestern‘“. In: Renoldner (Hrsg.): *Stefan Zweig*, S. 91–103.

- Göttler, Fritz: „Über die Nacht hinaus“. In: *Süddeutsche Zeitung*. (10.03.2005), Nr. 57, S. 16.
- Granese, Alberto: „Die Sprachen der Gewalt als Formen des Lebens oder Leben der Formen. Pasolini und die italienische Erzählung der 70er Jahre“. In: Peter Brockmeier/Carolyn Fischer (Hrsg.): *Gewalt der Geschichte – Geschichten der Gewalt. Zur Kultur und Literatur Italiens von 1945 bis heute*. Stuttgart 1998, S. 127–145.
- Grasskamp, Walter/Michaela Krützen/Stephan Schmitt (Hrsg.): *Was ist Pop? Zehn Versuche*. Frankfurt a. M. 2004.
- Greenblatt, Stephan: *Was ist Literaturgeschichte?* Frankfurt a. M. 2000.
- Greene, Naomi: *Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy*. Princeton 1990.
- Greer, German: *Der Knabe*. Hildesheim 2000³.
- Gregor, Ulrich/Eno Patalas: *Geschichte des Films*. München 1973.
- Grimminger, Rolf (Hrsg.): *Kunst Macht Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*. München 2000.
- Grob, Norbert (Hrsg.): *Filmgenres: Film noir*. Stuttgart 2008.
- Ders.: „Einleitung“. In: ebd., S. 9–54.
- Groß, Bernhard: *Pier Paolo Pasolini. Figurationen des Sprechens*. Berlin 2008.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Friedrich Kittler/Bernhard Siegert (Hrsg.): *Der Dichter als Kommandant. D’Annunzio erobert Fiume*. München 1996.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M. 2004.
- Ders.: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München 2011.
- Guttuso, Renato: *L’opera completa del Caravaggio*. Mailand 1981.
- Hagen, Kirsten von: „Von der Kinematik der Körper zur Performativität der Objekte: Charlot und die Moderne“. In: Erstić/Schuhen/Schwan: *Avantgarde – Medien – Performativität*, S. 79–97.
- Hamann, Elisabeth: *Theodor Fontane. Effi Briest*. München 1988.
- Haneke, Michael: „Hanekes Lieblingsfilme“. In: *Du*. H. 836 (Mai 2013), S. 49.
- Hardy, Phil: „Der amerikanische Kriminalfilm“. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart 1998, S. 276–282.
- Hartl, Lydia/Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Die Ästhetik des Voyeurs/L’Esthétique du voyeur*. Heidelberg 2003.

- Hauser, Arnold: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*. München 1964.
- Ders.: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*. München 1979.
- Hausmann, Frank Rutger: „Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende – Gabriele D’Annunzio und die bildende Kunst“. In: Volker Kapp/Helmuth Kiesel/Klaus Lubbers (Hrsg.): *Bilderwelten als Vergegenwärtigung und Ver rätselung der Welt: Literatur und Kunst um die Jahrhundertwende*. Berlin 1997, S. 91–107.
- Heidbrink, Ludger: „Sinnsuche angesichts des Sinnlosen. Susan Neiman und Karl Heinz Bohrer über das Böse“. In: *Neue Zürcher Zeitung*. (02.06.2004), Nr. 125, S. 43–44.
- Heller, Erich: „Pessimismus und Genialität“. In: ders.: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. Frankfurt a.M. 1975², S. 9–60.
- Herzog, Dagmar (Hrsg.): *Brutality and Desire. War and Sexuality in Europe’s Twentieth Century*. London 2009.
- Himmlmayr, Iris: „Das Trauma des Ersten Weltkrieges. Einige Beobachtungen zu Stefan Zweigs Prosa“. In: Renoldner (Hrsg.): *Stefan Zweig*, S. 67–77.
- Höbel, Wolfgang: „Therapie im Darkroom“. In: *Der Spiegel*. Bd. 18 (2015), S. 134f.
- Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*. Hamburg 1957.
- Ders.: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg 1987.
- Hoffmann, Yasmin/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg 2006.
- Hoffmann, Yasmin/Christa Schoofs: „Über den Verlust des Mythischen: Pasolinis ‚Medea‘“. In: ebd., S. 183–192.
- Hofmann, Werner (Hrsg.): *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*. Wien 1987.
- Holländer, Hans: „Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“. In: Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial*, S. 129–170.
- Hosenfeld, Wilm: *„Ich versuche jeden zu retten“. Das Leben eines deutschen Offiziers in Briefen und Tagebüchern*. München 2004.
- Huber, Sebastian: „Untergänge. Über Miroslav Krleža und seine Trilogie“. In: *In Agonie*. München 2013.

- Hülk, Walburga/Marijana Erstić/Tanja Schwan: „Macht- und Körperinszenierungen in der italienischen Medienkultur“. In: *Spiel*. Jg. 20 (2001), Nr. 2, S. 259–270.
- Hülk, Walburga/Marijana Erstić: „Vom Erscheinen und Verschwinden der Gegenstände. Futuristische Visionen“. In: Schnell/Stanitzek (Hrsg.): *Ephemeris*, S. 43–61.
- Hülk, Walburga/Gregor Schuhen: „Hausmann und die Folgen. Von Boulevard zur Boulevardisierung“. In: dies. (Hrsg.): *Hausmann und die Folgen. Von Boulevard zur Boulevardisierung*. Tübingen 2012, S. 7–9.
- Dies.: „Wie stereotyp darf ein Kriegsfilm sein? Max Färberböcks ‚Anonyma – Eine Frau in Berlin‘ (2008)“. In: Erstić/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 65–85.
- Hülk, Walburga: *Schrift-Spuren von Subjektivität. Lektüren literarischer Texte des französischen Mittelalters*. Tübingen 1999.
- Dies.: „Paradigma ‚Performativität?‘“. In: Erstić/Schuhen/Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität*, S. 9–25.
- Dies.: „Fugitive beauté – Spuren einer intermedialen Laune und Leidenschaft“. In: Uta Felten/Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Reißler-Pipka/Gerhard Wild (Hrsg.): *„Esta locura por los sueños“: Traumdiskurse und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*. Heidelberg 2006, S. 165–178.
- Dies.: „Bewegung, Gedächtnis, Intuition. Facetten eines Paragone im Umfeld des Medienumbruchs 1900“. In: Inge Münz-Koenen/Justus Fetscher (Hrsg.): *Pictogrammatica. Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)*. Bielefeld 2006, S. 31–48.
- Dies.: „Mémoire 1900. Umbruch eines Psychems als Signatur eines kulturellen und medialen Umbruchs“. In: Katrin van der Meer/Heinz Thoma (Hrsg.): *Epochale Psyche*. Würzburg 2006, S. 169–182.
- Dies.: „BlaiseMouvement. Cendrars et le dynamisme 1900: perception, lumière, guerre“. In: Birgit Wagner/Claude Leroy (Hrsg.): *BlaiseMédia. Blaise Cendrars et les medias*. Paris 2007, S. 101–117.
- Dies.: „Entgleisung im Salon. Kubricks ‚Eyes Wide Shut‘ nach Schnitzlers ‚Traumnovelle‘“. In: Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff (Hrsg.): *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*. Bielefeld 2008, S. 187–204.
- Dies.: „Paul Valéry, Carnet de Londres. Leonardo, Teste und die Dynamik von Gedächtnis und Kunst“. In: Kirsten Dickhaut/Stephanie Wodianka (Hrsg.): *Geschichte, Erinnerung und Ästhetik*. Tübingen 2010, S. 351–362.
- Dies.: „Narrative der Krise“. In: Uta Fenske/dies./Gregor Schuhen (Hrsg.): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Bielefeld 2012, S. 113–131.

