

angeschafft durch
Studiengebühren

FILM – MEDIUM – DISKURS

herausgegeben von

Oliver Jahraus – Stefan Neuhaus

Band 28

p 311319033

Fritz Lang:

„M – Eine Stadt sucht einen Mörder“

Texte und Kontexte

Herausgegeben von Christoph Bareither und Urs Büttner
in Zusammenarbeit mit Dorothee Kimmich,
Martin Gehring und Charlotte Szilagyí
mit einem Vorwort von Anton Kaes

HE 526.143:1

264/m

Königshausen & Neumann

Universität Tübingen
Fakultätsbibliothek Neuphilologie

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2010

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Bindung: Verlagsbuchbinderei Keller GmbH, Kleinlütder

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-4214-0

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Anton Kaes (Berkeley):
Spurensuche 7

Christoph Bareither / Urs Büttner (Chapel Hill / Tübingen):
Einleitung 9

I. Machart und Ästhetik

Joachim Knappe (Tübingen):
Zur Theorie der Spielfilmrhetorik mit Blick auf Fritz Langs „M“ 15

Martin Gehring (Tübingen):
Eine Mörderjagd in Bild und Ton. Fritz Langs „M“ aus technischer Sicht 33

Urs Büttner (Tübingen):
Hans Beckert in der Halle des Bergkönigs.
Fritz Langs Travestie des nordischen Helden Peer Gynt 43

Joachim Harst (Bonn):
MM. Vom Gesetz ein Liedchen singen 55

II. Medien und Zeichen

Christoph Bareither (Tübingen/Chapel Hill):
Psyche des Mörders – Psyche des Films.
Freudsche Psychoanalyse als filmisches Verfahren in „M“ 67

Dorothee Kimmich (Tübingen):
„M“. ‚Leere Tatorte‘, das moderne ‚Indizienparadigma‘
und das Ende der Interpretation 79

Charlotte Szilagyi (Harvard):
„Doch ist er mitten unter uns.“
Anderssein zwischen Unsichtbarkeit und Markierung in Fritz Langs „M“ 91

Andreas Gehrlach (Berlin):
„Immer muss ich durch Straßen gehn...“ Die Ethik der Körper in „M“ 103

Maria Tatar (Harvard):
„Ihr auch?“
Mord, Opferkult und die Wiederherstellung der sozialen Ordnung in „M“ 115

III. Moderne und Gesellschaft

- Daniela Schmeiser (Tübingen):
Justizkritik und Justizreflexion in „M“ 127
- Sara F. Hall (Chicago):
Verbrechen und andere Konsumgüter.
Kommerzialisierung und Massenmedien in „M“ 137
- Sönke Kunkel (Bremen):
Weimars Politainment. Zukunftsentwürfe und Modellierungen des Politischen
in der deutschen Unterhaltungsgesellschaft (1924-1931) 149
- Alvaro Santana-Acuña (Harvard / Paris):
„M“ wie Masse. Langs Film als Beitrag zur Sozialtheorie 159

IV. Materialien und Selbstdeutung

Selbstaussagen

- Fritz Lang: Notizbuch (1930-1934). Edition und Kommentar 173
- Fritz Lang: Das Gesicht des Mörders (1931) 181
- Fritz Lang: Mein Film „M“ – ein Tatsachenbericht (1931) 183
- Fritz Lang: Some Random Notes about „M“ (1948) 185
- Fritz Lang: Interviewaussagen zu „M“ (1931-1975) 188
- Thea von Harbou: Warum gerade solch ein Film? (1931) 201

Rezeption und Kritik

- Christoph Bareither: Überblick zum Presseecho 203
- Gabriele Tergit: Der Film des Sadismus (Die Weltbühne 1931) 205
- Rudolf Arnheim: Eine Minute Pause (Die Weltbühne 1931) 207
- Siegfried Kracauer: Unterwelt (Frankfurter Zeitung 1931) 209
- Siegfried Kracauer: Mörder unter uns (Auszug aus: „Von Caligari zu Hitler“ 1947) 211

Erstfassung und Restaurierung

- Urs Büttner: Die Restaurierung des Films
Zensurkarten. Edition der nicht mehr enthaltenen Szene der Erstfassung 215

Auswahlbibliographie zu „M“ 218

Autorenverzeichnis 223

Spurensuche

Anton Kaes

Die Aufsätze, die in diesem Band versammelt sind, haben eines gemeinsam: sie verhalten sich zum Gegenstand ihrer Untersuchung detektivisch: Jede, auch noch die weitläufigste Spur wird verfolgt. Die Konzentration auf einen Film (wie auch Langs Film von einem spezifischen Mordfall ausgeht) erfordert Kombinations- und Assoziationsvermögen, Kenntnis von multidisziplinären Ordnungen des Wissens (Kriminologie, Psychologie, Physiognomie, Soziologie, usw.) und eine Kreativität, die sich auch das Verborgene vorstellen kann.

Einen Einzelfilm zum Thema einer Essaysammlung zu machen, dafür eignet sich Langs „M“ nicht zuletzt, weil der Film selbst ein Rätsel zu entziffern versucht. Ein Mord ist geschehen, der nach Aufklärung sucht. Wo lassen sich Hinweise finden – am Tatort selbst oder im direkten oder weiteren Umfeld? Wo ist die Evidenz für Vermutungen, Verdächtigungen, Annahmen und Unterstellungen? Und umgekehrt, welche Interpretationen lassen die Indizien zu? Was ist die Bedeutung einer Handschrift, eines Pfeifens, eines Kleidungsstückes? Es dauert nicht lange, bevor man versteht, dass die Aufklärung eines Mordfalls auch Licht auf die Aufklärer und die gesellschaftlichen Normen wirft, denen sie gehorchen. Für Lang ist der nicht gezeigte Mord auch Anlass für die Analyse eines historischen Moments am Ende der Weimarer Republik. Wie verhielt man sich um 1930/31 in der Viermillionenstadt Berlin in einer Krise, wie war Macht verteilt, und wie haben sich Einstellungen zum Staat, zum Gesetz und zur Gesellschaft in die Denk- und Verhaltensweisen nicht nur des einsamen Mörders, sondern auch der organisierten Verbrecher und der staatlichen Kriminalpolizei eingeschrieben? Welche verborgenen psychologischen Wunden hat der Film um 1931 freigelegt? War es das Trauma des Massenmordens im Ersten Weltkrieg, das sich in Weimars berüchtigten ‚Serial Killers‘ zwanghaft wiederholte, oder die moralische Verrohung durch Inflation und Wirtschaftskrise? Selbst die zeitgenössischen Rezensenten und Interpreten zu der Zeit waren nicht nur am Film allein interessiert. Es war von Anfang an klar, dass es in „M“ weniger um Kindermord als um die Desintegration einer Gesellschaft unter dem Zeichen einer immanenten, aber nicht fassbaren Bedrohung geht. Im Nachhinein wissen wir, dass 1931 das eigentliche Jahr war, in dem die Demokratie verloren ging.