- Dies.: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld 2012.
- Dies.: „Kriegsstimmung vor 100 Jahren. Variationen von Schlafwandel und Schlaflosigkeit bei Proust, Zweig, Broch und Clark“. In: Uta Felten/Kristin Mlynek-Theil/Kerstin Kuchler (Hrsg.): *Proust und der Krieg. Die wiedergefundene Zeit von 1914*. Frankfurt a.M. 2016, S. 133–152.
- Jacobsen, Wolfgang/Anton Kaes/Hans Helmut Prinzler: *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar u.a. 1993.
- Jahraus, Oliver: „Salò oder die 120 Tage von Sodom‘. Zwischen Skandalfilm und Gesellschaftsdiagnose“. In: Erstić/Natlacen: *Pasolini – Haneke*, S. 23–34.
- Jakiša, Miranda: *Bosnientexte. Ivo Andrić, Meša Selimović, Dževad Karahasan*. Frankfurt a. M. u.a. 2009.
- Jannidis, Fotis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2000.
- Jansen, Peter W./Wolfram Schütte (Hrsg.): *Pier Paolo Pasolini*. München 1977.
- Dies. (Hrsg.): *Rainer Werner Fassbinder*. München/Wien 1992⁵.
- Johnen, Kurt: „Fortsetzung mit anderen Mitteln“. In: Wiese (Hrsg.): *Die Metaphysik des Lichts*, S. 109–127
- Joos, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. Berlin 1999.
- Kabić, Slavija: „Namenlos, gesichtslos, austauschbar‘. Menschlichkeit und Bestialität im Roman ‚Als gäbe es mich nicht‘ von Slavenka Drakulić“. In: Erstić/dies./Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 87–113.
- Kebo, Ozren: „Das Paradoxon von Sarajevo“. In: Dunja Melčić (Hrsg.): *Der Jugoslawien-Krieg. Handbuch zur Vorgeschichte, Verlauf und Konsequenzen*. Opladen/Wiesbaden 1999, S. 300–307.
- Kemp, Cornelia/Susanne Witzgall (Hrsg.): *Das zweite Gesicht. Metamorphosen des Photographischen Porträts*. München u.a. 2002.
- Kenneweg, Anne Cornelia/Angela Richter: „Essayismus und vernetztes Denken. Miroslav Krleža, Erasmus von Rotterdam und die europäische Moderne“. In: *Die Welt der Slaven*. Bd. 50 (2013), S. 377–386.
- Kertész, Imre: „Wem gehört Auschwitz?“ In: *Die Zeit*. (19.11.1998), Nr. 48, S. 55f.
- Kiefer, Bernd: „Ossezone... von Liebe besessen“. In: Grob (Hrsg.): *Filmgenres: Film noir*, S. 83–89.

- Kirchmann, Kay: „Der erste und der letzte Blick. Die Medien im Jugoslawienkrieg im Spiegel der Spielfilme. ‚Der Blick des Odysseus‘, ‚Welcome to Sarajevo‘ und ‚No Man’s Land‘“. In: Beganović/Braun (Hrsg.): *Krieg sichten*, S. 271–288.
- Klein, Thomas/Marcus Stiglegger/Bodo Traber (Hrsg.): *Filmgenres: Kriegsfilm*. Stuttgart 2006.
- Koch, Lars/Stefan Kaufmann/Niels Werber: „Der Erste Weltkrieg: Zäsuren und Kontinuitäten“. In: Werber/Kaufmann/Koch (Hrsg.): *Erster Weltkrieg*, S. 1–4.
- Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. Bd. I. Stuttgart 2002⁴.
- Köppen, Manuel: *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Heidelberg 2005.
- Korljan, Josipa: „Ka(k)o da me nema? Silovanje kao dokumentaristička i književna tema“. In: *Croatica et Slavica Iadertina*. Bd. VII/II (2011), S. 413–422.
- Korte, Hermann: „Aktivierung des Weißraums. Zur Typographie des Schweigens in ‚E 71. Mitschrift aus Bihać und Krajina‘“. In: Erstić/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 115–125.
- Koselleck, Reinhart: „Krise“. In: Otto Brunner/Werner Conze/ders.: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart 1984. Bd. 3, S. 617–650.
- Ders.: „Wie neu ist die Neuzeit?“. In: ders.: *Zeitgeschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a. M. 2013³, S. 225–239.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt a. M. 1964.
- Ders.: „Das Ornament der Masse“ (1921–1931; 1963¹). In: ders.: *Das Ornament der Masse*. Essays. Mit einem Nachwort von Kirsten Witte, Frankfurt a. M. 1977, S. 50–63.
- Ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M. 1995³.
- Krämer, Sybille: „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“. In: Wirth (Hrsg.): *Performanz*, S. 323–346.
- Kuczok, Wojciech: *Höllisches Kino. Über Pasolini und andere*. Frankfurt a. M. 2008.
- Kühnel, Jürgen: *Einführung in die Filmanalyse I. Die Zeichen des Films*. Siegen 2004.
- Ders.: *Einführung in die Filmanalyse II. Dramaturgie des Spielfilms*. Siegen 2004.

- Künzel, Christine: *Vergewaltigungslektüren: Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht*. Frankfurt a. M. 2003.
- Küsters, Ernst: „Sich selbst ernst nehmen“. In: Lorenz (Hrsg.): *Das ganz normale Chaos*, S. 227–231.
- Kuon, Peter (Hrsg.): *Corpi/Körper. Körperlichkeit und Medialität im Werk Pier Paolo Pasolinis*. Frankfurt a. M. u.a. 2001.
- Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der Psychoanalyse erscheint“. In: ders.: *Schriften I*. Ausgew. und hrsg. v. Norbert Haas. Olten/Freiburg 1973, S.61–70.
- Ders.: „Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud“. In: ders.: *Schriften II*. Ausgew. und hrsg. v. Norbert Haas. Frankfurt a. M. 1975, S. 15–59.
- Ders.: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Olten 1980.
- Lachmann, Renate: *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt a. M. 2001.
- Dies.: „Bogdan Bogdanović und seine Zerstörungsphilosophie“. In: Begano-
vić/Braun (Hrsg.): *Krieg sichten*, S. 105–127.
- Lambert, Gilles: *Caravaggio*. Köln u.a. 2003
- Lauer, Reinhard: „Kritik der bürgerlichen Literaturrepräsentanz – Miroslav Krleža und Thomas Mann“. In: ders. (Hrsg.): *Künstlerische Dialektik und Identitäts-
suche. Literaturwissenschaftliche Studien zu Miroslav Krleža*. Wiesbaden 1990, S. 233–248.
- Ders.: „Die Welt als Skandalon. Zu den Dramen Miroslav Krležas“. In: Miroslav Krleža: *Galizien. Die Wolfsschlucht. Die Glembays. Leda, In Agonie*. S. VII–XIII.
- Ders.: *Wer ist Miroslav K.? Leben und Werk des kroatischen Klassikers Miroslav Krleža*. Klagenfurt 2010.
- Ledda, Elena: *Fiume e D’Annunzio. Pagine di storia*. Chieti 1988.
- Leeden, Michael A.: „Il divo“. In: Nicola Merla (Hrsg.): *D’Annunzio e la poesia di
massa. Guida storica e critica*. Rom/Bari 1979, S. 75–99.
- Leitner, Andreas: *Die Gestalt des Künstlers bei Miroslav Krleža*. Heidelberg 1986.
- Liptay, Fabienne: „Underground“. In: Klein/Stiglegger/Traber (Hrsg.): *Filmgenres:
Kriegsfilm*, S. 319–325.
- Lista, Giovanni: „Futuristischer Film und futuristische Fotografie“. In: Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße*. S. 294–317.
- Ders.: *Cinema e fotografia futurista*. Mailand 2001.

- Ders.: *Futurism & Photography*. London 2001.
- Lohmeier, Anke-Marie: „Symbolische und allegorische Rede im Film. Die ‚Effi Briest‘-Filme von Gustav Gründgens und Rainer Werner Fassbinder“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Theodor Fontane*. München 1989, S. 229–241.
- Lorenz, Juliane (Hrsg.): *Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder*. Berlin 1985.
- Lovrić, Goran/Walter Maria Stojan (Hrsg.): *Stefan Zweig. 1881–1942*. Zagreb 1996.
- Lovrić, Goran: „Stefan Zweig (1881 Wien–1941 Petropolis, Brasilien)“. In: ebd., S. 9–13.
- Ders.: „Kontinuitäten und Diskontinuitäten in deutschsprachigen Familiennarrativen kroatischstämmiger Autorinnen“. In: ders./Marijana Jeleč (Hrsg.): *Familie und Identität in der Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a.M. 2016, S. 85–101.
- Makropoulos, Michael: „Sicherheit“. In: Joachim Ritter u.a. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 9. Darmstadt 1995, S. 745–750.
- Marey, Étienne-Jules: *Chronophotograph*. Frankfurt a. M. 1985 (Repr. von „Die Chronophotographie“, Berlin 1893).
- Martinelli, Vittorio: *La guerra di D’Annunzio. Da poeta e dandy a eroe di guerra e „commandante“*. Udine 2001.
- Marx, Karl/Freidrich Engels: „Von der kapitalistischen zur kommunistischen Gesellschaft“. In: Norbert Hoerster (Hrsg.): *Klassische Texte der Staatsphilosophie*. München 1976, S. 253–273.
- März, Roland: „Vision Krieg. Unbehagen an der Zeit 1913“. In: Wesenberg (Hrsg.): *Impressionismus – Expressionismus*, S. 291–305.
- Mecke, Jochen/Volker Roloff (Hrsg.): *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen 1999.
- Mecklenburg, Norbert: *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*. Frankfurt a. M. 1998.
- Mehnert, Hilmer: *Das Bild im Film und Fernsehen*. Leipzig 1986.
- Melčić, Dunja: „Die post-jugoslawischen Kriege in den Massenmedien. Eine kommunikationstheoretische Betrachtung mit besonderer Berücksichtigung der Massenvergewaltigung“. In: Erstić/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 139–153.
- Mentges, Gabriele/Dagmar Neuland-Kitzerow/Birgit Richard (Hrsg.): *Uniformierungen in Bewegung. Vestimentäre Praktiken zwischen Vereinheitlichung, Kostümierung und Maskerade*. Münster u.a. 2007.

- Michaud, Philippe-Alain: *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Préface de Georges Didi-Hubermann. Paris 1998.
- Michel, Sara: „Identitätskonstruktionen und Essensdarstellungen in der Migrationsliteratur am Beispiel von Aglaja Veteranyis Roman ‚Warum das Kind in der Polenta kocht‘ und Saša Stanišićs ‚Wie der Soldat das Grammophon repariert‘“. In: *Germanica*. Bd. 57 (2015), S. 139–157.
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik Theater bis 1933*. München 2000.
- Most, Glen W.: *Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas*. Zürich 2005.
- Müller, Hartmut: *Stefan Zweig. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1988.
- Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996.
- Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Liliane Weissberg (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a. M. 1994, S. 48–65.
- Naqvi, Fatima: *Trägerische Vertrautheit. Filme von Michael Haneke*. Wien 2010.
- Natlacén, Christina: „Im Angesicht der Wirklichkeit. Fotografische Verweise in Michael Hanekes ‚Code inconnu‘“. In: Erstić/dies. (Hrsg.): *Pasolini – Haneke*, S. 103–114.
- Dies.: „Bilder aus der Luft. Olivio Barbieris fotografische Weltkonstruktionen“. In: *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*. (Frühjahr 2013), Nr. 55, S. 99–108.
- Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.): *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt a. M. 1999.
- Nibbrig, Christian Hart: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*. Frankfurt a. M. 1987.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *Die fröhliche Wissenschaft*. Drittes Buch. In: ders.: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazino Montinari. Bd. 3. München/New York 1980.
- Ders.: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. v. Karl Schlechta. Darmstadt, 1997.
- Ders.: *Also sprach Zarathustra*. In: ders.: *Werke in drei Bänden*. Bd. 2. Hrsg. v. Karl Schlechta. Darmstadt 1997, S. 7–274.
- Ders.: *Die Geburt der Tragödie*. In: Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. Bd. 1. Hrsg. v. Karl Schlechta. Darmstadt, 1997, S. 7–13.
- Nigro, Alessandro (Hrsg.): *Pier Paolo Pasolini: Mit den Waffen der Poesie*. Berlin 1994.

- Nobis, Norbert (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1908–1918*. Hannover 2001.
- Obad, Vlatko: „Matkovićev General i njegov lakrdijaš u kontekstu europske drame“. In: Branko Hečimović (Hrsg.): *Krležini dani u Osijeku*. Osijek 1993, S. 191–198.
- Oliva, Achille Bonito: *Die Ideologie der Verräter. Manieristische Kunst – Kunst des Manierismus*. Köln 2000.
- Oster, Angela: *Ästhetik der Atopie. Roland Barthes und Pier Paolo Pasolini*. Heidelberg 2006.
- Ott, Michaela: *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg 2005.
- Paech, Joachim: *Passion oder die Einbildung des Jean-Luc Godard*. Frankfurt a. M. 1989.
- Ders.: „Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert“. In: Blümlinger (Hrsg.): *Sprung im Spiegel*, S. 33–50.
- Ders.: „Intermedialität“. In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2001⁴, S. 447–475.
- Panofsky, Erwin: „On Movies“. In: *Bulletin of the Department of Art and Archeology of Princeton University*. (Juni 1936), S. 5–15
- Ders.: „Style and Medium in the Moving Pictures“. In: *Transition*. XXVI (1937), S. 121–133.
- Ders.: „Style and Medium in Motion Pictures“. In: *Critique. A Review of Contemporary Art*. I (1947), S. 5–28.
- Panzera, Ninni (Hrsg.): *Giuseppe Tornatore. Uno sguardo dal set*. Mailand 2007.
- Paoella, Andrea/Luciano Serra: *I luoghi di Pasolini*. Mailand 2010.
- Paul, Konrad/Hans J. Wulff: „Mehrfachkodierungen, Fragmentierungen oder multiple ästhetische Ordnungen. Überlegungen zu Bedeutungskonstitutionen in Pasolinis ‚Salò‘“. In: Erstić/Natlacen (Hrsg.): *Pasolini – Haneke*, S. 13–21.
- Pencak, William: *The Films of Derek Jarman*. Jefferson NC 2002.
- Pfeiffer, Karl-Ludwig: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen einer kultur-anthropologischen Medientheorie*. Frankfurt a.M. 1999.
- Ponzi, Mauro: *Pier Paolo Pasolini, Rainer Werner Fassbinder*. Hamburg 1996.
- Pöppel, Nicole: „Bewegte Oberfläche: Spuren einer intermedialen Ästhetik in Rilkes Sonett ‚Archaischer Torso Apollon‘“. In: Erstić/Hülk/Schuhen (Hrsg.): *Körper in Bewegung*, S. 239–254.

- Prater, Andreas: *Licht und Farbe bei Caravaggio. Studien zur Ästhetik und Ikonologie des Helldunkels*. Stuttgart 1992.
- Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. Berlin 2000.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen 2002.
- Raulff, Ulrich: *Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte*. Göttingen 2000.
- Ders.: *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*. Göttingen 2003.
- Reck, Hans Ulrich: *Pier Paolo Pasolini*. München 2010.
- Ders.: „Pasolini, der Literat“. In: Döring/Schäfer/Schnell (Hrsg.): *Wechelseitige Erhellung der Künste*, S. 111–123.
- Regener, Susanne: „Verbrechen, Schönheit, Tod – Tatortfotografien“. In: *Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. (2000) H. 78, S. 27–42.
- Reinhardt, Volker: *Francesco Vettori. Das Spiel der Macht*. Göttingen 2007.
- Ders.: *Blutiger Karneval. Der Sacco di Roma 1527 – eine politische Katastrophe*. Darmstadt 2009².
- Renoldner, Klemens (Hrsg.): *Stefan Zweig – Abschied von Europa*. Wien 2014.
- Ressel, Gerhard/Svetlana Ressel (Hrsg.): *Vom Umgang mit Geschehenem. Kriegsverarbeitung und Friedenssuche in Geschichte und Gegenwart der kroatischen und serbischen Literatur und Kultur*. Frankfurt a. M. 2011.
- Richter, Angela: „Vergewaltigung in Literatur und Film über den Bosnien-Krieg. Zur Darstellung traumatisierender Grenzerfahrung“. In: Gabriela Lehmann-Carli u.a. (Hrsg.). *Zerreiβproben: Trauma-Tabu-EmpathieHürden*. Berlin 2017, 155–177.
- Rieger, Dietmar: „Gabriele D’Annunzio ‚O Giovinezza!‘ – Ästhetizismus und Brüderlichkeit“. In: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*. H. 37 (Mai 1997), S. 72–75.
- Rißler-Pipka, Nanette: *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film*. München 2005.
- Roloff, Volker: „Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni“. In: Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial*, S. 269–309.
- Ders.: „Spielformen der Intermedialität am Beispiel französischer Theater/Filme (Carnè – Renoir – Ophüls)“. In: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hrsg.): *Inter-*