Kurz nach dem 11. September 2001 hat ein amerikanischer Blogger die Atmosphäre nach den Terroranschlägen mit der angsterfüllten und paranoiden Stimmung in Langs „M“ verglichen. In beiden hätten die Unsichtbarkeit und Ungreifbarkeit des Feindes Reaktionen von Misstrauen und Verfolgungswahn ausgelöst. Fragen von Verdacht und Verdächtigung, Überwachung und geheime Staatsgewalt sind heute nicht weniger aktuell als zum Ende der Weimarer Republik, ebenso wie Ausschluss und Markierung von Außenseitern auf Praktiken verweisen, die unabhängig von den Nazis ihre eigene lange Geschichte besitzen.

Langs kritische Intelligenz besteht darin, nicht nur die Verfolgung des Täters, sondern den hohen gesellschaftlichen Preis der Verfolgung zu zeigen. Filmisch verstärkt er die Paranoia durch einen bewussten Einsatz des Tones: durch Geräusche weiß der Zuschauer, dass etwas vorhanden ist, auch wenn nichts sichtbar ist. Kein Stummfilm

I. Machart und Ästhetik

Zur Theorie der Spielfilmrhetorik mit Blick auf Fritz Langs „M“

Joachim Knappe

Die rhetorische Frage bei der Filmrezeption lautet, ob und wie hier jemand das Denken des Zuschauers auf dem Weg des Hör- und Seherlebens einer künstlich-medialen, virtuellen Welt verändern will und kann. Die historische Urform dieser Art künstlich herbeigeführter Schau-Erlebnisse ist die theatrale Inszenierung, zu der sich auch schon der Philosoph Aristoteles, der Archeget der Rhetoriktheorie, geäußert hat. Seine Theorien des Dramas sowie der rhetorischen Botschaft dienen im Folgenden als Leitfaden für eine neue Grundlegung der Filmrhetorik.

Rhetorik als Problem in der neueren Filmforschung

Die Theorie der Filmrhetorik ist am Anfang des 21. Jahrhunderts immer noch auf einem unterentwickelten Stand.¹ Zum Einen wird die Spezifik des Films gegenüber dem unbewegten Bild nicht genügend reflektiert, zum Anderen entstehen Missverständnisse durch eine naive Analogisierung mit der Rede² oder anderen verbalsprachlichen Textsorten, was dazu verführt, den Film figuren- und sprechakttheoretisch oder auch narratologisch analysieren zu wollen.³ Ein weiteres Problem besteht darin, dass regelmäßig die spezifische Differenz von Ästhetik und Rhetorik ignoriert und dementsprechend mit ungenauen Modellen und Termini gearbeitet wird.⁴ Beginnen wir mit unseren Überlegungen zu diesen grundlegenden Fragen beim *Kino* als dem Medium. Das Kino ist als Medium (d.h. als „Einrichtung zur Speicherung und Sendung

¹ Eher positiv wäre hier die vom rhetorisch-persuasionstheoretischen Ansatz ausgehende Arbeit von John Harrington: *The Rhetoric of Film*. New York u.a. 1973 hervorzuheben.

² Wenn in solchen Fällen der Begriff ‚Rede‘ metaphorisch, also uneigentlich gebraucht wird, dann ist das Wort kein brauchbarer wissenschaftlicher Terminus mehr, der als solcher immer eigentlich zu sein hätte. Wenn mit dem Begriff ‚Rede‘ aber vergleichend eine Systemstelle in der rhetorischen Fachsystematik markiert werden soll, dann ist dies angebracht, weil darin die Frage steckt, ob der Film im Kommunikationsgeschehen jene systematische Position einnehmen kann, die im Bereich rein verbalsprachlich-rhetorischer Interaktion die Textgattung ‚Rede‘ innehat.

³ Auf die Sprechakttheorie rekurriert auch Klaus Kanzog: *Grundkurs Filmrhetorik*. München 2001 (= *diskurs film* 9). Zur grundsätzlichen Fragwürdigkeit einer Übertragung der Sprechakttheorie auf Kunstprodukte siehe Joachim Knappe: *Rhetorik der Künste*. In: Ulla Fix / Andreas Gardt / Joachim Knappe (Hg.): *Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics*. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / *An International Handbook of Historical and Systematic Research*. Berlin / New York 2008, Bd. 1, S. 894-927, hier: S. 899-905 (= HSK. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft / *Handbooks of Linguistics and Communication Science* 31.1).

⁴ Die Beiträge von Anke-Marie Lohmeier: Art. „Filmrhetorik“. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen 1996, Bd. 3, Sp. 347-364; Helmut Schanze: *Rhetorik und Kinematographie*. In: Renate Lachmann / Riccardo Nicolosi / Susanne Strätling (Hg.): *Rhetorik als kulturelle Praxis*. München 2008, S. 241-253 (= *Figuren* 11); Gesche Joost: *Bild-Sprache. Die audiovisuelle Rhetorik des Films*. Bielefeld 2008 (= *Film*) sind unter diesen Aspekten teilweise äußerst kritisch zu sehen (z.B. Joosts Sicht der Rhetorik als „Maschine“).

von Texten⁵) technisch-konkret gesehen äußerst komplex konfiguriert. Für seine beiden, in theoretischer Hinsicht untrennbar verbundenen Leistungen (1) Speichern und (2) Senden bedarf es eines komplexen technischen Apparats, der regelmäßig vom Aufnahme-Set in einem Studio bis hin zum Kinosaal reicht.⁶ Auch bei den Fernseh- und Video-Medialisierungsvarianten des Films ist der technische Aufwand beim ‚Medium‘ im strengen, in der neueren Rhetoriktheorie üblichen Verständnis dieses Begriffs immer noch relativ hoch. Nur mit diesem spezifischen medientechnischen Aufwand wird die Intexion, also die Einbringung des als semiotische Größe fassbaren Produkts, d.h. des fertigen Films (als ‚Textur‘), in menschliche Kommunikationszusammenhänge möglich.⁷ Anders gesagt: Jemand stellt unter den genannten spezifischen Medienbedingungen des Kinos einen Spielfilm her und bringt ihn unter diesen Bedingungen so in ein Kommunikationsgeschehen ein (z.B. indem er ihn in einem Kinosaal vorführt), dass andere Menschen mit diesem Film etwas im kommunikativen Sinn anfangen können. Diese vage und umständliche Ausdrucksweise ist von mir bewusst gewählt, denn es ist keineswegs einfach zu bestimmen, was alles die Menschen im Kinoerlebnis (verstanden als Kommunikationserlebnis) mit Filmen anfangen. Für den Rhetoriker spitzen sich diese Überlegungen natürlich auf die Frage zu, was sich spezifisch *rhetorisch* beim Spielfilmerleben ereignet. Bevor wir dieser Frage nachgehen, sind aber noch einige Überlegungen zum Ergebnis des filmmedialen Produktionsprozesses, also zum Status des Films selbst nötig.