- mediale. Kommunikative Konstellation zwischen Medien.* Tübingen 2001, S. 199–217.
- Rutschky, Michael: „Ästhetik des Schreckens“. Zu Karl Heinz Bohrsers Untersuchung“. In: *Neue Rundschau.* Jg. 89 (1978), S. 457–464.
- Sartorius, Peter: „Bosnien-Herzegowina I: Der Krieg vor einem neuen Wendepunkt“. In: *Süddeutsche Zeitung.* (18.10.1994), Nr. 196, S. 3.
- Sayag, Alain: „Surrealistische Fotografie: Eine anonyme Kunst?“. In: Werner Spieß (Hrsg.): *Surrealismus 1919–1944.* Düsseldorf 2002, S. 398–400.
- Schachtschabel, Gaby: *Der Ambivalenzcharakter der Literaturverfilmung. Mit einer Beispielanalyse von Theodor Fontanes Roman ‚Effi Briest‘ und dessen Verfilmung von Rainer Werner Fassbinder.* Frankfurt a. M. u.a. 1984.
- Schanze, Helmut: „Fontane Effi Briest“. Bemerkungen zu einem Drehbuch von Rainer Werner Fassbinder“. In: Friedrich Knilli/Knut Hickethier/Wolf Dieter Lützen (Hrsg.): *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?* München 1976, S. 131–138.
- Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne.* Reinbek bei Hamburg 1988.
- Scherpe, Klaus R.: „Von Bildnissen zu Erlebnissen: Wandlungen der Kultur ‚nach Auschwitz‘“. In: Hartmut Böhme/ders. (Hrsg.): *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle.* Reinbek bei Hamburg 1996, S. 254–282.
- Schestag, Uda: „‚Literaturverfilmung‘ oder ‚literarischer Film‘? Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Film am Beispiel von Rainer Werner Fassbinders ‚Effie-Briest‘-Verfilmung“. In: Josef Fürnkäs u.a. (Hrsg.): *Das Verstehen von Hören und Sehen. Aspekte der Medienästhetik.* Bielefeld 1993, S. 138–149.
- Schifano, Laurence: *Luchino Visconti. Fürst des Films.* Gernsbach 1988.
- Schlak, Stephan: „Bös klassisch geworden. Karl Heinz Bohrer sucht mit einem alten Philologen-Gespenst Schrecken zu verbreiten“. In: *Süddeutsche Zeitung.* (29.04.2004), Nr. 99, S. 16.
- Schmidt, Eva M. J.: „‚War Effi Briest blond?‘ Bildbeschreibungen und kritische Gedanken zu vier ‚Effi Briest‘-Verfilmungen“. In: Albersmeier/Roloff (Hrsg.): *Literaturverfilmungen,* S. 122–154.
- Schmidt, Melanie: *Marice BÉjart – Balancen der Antithese. Körperbilder des Energetischen im Ballett des XX. Jahrhunderts.* Heidelberg 2008.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Futurismus. Geschichte – Ästhetik – Dokumente.* Reinbek bei Hamburg 1993.
- Schmied, Wieland: *Francis Bacon. Das Bewußtsein der Gewalt.* München 1996.

- Schnell, Ralf/Georg Stanitzek (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld 2005.
- Dies.: „Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000“. In: ebd., S. 8–12.
- Schnell, Ralf: „Medienumbrüche‘ – Konfigurationen und Konstellationen“. In: ders. (Hrsg.): *MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*. Bielefeld 2006, S. 7–12.
- Schrader, Paul: „Notes on Film noir“. In: *Film Comment*. (Frühjahr 1972), S. 8–13.
- Schrader, Sabine: *„Si gira!“ – Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*. Heidelberg 2007.
- Schuhen, Gregor: „Dandy, Dichter, Demagoge – Männlichkeitsentwürfe der Belle Epoque“. In: Erstić/ders./Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität*, S. 321–360.
- Ders.: *Erotische Maskeraden. Sexualität und Geschlecht bei Proust*. Heidelberg 2007.
- Schütte, Wolfram: „Teorema“. In: Jansen/ders. (Hrsg.): *Pier Paolo Pasolini*. S. 145–151.
- Schwan, Tanja: „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meines Körpers‘. Zur filmischen Inszenierung von Schmerz in ‚Esmas Geheimnis‘“. In: Erstić/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 155–178.
- Schwenk, Bernhart/Michael Semff (Hrsg.): *Pier Paolo Pasolini und der Tod*. Ostfildern-Ruit 2005.
- Searle, John R.: „Was ist ein Sprechakt?“. In: Wirt (Hrsg.): *Performanz*, S. 83–103.
- Seel, Martin: „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs“. In: Früchtl/Zimmermann (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung*, S. 48–62.
- Segeberg, Harro (Hrsg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München 1996.
- Semon, Richard: *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig 1911³.
- Siciliano, Enzo: *Pasolini. Leben und Werk*. München 1994.
- Sieber, Anja: *Krieg im Frieden: Frauen in Bosnien-Herzegowina und ihr Umgang mit der Vergangenheit*. Bielefeld 2011.
- Simmel, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt a. M. 2006.
- Ders.: „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: ders.: *Soziologische Ästhetik*. Hrsg. v. Klaus Lichtblau. Wiesbaden 2009, S. 103–114.

- Sklar, Robert: *Movie-made America: A Cultural History of American Movies*. London u.a. 1978.
- Slapšak, Svetlana: „Jaguar in sipa: smrt modernizma v drami Miroslava Krleža“. In: *Miroslav Krleža. Gospoda Glembajevi*. Slovensko narodno gledališče. Drama. Ljubljana 2012, S. 13–15.
- Sontag, Susan: „The Twentyfirst Century Will Begin in Sarajevo“. Interview von Alfonso Armada. In: Leland Poague (Hrsg.): *Conversations with Susan Sontag*. Jackson 1995, S. 267–270.
- Dies.: *Über Fotografie*. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt a. M. 2003¹⁵.
- Dies.: „In Platons Höhle“. In: ebd., S. 9–30.
- Dies.: „Objekte der Melancholie“. In: ebd., S. 53–83.
- Dies.: *Das Leiden anderer betrachten*. München 2003.
- Speich, Herbert: *Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk*. Weinheim 1992.
- Spiel: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*. Jg. 20 (2001), H. 2, Sonderdruck 2003 [Forschungskolleg *Medienumbrüche*].
- Stamać, Ante: „Ein typischer Autor Mitteleuropas“. In: *Most/Die Brücke*. (1996), Nr. 12, S. 100–102.
- Steinbauer-Grötsch, Barbara: *Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Film-exil*. Berlin 1997.
- Steindorff, Ludwig: *Kroatien. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Regensburg 2001.
- Ders.: „Der Krieg in Bosnien-Herzegowina. Mehr als Konkurrenz der Erinnerungen“. In: Erstić/Kabić/Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung?* S. 179–211.
- Stelmaszyk, Natasza: „Die Antigone von Katyń. Die Frauenporträts in Andrzej Wajdas Film ‚Das Massaker von Katyń‘ und die Frauen von Katyń“. In: ebd., S. 213–234.
- Stiglegger, Marcus: *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*. Remscheid 1999.
- Ders.: *Terrorkino. Angst, Lust und Körperhorror*. Berlin 2010.
- Ders.: „„Ach, meine nackten Füße...“ Pasolinis ‚Teorema‘ als Nullpunkt des Bürgertums“. In: Gerhard Schneider/Peter Bärde (Hrsg.): *Pier Paolo Pasolini*. Gießen 2012, S. 65–72.
- Stojan, Walter Maria: „Einführungswort“. In: Lovrić/ders. (Hrsg.): *Stefan Zweig*, S. 7f.

- Straumann, Barbara: „Queen, Dandy, Diva – Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie“. In: Bronfen/dies.: *Die Diva*, S. 69–87.
- Strümpel, Jan: „Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – ‚Normalität‘ und ihre Grenzen“. In: *Text und Kritik*. Bd. 144 (1999), S. 9–17.
- Terzić, Zoran: *Kunst des Nationalismus. Kultur, Konflikt, (jugoslawischer) Zerfall*. Berlin 2007.
- Thimm, Katja: „Welttheater im Dorf“. In: *Der Spiegel*. (2010), Nr. 19, S. 112–116.
- Theweleit, Klaus: *Männerphantasien* (2 Bde.). Frankfurt a. M. 1977.
- Ders.: *Deutschlandfilme. Filmendenken & Gewalt. Godard, Hitchcock, Pasolini*. Frankfurt a. M./Basel 2003.
- Ders.: „Wir müssen diese Bilder zeigen“. Interview mit Klaus Theweleit. In: *Süddeutsche Zeitung* (13. 5. 2004), S. 15.
- Torberg, Friedrich (1965): „Über Miroslav Krleža“. In: ders.: *Das fünfte Rad am Theispiskarren. Theaterkritiken*. Bd. 2: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. München/Wien 1967, S. 454–457.
- Tornatore, Giuseppe: „Lezioni di scrittura cinematografica: un’analisi de ‚La Scosciuta‘“. In: Federico Giordano (Hrsg.): *Le parole di Tornatore*. Messina 2007, S. 213–253.
- Töteberg, Michael (Hrsg.): *Fassbinders Filme 3*. Frankfurt a. M. 1990.
- Vattimo, Gianni/Aldo Rovatti (Hrsg.): *Il pensiero debole*. Mailand 2010.
- „Überwältigende Bilder. Das Oberammergauer Passionsspiel ist unter Regisseur Christian Stückl zum epischen Theaterspektakel gewachsen“. In: *Süddeutsche Zeitung*. (17. Mai 2010), Nr. 111, S. 11.
- Veroli, Patricia (Hrsg.): *D’Annunzio*. Rom 2003.
- Visconti, Luchino „Cronaca di un debutto: ‚Osessione‘“. In: Caterina d’Amico de Carvahlo/Vera Marzot/Umberto Tirelli (Hrsg.): *Visconti e il suo lavoro*. Mailand 1995, S. 78–93.
- Vögle, Theresa: *Mediale Inszenierungen des Mezzogiorno. Die ‚Südfrage‘ als Prüfstein der Einheit Italiens und der Idee Europas*. Heidelberg 2012.
- Vondung, Klaus: „Kriegserwartung – Kriegserfahrung: Der Erste Weltkrieg in Kunst und Literatur“. In: Döring/Schäfer/Schnell (Hrsg.): *Wechelseitige Erhellung der Künste*, S. 55–83.
- Vrhunc, Mirjana: *Bild und Wirklichkeit. Zur Philosophie Henri Bergsons*. München 2002.
- Wagner, Birgit: *Gramsci, Pasolini. Ein imaginärer Dialog*. Wien 1987.

- Dies.: „Film-Fiktionen, Genus-Fiktionen: zu Pasolinis ‚Accattone‘“. In: Mecke/Roloff (Hrsg.): *Kino-/(Ro)Mania*, S. 441–450.
- Dies.: „‚La Ricotta‘. Körper, Medien, Intermedialität“. In: Kuon (Hrsg.): *Corpi/Körper*, S. 81–93.
- Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften*. Studienausgabe. I. Abteilung. Bd. I, I. Reprint der Ausgabe von 1932. Hrsg. v. Horst Bredekamp. Berlin 1998.
- Ders.: *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Repr. Der Ausgabe von 1932. *Gesammelte Schriften. Studienausgabe. I. Abteilung*. Bd. I, I. Berlin 1998.
- Ders.: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hrsg. v. Martin Warnke. In: ders.: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*. Hrsg. v. Horst Bredekamp u.a. Bd. 2, I. Berlin 2000.
- Warnke, Martin: „Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz“. In: Werner Hofmann/Georg Syamken/ders. (Hrsg.): *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt a. M. 1980, S. 114–164.
- Wehle, Winfried: „Entgrenzung ins Transhumane. Über mythische Leere und mediale Fülle in futuristischer Kunst“. In: Hoffmann/Hülk/Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*, S. 89–108.
- Weigel, Sigrid: „Aby Warburgs Schlangenritual. Korrespondenzen zwischen der Lektüre kultureller und geschriebener Texte“. In: Aleida Assmann (Hrsg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1996, S. 269–288.
- Dies.: „Die geraubte Stimme und die Wiederkehr der Geister und Phantome. Film- und Theoriegeschichtliches zur Stimme als Pathosformel“. In: Inge Münz-Koenen/Wolfgang Schäffner (Hrsg.): *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*. Berlin 2002, S. 155–169.
- Wende, Waltraud ‚Wara‘: „Medienbilder und Geschichte – zur Medialisierung des Holocaustes“. In: dies. (Hrsg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaustes und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart/Weimar 2002, S. 8–25.
- Werber, Niels/Stefan Kaufmann/Lars Koch (Hrsg.): *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart 2014.
- Wesenberg, Angelika (Hrsg.): *Impressionismus – Expressionismus. Kunstwende*. München 2015.
- Wienfort, Monika: *Verliebt, verlobt, verheiratet. Eine Geschichte der Ehe seit der Romantik*. München 2014.
- Wiese, Heidi (Hrsg.): *Die Metaphysik des Lichts. Der Kameramann Henri Alekan*. Marburg 1997².

- Wind, Edgar: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Übersetzt von Christa Münstermann u.a. Frankfurt a.M. 1984².
- Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2002.
- Wolff, Jürgen: „Verfahren der Literaturrezeption im Film, dargestellt am Beispiel der ‚Effi-Briest‘-Verfilmung von Luderer und Fassbinder“. In: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung*. Jg.33 (1981), H. 4, S. 47–75, zit. S. 55.
- Wood, Mary P.: „Italian film noir“. In: Andrew Spicer (Hrsg.): *European film noir*. Manchester 2007.
- Wrathall, Mark A.: *Die Philosophie bei U2*. Weinheim 2009.
- Wymer, Rowland: *Derek Jarman*. Manchester 2005.
- Young, James E.: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folge der Interpretation*. Frankfurt a. M. 1992.
- Zima, Peter (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt 1995.
- Ders.: „Ästhetik, Wissenschaft und ‚wechselseitige Erhellung der Künste‘“. In: ebd., S. 1–28.
- Zimmermann Michael W.: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*. Weinheim 1991.
- Zimmermann, Tanja: *Balkan Memories. Media Constructions of National and Transnational History*. Bielefeld 2011.
- Žmegač, Viktor: „Montage/Collage“. In: Dietmar Borchmeyer/ders. (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt a. M. 1987, S. 259–264.
- Ders.: „Die Realität ahmt die Kunst nach. Zu einer Denkfigur der Jahrhundertwende“. In: ders. (Hrsg.): *Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende*. Wien/Köln/Weimar 1993, S. 45–57.
- Ders.: „Miroslav Krleža und seine mitteleuropäische geistige Heimat“. In: *Most/Die Brücke*. (1996), Nr. 12, S. 103–107.
- Ders.: „Krležas Geschichtsverständnis im europäischen philosophischen Kontext“. In: *Zagreber germanistische Beiträge*. Beiheft 6 (2001), S. 3–18.

INTERNETQUELLEN MIT AUTOR

- Carlioni, Massimo: „Der Noir italiano“. URL: http://pagesperso-orange.fr/arts.sombres/polar/8_tribune_carloni_de.pdf, S. 1. Übersetzt von Katharina Schmidt (01.03.2009).
- Dänzer-Vanotti, Matthias: „Zum Filmstart von ‚Glück‘. Interview mit Autor Ferdinand von Schirach“. In: *Bayern 2*, URL: <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/radiowelt/gespraech-mit-ferdinand-von-schirach-zum-filmstart-von-glueck100.html> (05.04.2012).
- d’Errico, Corrado: STRAMILANO I. In: *Youtube*, URL: www.youtube.com/watch?v=8rHZ3EdWbtI (04.05.2013).
- d’Errico, Corrado: STRAMILANO II. In: *Youtube*, URL: www.youtube.com/watch?v=HckDmfSGgsE (04.05.2013).
- Erdmann, Elisabeth von: „Miroslav Krleža: Meisterschaft oder Fragwürdigkeit?“. URL.: <http://www.unibamberg.de/?id=82674> (04.01.2014).
- Erstić, Marijana: „Dubrovnik. Skizze einer europäischen (Literatur-)Geschichte“. In: Natasza Stelmaszyk (Hrsg): *Europa literarisch*, URL: www.uni-siegen.de/phil/archiv/euroliterarisch/dokumentation/vortrag/eurolit-erstic1.pdf (16.05.2015).
- Fischer, Karin: „Von den betrogenen Betrügern und den kroatischen Buddenbrooks“. In: *Deutschlandfunk* (24.05.2013), URL: www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/2119391/ (19.10.2013).
- Grabitz, Ileana: „Oliviero Toscanis Geschmacklosigkeiten. Interview von Ileana Grabitz mit Oliviero Toscani“ In: *Die Welt* (11.09.2009), URL: <http://www.welt.de/lifestyle/article4496628/Oliviero-Toscanis-Geschmacklosigkeiten.html> (27.03.2012).
- Gropp, Rose-Marie: „In der Hitze der Macht“. In: *FAZ*. (24.02.2016), URL <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ausstellung-maniera-im-frankfurter-staedel-ist-grossartig-14086668.htm> (18.01.2017)l.
- Horn, Eric: „Losing my religion“, URL: <http://www.horn-netz.de/seminare/postmoderne/folien-rem.pdf> (12.08.2014).
- Knörer, Ekkehard: „Echtwind und Echtwasser“, URL: <http://www.perlentaucher.de/artikel/4659.html> (08.02.2009).
- März, Ursula: „Als gäbe es mich nicht. “ In: *Die Zeit*. (23.03.2000) Nachzulesen auch unter Deutschlandradiofunk, URL: http://www.deutschlandfunk.de/als-gaebe-es-mich-nicht.700.de.html?dram:article_id=79664 (12.02.2015).
- Nord, Christina: „Liebesdienst mit Küchenmesser. ‚Glück‘ von Doris Dörrie“. In: *taz online*, URL: <http://www.taz.de/!87783/> (06.04.2012).