Als was existiert der *Film* in der Kommunikation? Ihm kommt in Abgrenzung zu seinem Medium (dem Kino) der theoretische Status eines *Textes* im Sinne des semiotisch erweiterten Textbegriffs zu (d.h. hier: eines begrenzten geordneten Zeichenkomplexes in kommunikativer Absicht, der beim modernen Tonfilm aus diversen Codes und Impulsen auf den Ebenen von Visualität im Allgemeinen, bewegter Bildlichkeit im Besonderen sowie Sprachartikulation, Tonalität und Geräusch konstruiert wird).⁸ Als Text oder Textur muss der Film wiederum in diverse Gattungen aufgeteilt werden. Die Gattungen determinieren nicht nur die Produktion der Filme, sondern steuern in Form von Gattungserwartungen auch die Rezeption hochgradig.

Nicht ausschließlich, aber insbesondere beim Spielfilm muss eine weitere Kategorie in die Überlegungen einbezogen werden, die seit der Antike in der Kunstkommunikation eine Rolle spielt: die Kategorie *Werk*.⁹ Von einem Werk spricht man, wenn ein

⁵ Joachim Knappe: „The Medium is the Massage?“ Medientheoretische Anfragen und Antworten der Rhetorik. In: J. K. (Hg.): Medienrhetorik. Tübingen 2005, S. 17-39, hier: S. 22.

⁶ Vgl. die Vorstellungen vom technischen Dispositiv Kino bei Jean-Louis Baudry: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Philip Rosen (Hg.): Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. New York / Oxford 1986, S. 286-298.

⁷ Joachim Knappe: Rhetorik. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt a. M. 2005, S. 134-148, hier: S. 142f.

⁸ Näheres zum außerordentlichen, mehrschichtigen semiotischen Komplexitätsgrad der Filmtextrur und zur theoretischen Unterscheidung der Ebenen von Kode, Text, Medium und Mediensystem bei Knappe: „The Medium is the Massage?“, S. 20-28.

⁹ Knappe: Rhetorik der Künste, S. 896f.

Artefakt kommunikativ freigestellt ist, d.h. als ‚Text‘¹⁰ nach irgendeinem ästhetischen Programm ‚gemacht‘ wurde und dann als selbständige Entität situationserlöst und nicht mehr bloß anlassbezogen in einen Kommunikationsprozess eingebracht werden kann und soll (*Entpragmatisierung*), wobei die ‚Kunstfrage‘ im engeren Sinn nicht unbedingt eine Rolle spielen muss. Bei Aristoteles hat eine solche Textur den Status eines *Poiëma*, also von etwas kunstgerecht Gemachtem, oder den eines künstlich hergestellten Artefakts. Wenn man in der Neuzeit im Zusammenhang mit einem solchen kommunikativ freigestellten Artefakt (etwa einem Spielfilm) von einem ‚Werk‘ dieses oder jenes Urhebers spricht, wird damit automatisch eine besondere Erwartungshaltung ausgedrückt. Sie bezieht sich auf die Vermutung, dass Werkproduzenten besonders anspruchsvolle intrinsisch-ästhetische Werkkalküle beim ‚Machen‘ der Textur vornehmen. Gerade beim klassischen Spielfilm drängt sich im allgemeinen Verständnis der Werkbegriff einerseits angesichts der besonderen Medialisierungsumstände, andererseits aufgrund der besonderen textlichen Herauslösung aus den üblichen einfachen Diskursstrukturen der direkten Alltagskommunikation auf.

So ist es auch bei Fritz Langs Spielfilm „M. Eine Stadt sucht einen Mörder“ aus dem Jahr 1931 in Hinblick auf die Rhetorikfrage von entscheidender Bedeutung, dass dieses Werk ein Exemplar der *Filmgattung Spielfilm* und hier der Subgattung oder Filmsorte Kriminalfilm darstellt und nicht etwa des Dokumentarfilms. Warum? Weil an die Gattung *Spielfilm* als Teil des stillschweigenden Verstehenskontrakts jene Interpretationsanweisung geknüpft ist, die allen Texten eignet, welche dem markierten Kommunikationsmodus der künstlerischen oder kunstaffinen Sonderkommunikation unterliegen.¹¹ Wie der sprechende deutsche Gattungsbegriff Spielfilm schon andeutet, geht es bei dieser Gattung nicht um die Dokumentarfunktion (im Sinne von Faktenpräsentation), die der Film auch erfüllen könnte, sondern um das bewusste *Spiel* mit dem Aufbau von virtual realities bzw. possible worlds als „kulturellen Gebilden“¹², kurz: um *Fiktionalität*.¹³ Das kommunikative Ziel dieser Art von Spielfilmtextruren ist es also, uns das Er-

¹⁰ Ein begrenzter, geordneter Zeichenkomplex in kommunikativer Absicht. In der modernen Poetik- und Filmtheorie ist in Hinblick auf die Begrenztheit des Textes auch von „closure“ die Rede: „The notion of closure is connected to the sense of finality with which a piece of music, a poem, a story, or a typical movie concludes. It is the impression that exactly the point where the work does end is just the right point.“ Noël Carroll: The Philosophy of Motion Pictures. Malden, MA / Oxford / Carlton 2008, S. 134 (= Foundations of the Philosophy of the Arts 2).

¹¹ Knappe: Rhetorik der Künste, S. 898-906.

¹² Umberto Eco: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. A.d. Ital. v. Heinz-Georg Held. München, Wien 1987, S. 164 (= Edition Akzente); zur possible world-Theorie vgl. auch Joachim Knappe: Virtualität und VIVA-Video World. In: Christoph Jacke / Eva Kimminich / Siegfried J. Schmidt (Hg.): Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen. Bielefeld 2006, S. 207-222 (= Cultural Studies 16).

¹³ Interessant ist, dass Fritz Lang bewusst die Grenze faktual / fiktional zu verwischen sucht, wenn er den Film mit einem Gong beginnen lässt, den das zeitgenössische Publikum mit Nachrichten assoziiert (Vgl. Anton Kaes: M. London 2006 (2001), S. 9f. (= BFI Film Classics) oder „M“ als „den Film der Tatsachenberichte“ bezeichnet (Vgl. Fritz Lang: Mein Film „M“ - ein Tatsachenbericht. In: Die Filmwoche Nr. 21 (20.5.1931), S. 655-657 (Vgl. Materialien in diesem Band). Auch beim Propaganda-Spielfilm wird beim Verstehensframe regelmäßig die Behauptung mitgeliefert, der Spielfilm

lebnis eines imaginativen Nachvollzugs einer denkbaren Realität zu ermöglichen. Der Spielfilm zeigt uns ein in der Wurzel künstliches Arrangement, das für uns im Prozess der Wahrnehmungsverarbeitung zur Realitätsillusion werden kann; wir meinen im Moment der *Performanz*, dass wir – wenn wir das Filmerlebnis einmal mit dem Seherlebnis eines Zugreisenden vergleichen – durch das ‚Zugfenster‘ des Films auf eine reale Welt schauen, so wie wir es vom *Theater* her kennen. Die theatralische Aufführung geht wiederum auf eine klassische literarische Gattung, auf das *Drama* zurück, für das Aristoteles bereits wohlweislich eine ganz eigene Theorie entworfen hat: die Poetik.

Die dramatische Urtheorie (auch für den Spielfilm)

Was bietet die aristotelische „Poetik“ für eine Theorie? Sie ist im Kern eine Konstruktions- und Theorie der Simulation (*Mimesis*) mit Hilfe von Texturen. Und sie steht in Differenz zur Kommunikationstheorie der Rhetorik, der Aristoteles nicht ohne Grund eine andere Theorieschrift widmet. In der „Poetik“ geht es um die Frage, wie sich werkhafte Textkonstrukte schaffen lassen, mit deren Hilfe sich das Handeln (gr. *drāma*¹⁴ oder *práxis*) insbesondere von Menschen darstellen lässt. Was Aristoteles genau untersuchen will, geht aus seiner produktionstheoretisch gedachten Tragödiendefinition hervor. Die tragödienschaffende Art der Textproduktion sei, schreibt er: „Simulation (*mímēsis*) von Handelnden und nicht durch Bericht (*apangelía*), die Jammer und Schauer hervorruft und hierdurch eine Reinigung (*kátharsis*) von derartigen Erregungszuständen (*páthēmata*) bewirkt“ (Arist. Poet. 6. Kap.). Folgende Aussagen enthält diese Definition:

1. Thema der Dramenpoetik sind die simulierenden, wirklichkeitsillusionären Darstellungstechniken oder Repräsentationen, die unter dem Begriff der *Mimesis* subsumiert sind, nicht aber das berichtende Erzählen. Aristoteles nimmt hier zwei wichtige und kategorische Unterscheidungen vor. Sein Anliegen ist nach heutigem Sprachgebrauch einerseits vor allem die *Fiktionsästhetik*, womit er einen wichtigen Traditionsstrang in der europäischen Ästhetikgeschichte begründet.¹⁵ Er unterscheidet andererseits streng das *Erzählen* (*Apangelie* oder *Diegese*) von der *gezeigten*, aber *fingierten darstellenden Simulation* (*Mimesis*) des Dramas, was wir mit Henry James auf das Gegensatzpaar *telling* und *showing* bringen können.¹⁶ Zweifellos erfüllt der moderne Spielfilm die kühnsten, wenn auch in der Antike kaum erträumten Perspektiven der aristotelischen *Mimesis*theorie.

habe eigentlich einen normalkommunikativen Status und sei daher letztlich bloß als reenactment zu beurteilen.

¹⁴Die dramatischen Werke eines Sophokles und anderer werden „Dramen“ genannt: sie ahmen ja sich Betätigende (drōntes, von drān) nach“ (Arist. Poet. 3. Kap.). Ich zitiere die „Poetik“ hier und im Folgenden mit kleineren Varianten nach der Übersetzung von Manfred Fuhrmann. Aristoteles: Poetik. Gr. / Dt. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.

¹⁵Für ihn ist die Strukturästhetik (die Gérard Genette mit Bezug auf verbalsprachliche Texte „Diktionsästhetik“ nennt) nachgeordnet. In der römischen Poetik eines Horaz hingegen tritt sie an die erste Stelle. Vgl. Joachim Knappe: Poetik und Rhetorik in Deutschland 1300 bis 1700. Wiesbaden 2006, S. 56 und 58 (= Gratia 44).

¹⁶Vgl. ebd., S. 107.

2. Gegenstand der Simulation sind Handlungen bzw. handelnde Wesen (von Environmentalsimulationen, die beim Spielfilm extrem realitätsnah gehalten werden können, ist bei Aristoteles noch nicht die Rede).

3. Die simulative Darstellung soll starke Affekte hervorrufen (bei der Tragödie sind es Jammer und Schauer; bei der Komödie wäre es das Lachen über Lächerliches oder Hässliches).

4. Das Hervorrufen von Affekten führt im Ergebnis zu Erregungsabfuhr und psychischer Entspannung (einerseits wird damit innere Ruhe für den Menschen möglich, andererseits ist damit eine Voraussetzung für emotionsbefreites Nachdenken geschaffen, d.h. ein Denkraum der Besonnenheit freigelegt).

Im Folgenden möchte ich die dramatische Urtheorie des Aristoteles mit ihren verschiedenen Aspekten hinsichtlich einer Abgrenzung der *Ästhetik* von der *Rhetorik* des Films spezifizieren. Dabei soll es zunächst um die Ästhetik gehen, die sich poetologisch entlang der *fiktionsästhetischen* Ebene (speziell des Dramentextes / Drehbuchs), der *strukturästhetischen* Ebene sprachlicher und filmischer Mittel und zuletzt der *performativen* Ebene des theatralischen bzw. kinematographischen Vorzeigens reorganisiert.

Auf der fiktionsästhetischen Ebene werden mit Aristoteles zwei Aspekte relevant: Die erfundenen und szenisch aneinandergereihten Handlungsereignisse müssen normalerweise eine Handlungskohärenz, eine Geschichte oder eine Story (*mýthos*, lat. *fabula*) konstituieren und die handelnden Figuren müssen mit ihrem jeweiligen Charakter (*ēthos* / Image) und ihrer personalen Beschaffenheit in dieser Geschichte eine Rolle spielen können.

Dramentheorie und Narratologie begegnen sich auf der tiefenstrukturellen poetologischen Ebene von Story oder Fabel.¹⁷ Sowohl beim Drama als auch bei der Erzählung kann man den Handlungsgang nämlich als *Geschichte* kondensieren.¹⁸ Mancher Filmtheoretiker meint daher, dass der Spielfilm als *narrativ* und nicht etwa *dramatisch* aufzufassen sei. Die Basisfabel legt zwar eine zeitliche Abfolge von Ereignissen fest, diese muss der Plot aber gar nicht vollständig realisieren. „Dies geschieht auch in Filmen: es küssen sich zwei, es fallen Kalenderblätter herab, und man sieht ein Kind in einer Wiege. Was ist in der Zwischenzeit geschehen?“¹⁹ Der Spielfilm arbeitet also mit vielen Handlungs-Leerstellen, die uns als Zuschauer aber nicht wirklich irritieren.²⁰ Wie der

¹⁷Insofern kann der italienische Semiotiker Umberto Eco auch von „narrativen Strukturen in nicht-narrativen Texten“ sprechen (Eco: Lector in fabula, S. 132). Eco unterscheidet mit den russischen Formalisten noch genauer zwischen den analytischen Kategorien Fabel und Plot: „Die Fabel ist das grundlegende Schema der Erzählung, die Logik der Erzählung, die Syntax der Personen, der zeitlich geordnete Ablauf der Ereignisse.“ Der Plot indes ist die Geschichte, wie sie uns tatsächlich vor Augen gestellt wird, „wie sie an der Oberfläche erscheint mit ihren zeitlichen Verschiebungen, Sprüngen, Einblendungen von vorangegangenen und zukünftigen Ereignissen (beziehungsweise Antizipationen und *flash-backs*)“ (Ebd., S. 128).