- Sbardella, Americo: „Ache gli Italiani fanno Film Noir“. In: *Activcinema*, URL: www.activitaly.it/immaginicinema/film_noir_italiano/film_noir_italiano.htm (02.03.2009).
- Schümer, Dirk: „Dier Aktualität des Manierismus. Ausstellung in Florenz“. In: *FAZ* (20.03.2014), URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ausstellung-in-florenz-aktualitaet-des-manierismus-12852781.html> (16.06.2014).
- Seeßlen, Georg: „Die Seele im System. Roman Polanskis ‚Der Pianist‘ oder Wie schön darf ein Film über den Holocaust sein?“ In: *Die Zeit* (24.10.2002), URL: www.zeit.de/2002/44/200244_pianist.xml?page=2 (03.03.2011).
- Soboczynski, Adam: „Täter wie wir. Wie schuldig ist Ferdinand von Schirach? Eine Begegnung – und eine Untersuchung seines neuen Buches“. In: *Zeit online*, URL: <http://www.zeit.de/2010/31/L-B-Schirach> (06.04.2012).
- Sommer, Manfred. „Zuinnerst sind wir reine Zeit. Henri Bergsons: Schöpferische Evolution“. In: *FAZ* (28.11.2013), URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/henri-bergson-schoepferische-evolution-zuinnerst-sind-wir-reine-zeit-12684498-p2.html?printPagedArticle=true> (17.03.2014).
- Speckmann, Thomas: „Balkankriege. Auftakt zum Großen Morden“. In: *Die Zeit* (31.10.2013), URL: <http://www.zeit.de/2013/45/balkankriege-erster-weltkrieg> (13.10.2015).
- Tanović, Danis: „Ich habe entschieden, mich zu engagieren“. Interview von Jean-Marie Charuau mit Danis Tanović. In: *Dirk-Jaspers-Filmlexikon*, URL: http://www.djfl.de/entertainment/stars/d/danis_tanovic/danis_tanovic_i_01.html (27.03.2012).
- Thiele, Ansgar: „Schuss und Gegenschuss im Krieg. Teil II – Jean-Luc Godards ‚Notre musique‘“, URL: <http://www.metaphorik.de/II/thiele.htm> (19.04.2015).
- Zimmermann, Rainer: „‚Härtere Drogen her‘. Benetton-Werbung aus dem Jahr 1994“. In: *Kulturwest* (April 2008), URL: <http://www.kulturwest.de/design/detailseite/artikel/haertere-drogen-her/> (02.09.2012).

INTERNETQUELLEN OHNE AUTOR

- http://en.wikipedia.org/wiki/Miss_Sarajevo (27.05.2011).
- www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2... (10.03.2009).

EIN JAHRHUNDERT DER VERUNSICHERUNG

www.fontanearchiv.de/sek-lit.pdf (14.04.04).

www.golyr.de/u2/songtextmisssarajevo514170.html (11.03.2012).

www.pasolini.net/saggistica_lungastrada-di-sabbia.htm (04.05.2013).

FILMVERZEICHNIS

FILME

ACCATTONE/ACCATTONE. IT 1961, Reg.: Pier Paolo Pasolini.

ANONYMA – EINE FRAU IN BERLIN. D 2008, Reg.: Max Färberböck.

AS IF I'M NOT THERE/AS IF I AM NOT THERE. IRL/MAZ/SCHWED 2010, Reg.: Juanita Wilson.

BERLIN – EINE SINFONIE DER GROSSSTADT. D 1927, Reg.: Walter Ruttmann.

BLOW UP/BLOW UP. GB 1966, Reg.: Michelangelo Antonioni.

BRONENOSSEZ POTJOMKIN/PANZERKREUZER POTEMKIN. UdSSR 1925, Reg.: Sergei Eisenstein.

CABIRIA/CABIRIA. IT 1914, Reg.: Giovanni Pastrone.

CACHÉ/CACHÉ. FR/A/D/IT 2005, Reg.: Michael Haneke.

CARAVAGGIO/CARAVAGGIO. GB 1986, Reg.: Derek Jarman.

CITIZEN CAINE/CITIZEN CAINE. USA 1941, Reg. Orson Welles.

DAS WEISSE BAND. D/A/FR/IT 2009, Reg.: Michael Haneke.

DER SCHRITT VOM WEGE. D 1938, Reg.: Gustav Gründgens.

DER SIEBENTE KONTINENT. A 1989, Reg.: Michael Haneke.

EDIPO RE/KÖNIG ÖDIPUS. IT 1967, Reg.: Pier Paolo Pasolini.

EFFI BRIEST. DDR 1968, Reg.: Wolfgang Luderer.

EFFI BRIEST. D 2008, Reg.: Hermine Huntgeburth.

FONTANE EFFI BRIEST. BRD 1974, Reg.: Rainer Werner Fassbinder.

GLÜCK. D 2011, Reg.: Doris Dörrie.

GRBAVICA/ESMAS GEHEMNIS – GRBAVICA. A/BiH/D/HRV 2006, Reg.: Jasmila Žbanić.

HUNTING PARTY/HUNTING PARTY – WENN DER JÄGER ZUM GEJAGTEN WIRD. USA 2007, Reg.: Richard Shepard.

IN THE LAND OF BLOOD AND HONEY/IN THE LAND OF BLOOD AND HONEY – LIEBE IN ZEITEN DES KRIEGES. USA 2011, Reg.: Angelina Jolie.

L'UOMO DELLE STELLE/DER MANN, DER DIE STERNE MACHTE. IT 1995, Reg.: Giuseppe Tornatore.

EIN JAHRHUNDERT DER VERUNSICHERUNG

- LA RICOTTA/DER WEICHKÄSE. IT 1963, Reg.: Pier Paolo Pasolini.
- LA SCOSCIUTA/DIE UNBEKANNTE. IT/FR 2006, Reg.: Giuseppe Tornatore.
- LA TERRA TREMA/DIE ERDE BEBT. IT 1947/48, Reg.: Luchino Visconti.
- LAURA/LAURA. USA 1944, Reg.: Otto Preminger.
- LE PASSION DE JEANNE D'ARC/DIE PASSION DER JUNGFRAU VON ORLÉANS. FR 1928, Reg.: Carl Theodor Dreyer.
- LEMMINGE, TEIL II, VERLETZUNGEN. A 1979, Reg.: Michael Haneke.
- LO VANGELO SECONDO IL MATTEO/DAS EVANGELIUM NACH MATTHEUS. IT/FR 1964, Reg.: Pier Paolo Pasolini.
- MALÈNA/DER ZAUBER VON MALÈNA. IT 2000, Reg.: Giuseppe Tornatore.
- MAMMA ROMA/MAMMA ROMA. IT 1962, Reg.: Pier Paolo Pasolini.
- MARNIE/MARNIE. USA 1964, Reg.: Alfred Hitchcock.
- MEDEA/MEDEA. IT/D/FR 1969, Reg.: Pier Paolo Pasolini.
- MŁYN I KRZYŻ/DIE MÜHLE UND DAS KREUZ. POL/SCHWED 2011, Reg.: Lech Majewski.
- MORTE A VENEZIA/TOD IN VENEDIG. IT 1971, Reg.: Luchino Visconti.
- NIČIJA ZEMLJA/NO MAN'S LAND. BIH/SLO/GB/IT/BEL/FR 2001, Reg.: Danis Tanović.
- NOTRE MUSIQUE/NOTRE MUSIQUE. FR 2002, Reg.: Jean-Luc Godard.
- NUOVO CINEMA PARADISO/CINEMA PARADISO. IT/FR 1989, Reg.: Giuseppe Tornatore.
- OSSESSIONE/OSSESSIONE – VON LIEBE BESESSEN. IT 1943, Reg.: Luchino Visconti.
- PODZEMLJE/UNDERGROUND. D/FR/HUN/YU 1995, Reg.: Emir Kusturica.
- ROSEN IM HERBST. BRD 1955, Reg.: Rudolf Jugert.
- SALÒ/SALÒ. IT 1975, Reg.: Pier Paolo Pasolini.
- STRAMILANO/STRAMILANO. IT 1929, Reg.: Corrado d'Errico.
- STROMBOLI – TERRA DI DIO/STROMBOLI. IT 1950, Reg.: Roberto Rossellini.
- STURM. D 2009, Reg.: Hans-Christian Schmid.
- TEOREMA/TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE. IT 1968, Reg.: Pier Paolo Pasolini.
- THE PIANIST/DER PIANIST. FR/GB/D/POL 2001, Reg.: Roman Polanski.
- THE SPIRAL STAIRCASE/DIE WENDELSTREPPEN. USA 1945, Reg.: Robert Siodmak.
- TO VLEMA TOU ODYSSEA/DER BLICK DES ODYSSEUS. D/GR/FR/IT 1995, Reg.: Theo Angelopoulos.
- VERTIGO/VERTIGO – AUS DEM REICH DER TOTEN. USA 1958, Reg.: Alfred Hitchcock.