¹⁸„Jemand hat einmal behauptet, die Fabel von *König Ödipus* [Drama des Sophokles] könne zusammengefasst werden als ‚sucht den Schuldigen!‘“ (Ebd., S. 129).

¹⁹Ebd., S. 260.

²⁰Vgl. Michael Barth / Christel Gärtner / Klaus Neumann-Braun: Spielräume der Faszination oder die Zuschauerirritation als dramaturgisches Prinzip in modernen Filmen. Betrachtungen zur Funktion von

Leser eines Romans inferiert der Zuschauer eines Spielfilms in solch einem Fall, d.h. er schließt auf die ausgelassenen Handlungen, weil er Weltwissen bzw. enzyklopädisches Wissen besitzt, das ihm die Ergänzung erlaubt. Er macht bei der Rekonstruktion der Handlungslogik, um mit Eco zu sprechen, seine „inferentiellen Spaziergänge im extratextuellen Universum der Intertextualität“, d.h. er aktiviert die Erinnerung an vergleichbare Fälle in anderen Spielfilmtexturen, „und wartet dann darauf, daß der nachfolgende Stand der Fabel seine Voraussagen bestätigt oder ihnen widerspricht.“²¹

Was die Rückführung des Spielfilms auf die Dramenästhetik im engeren Sinn bei gleichzeitiger Ausschließung des Erzählens (Narrativität) betrifft, so gibt es in der Forschung geteilte Ansichten. Diese beruhen aber letztlich auf dem in den Geisteswissenschaften manchmal zu beobachtenden Mangel an gedanklicher Unterscheidungskraft. Ein Beispiel ist der ‚Klassiker‘ James Monaco. Er ist sich in seinem Buch „Film verstehen“ unschlüssig, wie er mit dieser Frage umgehen soll.²² Auch wenn er sich letztlich von der Analogie zwischen Roman und Spielfilm verabschiedet und der Szene den Primat in der Filmanalyse gibt, so bleibt seine Sicht doch theoretisch unterkomplex, und ihm unterlaufen immer wieder terminologische Entgleisungen, sodass er dann z.B. von „dramatischer Erzählweise“²³ spricht (eine klare *Contradictio in adiecto*).

Spielfilm wie Theater stellen uns die Fiktionen der jeweiligen virtuellen Realität vor Augen, sind mithin dem Modus der theatralen *Deixis* (Zeigen) und nicht dem der *Diageese* (Erzählen) verpflichtet, ja darin liegt gerade die *Differentia specifica* von Theater und Spielfilm gegenüber der Erzählliteratur.²⁴ Speziell im literarischen Dramentext oder Drehbuch kommt der auch jeder dramatischen *Deixis* zugrundeliegenden *Basis-story* allerdings mit Aristoteles eine ganz entscheidende Aufgabe zu. Sie soll die wichtigste Wirkung fiktionsästhetischer Konstrukte auslösen: große Empfindungen, starke Affekte. Und auch heute noch weiß jeder Filmemacher: Am Script hängt alles. Das noch nicht auf dem Theater inszenierte, zunächst noch rein literarische Drama (beim Spielfilm wäre es das Drehbuch) nähert sich auf dieser Ebene der bloßen Erzählung an:

binären Oppositionen, narrativen Lücken und intertextuellen Referenzen am Beispiel des Kinofilms „Angel Heart“. In: Michael Charlton / Silvia Schneider (Hg.): *Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*. Opladen 1997, S. 170-194; Dorothee Kimmich: *Die Bildlichkeit der Leerstelle. Bemerkungen zur Leerstellenkonzeption in der frühen Filmtheorie*. In: Wolfgang Adam / Holger Dainat / Gunter Schandera (Hg.): *Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung?* Heidelberg 2003, S. 319-339 (= Beihefte zum *Euphorion* 44).

²¹ Eco: *Lector in fabula*, S. 260.

²² James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Dt. v. Hans-Michael Bock u. Brigitte Westermeier. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 45-53. Nachdenklich macht bei diesem Buch der noch deutlich spürbare philologische Grundduktus, der die semiotische Andersartigkeit von Filmtexturen nicht immer deutlich herausstellt, und der sich auch im englischen Originaltitel *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media* (London / New York 1977) niederschlägt, als ob man es beim Film mit so etwas wie einem Schrifttext zu tun habe, den man beim Interpretieren „lesen“ könnte; zu dieser ‚philologischen‘ Verkenntnis fügt sich auch der Titel von Klaus Kanzog: *Einführung in die Filmphilologie*. Mit Beiträgen von Kirsten Burghardt, Ludwig Bauer und Michael Schaudig. 2., aktual. u. erw. Aufl. München 1997 (= *diskurs film* 4).

²³ Monaco: *Film verstehen*, S. 45.

²⁴ Hierin ist Kanzog: *Grundkurs Filmrhetorik*, S. 30-47 ausdrücklich zuzustimmen.

„Nun kann das Schauerhafte und Jammervolle durch die Inszenierung (*opsis*), es kann aber auch durch die Zusammenfügung der Geschehnisse selbst bedingt sein, was das Bessere ist und den besseren *Poiëtes* [Dramentextmacher] zeigt. Denn die Handlung muß so zusammengefügt sein, daß jemand, der nur hört und nicht auch sieht, wie die Geschehnisse sich vollziehen, bei den Vorfällen Schaudern und Jammer empfindet. So ergeht es jemandem, der die Geschichte von Ödipus hört“ (Arist. *Poet.* 14. Kap.). In der Story muss also im Idealfall der entscheidende Affektauslöser liegen.

Wie muss man sich den psychischen Übertragungsmechanismus für diesen Effekt vorstellen? Aristoteles macht hier eine ganz klare Aussage: Die Wirkung wird durch den Appell an unser ästhetisches Lust- bzw. Leidempfinden evoziert: „Da nun der *Poiëtes* das Vergnügen (*hēdonē*) bewirken soll, das durch Simulation (*mīmēsis*) Jammer und Schaudern hervorruft, ist offensichtlich, daß diese Wirkungen in den Geschehnissen selbst enthalten sein müssen“ (Arist. *Poet.* 14. Kap.).

Jetzt noch eine kurze Bemerkung zu der von Aristoteles als eigene Dramenkategorie herausgestellten handelnden Figur mit ihrem jeweiligen Charakter (*ēthos* / Image) und ihrer personalen Beschaffenheit. Beim Film bekommt sie einen ganz eigenen Status. Da der Darsteller, anders als in der situativen Bühnenperformanz, durch Kamera und Postproduktion vermittelt wird, kann er sich im Gegensatz zum Bühnenschauspieler nicht mehr der Aufführungssituation und dem Publikum anpassen und verliert dadurch an Präsenz. Der Starkult versucht diesen Verlust der Aura der Darsteller im Film metakommunikativ, das heißt außerhalb des eigentlichen Films, auszugleichen.²⁵

Wenden wir uns an dieser Stelle der strukturästhetischen Ebene und zugleich dem dritten dramenpoetologischen Aspekt des Aristoteles zu. Die vorgeführten Handlungsszenen werden im Drama weder nonverbal noch geräuschlos ausagiert oder realisiert, sondern mit einem bestimmten, ästhetisch kalkulierten Repertoire der sprachlichen Formulierung (*léxis*) sowie der Tonlage oder Melodik (*melopoiia*) zur Darstellung gebracht: „Ich verstehe unter Formulierung die im Vers zusammengefügt Wörter und unter Melodik das, was seine Wirkung (*dynamis* / Kraft) ganz und gar im Sinnlichen entfaltet“ (Arist. *Poet.* 6. Kap.). Mit diesen weiteren aristotelischen Aspekten können wir auch die sprachlichen, sound- und bildästhetischen Strukturen des Spielfilms zusammenbringen. Bei einer Analyse sind unter produktionstheoretischer Perspektive immer die beiden Regulative der filmischen Fiktionsästhetik (z.B. drehbuchgebundener Plot) und der filmischen Strukturästhetik (sog. filmische Mittel von Einstellung und Licht bis hin zum Schnitt) zu unterscheiden. Unter dieser Perspektive hat man den Film schon früh mit der Bildkunst verglichen, obwohl theoretisch gesehen nur die Visualität das *Tertium comparationis* zwischen Bild (als „still“) und Film (als „movie“) sein kann, was beide auch wiederum mit dem Theater gemeinsam haben. Ihre Rezeptionsweise unterscheidet sich jedoch fundamental. Während das Bild regelmäßig auch auf eine den Betrachter vereinzelnde Versenkung zielt, denkt der Film an Ablenkung und Zerstreuung als

²⁵ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Zweite Fassung. In: W. B.: *Gesammelte Schriften I.2*. Hg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1980 (1974), S. 471-508, hier: S. 492.

Erlebnis in der Gemeinschaft des Massenpublikums im Kinosaal.²⁶ Der Film simuliert die Wirklichkeit illusionistischer durch mehr Medienkanäle als das Bild und damit auch die rasche Veränderung, die kein kontemplatives Verweilen mehr erlaubt.

Die Illusion kann zahlreiche Affekte beim Publikum evozieren. Dabei spielen *special effects* aller Art (Sound, Musik, Inszenierungstricks) eine wichtige Rolle, um die suggestive Wirkung des Films zu erzeugen. Mit ihrer Hilfe ist es möglich, auch dann besondere Emotionen aufzurühren, wenn sie in der Handlung oder in den Charakteren gar nicht so angelegt sind. Effekte um ihrer selbst willen lehnt Aristoteles ab.²⁷

Aufbauend auf dem Damentext stellt die ‚Inszenierung‘ (*opsis* / Sehen / Aussehen / Ansehen) das Drama dem Publikum erst eigentlich vor Augen (Arist. Poet. 6. Kap.). Hier tut sich das Tor für die Medientheorie des Kinos (als des Mediums des Films) auf, denn wir sind bei der Untersuchung der performativen Bedingungen und damit bei einem weiteren aristotelischen Aspekt angekommen. „Performanz ist all das, was das Medium mit seinem Text macht.“²⁸ Freilich muss man dies in Hinblick auf die komplexen Medialisierungsbedingungen des Films äußerst differenziert betrachten und von einer Mehrfachmedialisierung sprechen. Sie führt zu neuen, eigenen ästhetischen Möglichkeiten. Das Drama wird zunächst als Schrifttext aufgezeichnet, dann etwa im Studio theatralisch medialisiert, schließlich im jeweiligen filmischen oder elektronischen Medium nochmals medialisiert. Auf jeder Stufe entstehen hoch organisierte, multikodale Texturen aus eigenem Recht und mit ganz eigenem Charakter.

Aristoteles weist uns den Weg, indem er beim Schauspieler als korporalem Medium beginnt. Die Theaterschauspieler und entsprechend alle im Spielfilm vorkommenden Akteure performieren wesentliche Bestandteile des Dramen- oder Drehbuchtextes, indem sie sie auf der Bühne, im Studio oder bei filmischen Außensettings ausagieren. Seit der Antike hat sich das Theater sehr viel weiter entwickelt, und bei der Gestaltung des Handlungsraums gelang dem Spielfilm noch ein weiterer qualitativer Sprung, weil die technischen Bedingungen des Kinos auf dem Feld der Rauminszenierung noch sehr viel weiter in hochgradig realitätssimulative Richtung gehende Lösungen erlauben. Das antike Theater konnte noch weitgehend auf Kulissen verzichten. An dieser Stelle wird deutlich, dass das Medium Kino (als eine „Einrichtung zur Speicherung und Sendung von Texten“²⁹) in rein technischer Hinsicht auf vielen Ebenen arbeitet und wesentlichen Einfluss auf die dann endgültig in die Kommunikation eingespeiste Filmtextur nimmt.

²⁶ Benjamin: Das Kunstwerk, S. 502. Vgl. auch den Beitrag von Alvaro Santana-Acuña (in diesem Band).

²⁷ Kommentar Manfred Fuhrmanns zu Kap. 14 von Aristoteles: Poetik, S. 119, Anm. 2.

²⁸ Joachim Knappe: Performanz aus rhetoriktheoretischer Sicht. In: Heidrun Kämper / Ludwig M. Eichinger (Hg.): Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung. Berlin / New York 2008, S. 135-150, hier: S. 146 (= Institut für deutsche Sprache. Jahrbuch 2007); siehe auch Joachim Knappe: Rhetorik, Medien, Performanz. Eröffnungsvortrag der 4. Salzburger Rhetorikgespräche 2007. In: Günter Kreuzbauer / Norbert Gratzl / Ewald Hiebl (Hg.): Rhetorische Wissenschaft: Rede und Argumentation in Theorie und Praxis. Wien 2008, S. 7-20 (= Salzburger Beiträge zu Rhetorik und Argumentationstheorie 4).

²⁹ Knappe: „The Medium is the Massage?“, S. 22.