WELCOME TO SARAJEVO/WELCOEM TO SARAJEVO. USA 2003, Reg.: Michael
Nicholson.

ZVIZDAN/MITTAGSSONNE. HRV 2015, Reg.: Dalibor Matanić.

MUSIKCLIPS

LOSING MY RELIGION. Tarsem Singh für R.E.M, 1991.

MISS SARAJEVO. Bill Carter für U2/Luciano Pavarotti, 1995.

EVENTVERZEICHNIS

AUFFÜHRUNGEN

Gospoda Glembajevi, Slovensko narodno gledališče Ljubljana, Reg.: Ivica Buljan, Premiere in Ljubljana: 31.03.2012.

Die Glembays (I. Teil der Reihe *In Agonie*), Wiener Festwochen/Residenztheater München, Reg.: Martin Kušej, Premiere in Wien: 23.05.2013, Premiere in München: 01.06.2013.

AUSSTELLUNGEN

„...auch wir maschinen, auch wir mechanisiert!...“ Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945. Museum am Ostwall, Dortmund (10.03.2002–10.06.2002).

Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918. Sprengel Museum, Hannover (11.03.2001–21.06.2001).

Fassbinder – JETZT. Martin-Gropius-Bau, Berlin (06.05.2015–23.08.2015).

Georgia Krawiec. EXodus. Galerie im ZIMT, Universität Siegen (02.03.2009–30.04.2009).

Impressionismus/Expressionismus. Kunstwende. Alte Nationalgalerie, Berlin (22.05.2015–20.09.2015).

Maniera. Ein Stil im Florenz der Medici. Städel, Frankfurt (24.02.2016–05.06.2016).

Pasolini Roma. Martin-Gropius-Bau, Berlin (11.09.2014–05.01.2015).

Pontorno e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della ‚maniera‘/Pontorno and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Manierism. Palazzo Strozzi, Florenz (08.03.2014–20.07.2014).

Rembrandt – Caravaggio. Van-Gogh-Museum, Amsterdam (24.02.2006–18.06.2006).

Surrealismus 1919–1944. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (20.07.2002–24.11.2002).

„*Wir brauchen einen ganz anderen Mut!*“ *Stefan Zweig – Abschied von Europa.*
Literatur-Haus, München (05.03.2015–28.08.2015).

Wolfgang Tillmanns. K21 Ständehaus, Düsseldorf (02.03.2013–07.07.2013).

EVENTS UND FERNSEHSENDUNGEN

Kroatien kreativ: Na brodu. Miroslav Krleža. Lesungen und Vorträge im Literatur-Haus, Berlin (15. –16.10.2013).

Drugi Format. Povodom 125. Godišnjice rođenja Miroslava Krleže [Zweites Format. Zum 125. Geburtstag von Miroslav Krleža]. Anzusehen unter folgender URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U5xl60i27W4> (26.10.2013) (Fernsehsendung).

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Im nachfolgenden Abbildungsverzeichnis werden keine selbsterstellten Screenshots und Bildausschnitte aufgelistet.

EINLEITUNG

Ein Jahrhundert der Verunsicherung (S. 11–45)

Abbildungen. 1: Rosso Fiorentino: *Desposizione della croce/Kreuzabnahme Christi*, 1521, Volterra, Pinacoteca Civica • Abb. 2: Jacopo da Pontormo: *Deposizione/Kreuzabnahme Christi*, 1526–1528, Florenz, Santa Felice/Capponi-Kapelle.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Carlo Falcini/Antonio Natali (Hrsg.): *Pontormo e Rosso. Divergenti vie della ‚maniera‘*. Florenz 2014, S. 89 • Abb. 2: ebd., S. 237.

„L'ANIMAZIONE DELL'IMAGINE“

Überlegungen zur Performativität der Pathosformel bei Gabriele d'Annunzio (S. 49–67)

Abbildungen: Abb. 1: Paolo Veronese: *Trionfo di Venezia/Apotheose der Venezia*, 1575–1577, Deckengemälde in der Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes, Öl auf Leinwand, 904 x 580 cm • Abb. 2: Blick auf die Sala del Maggior Consiglio. Im Hintergrund: Jacopo da Tintoretto: *Il paradiso/Das Paradies*, 1588–1592, Öl auf Leinwand, 700 x 2200 cm • Abb. 3: Aby Warburg: „Kirchliche Macht unter Verzicht auf die Weltliche“ Tafel 78 des *Mnemosyne-Atlas*

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Giandomenico Romanelli/Monica da Cortà Fumei/Enrico Basaglia: *Der Dogenpalast von Venedig*. Mailand 2004, S. 98 • Abb. 2: Marion Kaminski: *Venedig. Kunst & Architektur*. Köln 1999, S. 153 • Abb. 3: Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hgg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink. Berlin 2000, S. 131.

DAS GESPIEGELTE TABLEAU VIVANT

St(r)andbilder bei Édouard Manet und bei Rainer Werner Fassbinder (S. 169–179)

Abbildungen: Abb. 1: Édouard Manet: *Sur la plage/Am Strand*, 1873, 59,5 x 73 cm, Paris, *Musée d'Orsay*, Schenkung Jean-Edouard Dubrujeaud, 1953.

Abbildungsnachweis: Robert Rosenblum: *Die Gemäldesammlung des Musée d'Orsay*. Mit einem Vorwort von Francois Cachin, Direktorin des Musée d'Orsay. Köln 1989, S. 267.

DIE STADT IN PHOTOGRAPHIE UND FILM ODER DIE GLEICHZEITIGKEIT DES UNGLEICHZEITIGEN

Zwei Stationen: Italienischer Futurismus und Pier Paolo Pasolini (S. 101–110)

Abbildungen: Abb. 1: Mario Bellusi: *Traffico moderno nella vecchia Roma /Moderner Verkehr im alten Rom*, Fotomontage, 1930, aus: Giovanni Lista: *Futurism and Photography*. London 2001, S. 109 • Abb. 2: Filippo Masoero: *Veduta aerea dinamizzata del Foro Romano/Dynamisierte Flugsicht auf den Forum Romanum*, 1930, aus: ebd., S. 92 • Abb. 3: Seiten der Successo-Reportage von Pasolini und di Paolo.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Giovanni Lista: *Futurism and Photography*. London 2001, S. 109 • Abb. 2: ebd., S. 92 • Abb. 3: http://www.pasolini.net/saggistica_lungastradadisabbia.htm (01.05.2012).

VOM MYTHOS UND VON DER GEWALT ODER

Der Knabe als intermediales Phänomen in MAMMA ROMA (1962) (S. 111–120)

Abbildungen: Abb. 5: Andrea Mantegna: *Christo in scorto/Beweinung Christi*, um 1480, Tempera auf Leinwand, 68 x 81 cm, Mailand, Brera.

Abbildungsnachweis: Robert E. Wolf/Ronald Millen: *Geburt der Neuzeit (Kunst im Bild)*. München 1987, S. 51.

VERLOREN GEGANGENER GLAUBE ODER LEBENDIGER MYTHOS?

Passion und Grablegung Christi bei Caravaggio, Derek Jarman und Tarsem Singh (S. 183–199)

Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio: *La Deposizione/Grablegung Christi*, 1602/03, Öl auf Leinwand, 300 x 203 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana • Abb. 2: Caravaggio: *Cena in Emmaus/Das Gastmahl in Emaus*, 1601, Öl auf Leinwand, 141 x 196,2 cm, London, National Gallery • Abb. 3: Caravaggio: *Incredulità di San Tommaso/Der ungläubige Thomas*, 1601, 107 x 146 cm, Potsdam, Schloss Sanssouci • Abb. 8: Caravaggio: *Canestra di frutta/Obstkorb*, ca. 1598/99, Öl auf Leinwand, 31 x 47 cm, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana • Abb. 13: Rembrandt van Rijn: *Jeremia treurend over de verwoesting van Jeruzalem/Jeremia trauert über die Zerstörung Jerusalems*, 1630, Öl auf Holz, 58,3 x 46,6 cm, Amsterdam, Rijksmuseum • Abb. 14: Sandro Botticelli: *San Sebastiano/Heiliger Sebastian*, 1473, Tempera auf Holz, 167 x 87 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi..