Wir können beim Spielfilm mindestens zwei große Inszenierungskomplexe unterscheiden: (1) den theatralischen Inszenierungskomplex mit den die Handlungsrollen umsetzenden Schauspielern (d.h. gestische, stimmliche, mimische Umsetzung von Charakteren) sowie der Rauminszenierung und (2) den filmischen Inszenierungskomplex mit den ganzen Kamera- und Soundeffekten sowie den Produktionsstudio- und Finishing-techniken. Im medial bedingten Zwang zum Zeigen und Lautwerden, zur Ostentation, liegt das positive Proprium des Films wie der Theater texturen, aber auch ihrer beider Begrenzung. Alles, auch die kürzeste Szene, muss auf dem Theater und im Spielfilm in Echtzeit gezeigt oder laut gesagt werden (wenn man nicht auf die Schrift zurückgreifen will). In Wirklichkeit ist der Spielfilm mit seinem medial bedingten Ostentations- und Echtzeitzwang stärker gebunden und daher eben nicht so möglichkeitsreich beim umstandslosen Fingieren wie das Erzählen, das in wenigen Worten auf der Handlungsebene die größten Sprünge machen und die subtilsten Verbindungslinien herstellen kann. Freilich können im Spielfilm wie im Drama erzählende Personen oder Stimmen auftreten, die ebenfalls weite Verbindungslinien herzustellen vermögen.

Der rhetorische Faktor in Drama und Spielfilm

Von Rhetorik war bislang noch kaum die Rede. In der Tat schreibt Aristoteles die „Poetik“ ja mit Blick auf kontextuell freigestellte Artefakte, die nicht primär für rhetorisch-pragmatische Settings gedacht sind, sondern als Werke situationserlöst und entpragmatisiert im Dichtungsvortrag oder auf dem Theater existieren können. *Rhetorik* (im terminologischen Sinne) findet gewöhnlich in anderen Settings (z.B. der öffentlichen, politischen oder juristischen Lebenswelt) mit Kommunikationsakten statt, die dem normalkommunikativen Modus gehorchen und in denen Texte gebraucht werden, die anlassbezogenen Erfolg sichern. Bereits Aristoteles sieht, dass sich diese theoretische Trennung in der tatsächlichen Kommunikation nicht strikt aufrecht erhalten lässt. Auch theatrale ‚Reden‘ wollen oft eine Botschaft vermitteln: Die im Drama Handelnden legen in ihren Monologen und Dialogen etwas dar oder geben ein Urteil ab. Was dabei geschieht, ist unter den Begriff der Erkenntnistätigkeit oder Gedankenführung (*diánoia*) zu subsumieren (Arist. Poet. 6. Kap.), ein Begriff, der von Aristoteles aber kategorial der Rhetorik zugeordnet ist (Arist. Poet. 19. Kap.). An der Gedankenführung weist er zweierlei aus: Das Evozieren einer Denkbewegung (1) durch Argumentieren und (2) durch Affekte.

Im Drama wie im Spielfilm können neben den nonverbalen Fiktionen also auch Reden, Gespräche und sonstige verbale Äußerungen aller Art vorkommen, die bestimmte Meinungen und inhaltliche Positionen ausdrücken, freilich mit dem eingeschränkten Verbindlichkeitscharakter der Kunst. Im Spielfilm „M“ von Fritz Lang stehen am Schluss zwei Gerichtssequenzen bzw. Gerichtsszenen. In der ersten Gerichtssequenz, dem Femegericht der Unterwelt, werden wie in einem legalen Prozess Anklagereden, Selbstverteidigungen und Verteidigungsreden eines Advokaten vorgebracht, jeweils mit größter affektiver Expression, genau so, wie es schon Quintilian empfiehlt.³⁰ Der

³⁰ Vgl. Quintilian: Institutio oratoria / Ausbildung des Redners. Hg. u. übers. v. Helmut Rahn. 2 Bde. 3., ggü. d. 2. unveränd. Aufl. Darmstadt 1995, Bd. 1, S. 697-713 (Kap 6.2) (= Texte zur Forschung).

Zuschauer hört sie, kann sie aufnehmen und mental verarbeiten. Doch die vorgebrachten Standpunkte haben angesichts des Fiktionalitätskontrakts, der gattungsbedingt zwischen Zuschauer und Spielfilm bzw. Filmemacher gilt, einen sonderkommunikativen Status. Der Adressat kann sich alles in solchen textinternen Argumentationen Vorgebrachte anhören und gegebenenfalls für sich akzeptieren, kann es aber auch nur einfach einem der fingierten Protagonisten zuschreiben und damit von sich selbst fernhalten. Das ist Teil des stillschweigenden Fiktionskontrakts und mithin beim fiktionsästhetischen Spiel erlaubt.

Aber die Fiktionen appellieren nicht nur sprachvermittelt an die Ratio. Das Geschehen selbst wirkt. Aristotelisch gilt hinsichtlich der Erregung von Affekten, dass sie durch das Gezeigte und nicht durch Kommentar evoziert werden sollen.³¹ „Es ist offensichtlich, daß man auch bei den Geschehnissen [im Drama] von denselben Verfahren Gebrauch machen muß, wenn es darum geht, diese Geschehnisse als jammervoll oder furchtbar oder groß oder wahrscheinlich hinzustellen. Allerdings besteht insofern ein Unterschied, als sich diese Wirkungen bei Geschehnissen ohne lenkende Hinweise einstellen müssen, während sie bei allem, was auf Worten beruht, vom Redenden hervorgerufen und durch die Rede erzeugt werden müssen“ (Arist. Poet. 19. Kap.).

Die „Geschehnisse“ können demnach drei Qualitäten haben, die die Zuschauer wahrnehmen und entsprechend verarbeiten: Sie können als „(1) jammervoll oder furchtbar oder (2) groß oder (3) wahrscheinlich“ hingestellt werden. Aristoteles rechnet also mit sehr unterschiedlichen Reaktionen der Zuschauer: (1) modal-emotionale, (2) quantitativ-messende und (3) qualitativ die Plausibilität oder Realitätsnähe abschätzende Reaktionen. Insbesondere die dritte Reaktion ist wichtig, weil hier die Relevanz- oder auch Betroffenheitsfrage ins Spiel kommt. Der Zuschauer fragt sich dann: Geht mich die Sache vielleicht an, weil das auch bei mir eintreten könnte? Kurz: Gilt das tua-res-agitur-Prinzip?

Erkenntnisevokation im Spielfilm

Der *rhetorische Faktor* im Drama wie im Spielfilm besteht demnach in der Evokation von vernünftiger Einsicht und Erkenntnis. Sie können auch durch Affekte evoziert, auf jeden Fall aber verstärkt werden, wenn diese aufgrund ästhetischer Kalküle ins Spiel kommen, denn „durch eine Intervention des Affekts“ entstehen „spezifische Wahrnehmungen“, die ihrerseits zu kognitiven Anschlussoperationen auf dem Wege der von Kenneth Burke rhetoriktheoretisch hervorgehobenen Identifikationsmechanismen führen.³² Das Pathos hat in der Rhetorik „die Funktion einer Auslegungshilfe von Gesagtem, wobei seine Geltung (für den Sprecher wie den Hörer) eine sachgerechte Ver-

³¹ Allerdings gibt es in dieser Hinsicht wieder praktische Mischformen. Schon im antiken Drama hatte der Chor die Funktion eines auf der Bühne erscheinenden Kommentators. Auch im Spielfilm können Erzähler und Kommentatoren auftreten, die allerdings wiederum unter den Vorbehalten des Fiktionalitätskontrakts stehen.