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Gilles Lambert: *Caravaggio. 1571–1610*. Köln u.a.: 2003, S. 74 • Abb. 2: Renato Guttuso: *L'opera completa di Caravaggio*. Mailand 1967, Tafel XIX • Abb. 3 Eberhard König: *Michelangelo Merisi da Caravaggio. 1571–1610*. Köln 1997, S. 78 • Abb. 8: Lambert: *Caravaggio*, S. 20 • Abb. 13: Michael Bockemühl: *Rembrandt. 1606–1669. Das Rätsel der Erscheinung*. Köln 1991, S. 27 • Abb. 14: Frank Zöllner: *Botticelli. Toscanischer Frühling*. München/New York 1998, S. 116.

TOP SHOTS

Blutige Uniformen bosnischer Soldaten in Werbung und Film (S. 225–237)

Abbildungen: Abb. 1: Oliviero Toscani für Benetton.© VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

OPFER – BEUTE – BOTEN DER HUMANISIERUNG?

Frauenschicksale in *Kao da me nema/Als gäbe es mich nicht* (1999) und GRBAVICA/ESMAS GEHEIMNIS – GRBAVICA (2006) (S. 239–249)

Abbildungen: Abb. 2: Antonio Allegri, gen. Correggio: *Giove e Io/Jupiter und die Nymphe Io*, 1531/32, Öl auf Leinwand, 163,5 x 74 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum • Abb. 3: Diego Velázquez: *La Venus del Espejo/Venus mit dem Spiegel (Rockeby Venus)*, 1648–1651, Öl auf Leinwand, 122,5 x 177 cm, London, The National Gallery.

Abbildungsnachweis: Abb. 2: Andreas Prater: *Im Spiegel der Venus. Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen*. München u.a. 2002, S. 68 • Abb. 3: *Venus. Bilder einer Göttin*. Hrsg. von der Alten Pinakothek München. München 2001, S. 109.

TEXTNACHWEIS

- Erstić, Marijana: „L'animazione dell'immagine'. Überlegungen zur Performativität der Pathosformel bei Gabriele d'Annunzio“. In: dies./Gregor Schuhen/Tanja Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005, S. 299–319 [*Medienumbrüche*, Bd. 7].
- Dies.: „Unter dem Stern von Niedergang und Katastrophe. *Die Glembays* als die kroatischen *Buddenbrooks*“. In: Željko Uvanović (Hrsg.): *Slawisch-deutsche Kontakte in Literatur. Erster Teil Festschrift für Professor Josip Babić und Professor Vlado Obad*. Aachen, für den Druck angenommen [*Osijeker Studien zu slawisch-detschen Kontakten in Geschichte, Sprache, Literatur und Kultur*, Bd. 3].
- Dies.: „Exerzitium Mentale. Ein Vergleich von Stefan Zweigs ‚Schachnovelle‘ und Roman Polanskis Film ‚Der Pianist‘ im Lichte der Gedächtnisphilosophie Henri Bergsons“. In: *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*. Bd. 3 (2011), H. 2, S. 299–314.
- Dies.: „Städte in Fotografie und Film oder Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im italienischen Futurismus und bei Pier Paolo Pasolini“. In: *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*. No. 55 (Frühjahr 2013), S. 51–63.
- Dies.: „Vom Mythos und von der Gewalt oder Der Knabe als intermediales Phänomen in ‚Mamma Roma‘“. In: Uta Felten/Kristin Mlynek-Theil/Franziska Andraschik (Hrsg.): *Pasolini intermedial*. Frankfurt a.M. 2014, S. 105–115 [*Romania viva*, Bd. 13].
- Dies.: „Der Schrei in ‚Teorema‘ und ‚Lemminge II‘ Oder: Auf den Spuren Francis Bacons“. In: dies./Christina Natlacen: *Pasolini – Haneke. Filmische Ordnungen von Gewalt. Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaft*. Jg. 14 (2014), H. 1, S. 91–102.
- Dies.: „Das Labyrinth des Bewusstseins: Julio Cortázers *cuento fantástico* ‚Las babas del diablo‘ und Michelangelo Antonionis Film ‚Blow Up‘“. In: Uta Felten/Volker Roloff (Hrsg.): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld 2004, S. 237–251 [*Medienumbrüche*, Bd. 4].
- Dies.: „Der Zuschauer im Spiegel. Überlegungen zur Performativität des Spiegelbildes am Beispiel der ‚Effi Briest‘-Verfilmung Rainer Werner Fassbinders“. In: *Zagreber germanistische Beiträge*. Bd. 18 (2009), S. 301–319.

- Dies.: „Das gespiegelte 'Tableau vivant'. St(r)andbilder bei Edouard Manet und bei Rainer Werner Fassbinder“. In: Anne Geisler-Szmulewicz/Walburga Hülk/Franz-Josef Klein/Paolo Tortonese (Hrsg.): *Die Kunst des Dialogs. Sprache, Literatur, Kunst im XIX Jahrhundert. Festschrift für Wolfgang Drost*. Heidelberg 2010, S. 35-49 [Reihe Siegen, Bd. 164].
- Dies.: „Verloren gegangener Glaube oder lebendiger Mythos? Passion und Grablegung Christi bei Caravaggio, Derek Jarman und Tarsem Singh“. In: Vincent Fröhlich/Annette Simonis (Hrsg.): *Mythos und Film. Mediale Adaption und Wechselwirkung*. Heidelberg 2016, S. 211–232. [Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 345].
- Dies.: „Die Wiederbelebung des Film Noir? Giuseppe Tornatores Film ‚La Sconosciuta‘“. In: *Maske & Kothurn*. Themenheft: *Nuovo Cinema Italia. Der italienische Film meldet sich zurück*. Hrsg. von Birgit Wagner und Daniel Winkler. Jg. 56 (2010) H.1, S. 117–129.
- Dies.: „‚Glück‘ (2009). Eine Skizze zu Ferdinand von Schirachs Kurzgeschichte mit einem Blick auf den gleichnamigen Spielfilm von Doris Dörrie (2011)“. In: dies./Slavija Kabić/Britta Künkel (Hrsg.): *Opfer – Beute – Boten der Humanisierung? Zur künstlerischen Rezeption der Überlebensstrategien von Frauen im Bosnienkrieg und im Zweiten Weltkrieg*. Bielefeld 2012, S. 39–48.
- Dies.: „Top Shots. Blutige Uniformen bosnischer Soldaten in Werbung und Film“. In: *Zeitgeschichte*. Jg. 39 (2012), H. 5, S. 339–347.
- Dies.: „Opfer – Beute – Boten der Humanisierung. Frauenschicksale in ‚Kao da me nema‘/, ‚Als gäbe es mich nicht‘ (1999) und ‚Grbavica‘/, ‚Esmas Geheimnis – Grbavica‘ (2006)“. In: Alexander Bierich/Thomas Bruns/Henriette Stahl (Hrsg.): *Gedächtnisraum Literatur – Gedächtnisraum Sprache: Europäische Dimensionen slavischer Geschichte und Kultur (Festschrift Ressel)*. München, für den Druck angenommen.
- Dies.: „Eine Ästhetisierung des Krieges? Der Musikclip ‚Miss Sarajevo‘ (1995) von U2 und Luciano Pavarotti“. In: Ana Karaminova/Martin Jung (Hrsg.): *Visualisierungen des Umbruchs. Strategien und Semantiken von Bildern zum Ende der kommunistischen Herrschaft im östlichen Europa*. Frankfurt a.M. u.a. 2012, S. 103–114.

Den Worten Susan Sontags zufolge wurde das 20. Jahrhundert in Sarajevo geboren und verstarb dort auch. Nach den beiden Weltkriegen, dem Kalten Krieg und dem Jugoslawienkrieg scheint dieser Tatbestand für ganz Europa relevant. Er schlägt sich häufig in der Ästhetik des Schreckens nieder. Im Buch werden vorrangig Werke des Alpen-Adria-Raumes analysiert, die diese Ästhetik als Antizipation, als Erklärung, als Warnung, als Appell benutzen. Sie entlarven das 20. Jahrhundert als einen Nachfolger des 16. Jahrhunderts, als ein Jahrhundert der Verunsicherung.