³² Klaus Kanzog: *Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens*. Heidelberg 1976, S. 36; zur Identifikation siehe auch Murray Smith: *Engaging Character. Fiction, Emotions, and the Cinema*. Oxford 2004, S. 105.

ständigung und eine der Sache angemessene affektive Reaktion allererst ermöglicht³³. Demgegenüber wären der *strukturästhetische Faktor*, etwa verbunden mit der Evokation von interesselosem Wohlgefallen, und der *fiktionsästhetische Faktor*, die Evokation von Realitätsillusion, abzugrenzen.

Der rhetorische Faktor im Spielfilm sorgt dafür, dass der Zuschauer etwas aus der Kunstwelt des Films in die Realitäten der Lebenswelt mitnehmen bzw. überführen kann. Wir nennen dieses Etwas die *Botschaft* des Films.³⁴ Sie kann vom Zuschauer akzeptiert oder überführt werden, muss aber nicht. Es geht also um eine Angebotsanalyse, um die Analyse von dem, was uns nahegebracht oder gar nahegelegt wird, von jenen Angeboten lebensweltlich verwertbarer Erkenntnis, die der Spielfilmtext an den Zuschauer macht, unabhängig von der Frage, ob der Zuschauer diese Angebote des künstlichen Filmprodukts tatsächlich aufgreift. Mit der letztgenannten Frage hätte sich die empirische Film-Wirkungsforschung zu befassen.

Wie kann ich aus einem fiktiven Drama und der Vorspiegelung phantastischer Welten, sei es im Drama³⁵, sei es im Spielfilm, vernünftige Einsichten und Erkenntnisse fürs Leben gewinnen? Der italienische Semiotiker Umberto Eco hat darauf hingewiesen, dass hier Interpretationspraktiken ins Spiel kommen, die man aus der Hermeneutik bzw. der Literatur- und Kunstkritik kennt, die nicht ein bloßes ‚Decodieren‘ von Zeichen sind, sondern Einsichtsgewinn auf der Grundlage größerer textueller Sinneinheiten. „Logisch betrachtet ist diese Art von Interpretation ein *Schluss*. Sie ähnelt jenem Typ von Schlussfolgerung, den Peirce als *Abduktion* (und manchmal auch als *Hypothese*) bezeichnete.“³⁶

Abduktion besteht darin, aus einem Datum eine erklärende Hypothese zu bilden. Voraussetzung dafür ist ein gewisser emotionaler Erregungszustand des Zuschauers. Zum Einen führt die Anspannung zu einer Intensivierung der Beobachtungen, zum Anderen geraten die Gedanken in ein freies Spiel, in dem neue Ordnungen und Zusammenhänge erprobt werden können. Wenn sich ein Muster bildet, verfestigt sich die vorher noch nicht analysierte ästhetische Erfahrung zu einem Urteilsschluss.³⁷ Das Schlussfolgern auf die Logik und Botschaft des Artefakts, auf die Rätsel des Handlungsgangs und die ideologischen Hintergrundkonstrukte des Gezeigten ist der älteren und neuen Dramenpoetik als Verstehensschlüssel und rhetorischer Evokationsmechanismus

³³ Markus H. Wörner: ‚Pathos‘ als Überzeugungsmittel in der Rhetorik des Aristoteles. In: Ingrid Craemer-Ruegenberg (Hg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Philosophische Beiträge*. Freiburg / München 1981, S. 53-78, hier: S. 78.

³⁴ Zum Begriff ‚Botschaft‘ siehe Joachim Knappe: *Was ist Rhetorik?* Stuttgart 2000, S. 107.

³⁵ Spätestens seit den ‚Vögeln‘ des Aristophanes (414 v. Chr.) gibt es auch auf dem Theater eine das menschliche Leben übersteigende ‚Phantastik‘.

³⁶ Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987, S. 185 (= Supplemente 5); siehe auch: Umberto Eco: *Hörner, Hufe, Sohlen. Einige Hypothesen zu drei Abduktionstypen*. In: Umberto Eco / Thomas A. Sebeok (Hg.): *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei*. Dupin, Holmes, Peirce. Übers. v. Christiane Spelsberg u. Roger Willemsen. München 1985, S. 288-320 (= Supplemente 1).

³⁷ Vgl. Uwe Wirth: *Diskursive Dummheit: Abduktion und Komik als Grenzphänomene des Verstehens*. Heidelberg 1999, S. 30 (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik 33).

bekannt. Inzwischen spielt es auch in der filmwissenschaftlichen Methodenlehre eine wichtige Rolle, so etwa bei David Bordwell.³⁸

Abduktive Schlussverfahren kommen jedoch nicht nur in der wissenschaftlichen Filmanalyse zur Anwendung, sondern gleichermaßen beim durchschnittlichen Zuschauer. Hier gibt Umberto Eco in „Lector in fabula“ wichtige Hinweise. Automatisch arbeitet der Rezipient oder Filmadressat beim Zuschauen mit. Der Zuschauer nimmt ständig eine „Verknüpfung des Textes mit der Enzyklopädie“ vor, d.h. mit seinem auf Erfahrung basierenden Weltwissen, vor allem auch mit anderen Filmen (intertextueller Vergleich). Unter Bezug auf den Leser eines Romans schreibt Eco, dieser ziehe „Schlußfolgerungen“, werde aber „eine der wahrscheinlichsten Prämissen des eigenen Enthymems [der persönlichen Art und Weise des Schließens] anderswo suchen. Mit anderen Worten: wenn ihm die Fabel sagt, ‚x führt eine solche Handlung aus‘, wird der Leser vermuten: ‚und weil jedesmal, wenn x eine solche Handlung ausführt, sie den Ausgang y nimmt, so wird‘ – dies die Schlußfolgerung – ‚die Handlung von x den Ausgang y nehmen‘.“ – „Um seine Hypothese zu formulieren, muß der Leser auf allgemeine oder intertextuelle Szenographien zurückgreifen: ‚gewöhnlich; immer dann, wenn; wie in anderen Erzählungen; wie mir meine Erfahrung sagt; wie uns die Psychologie lehrt ...‘ Eine Szenographie zu aktualisieren (insbesondere wenn es sich um eine intertextuelle handelt), bedeutet in Wirklichkeit, zu einem *Topos* zurückzukehren. Wir nennen diese Auswanderungen (von Textemigranten, die nach ihrer Rückkehr mit reicher textueller Beute beladen sind) *inferentielle Spaziergänge*.“³⁹ Was Bordwell unter dem Stichwort „inference“ als Methode der filmwissenschaftlichen Analyse beschreibt („interpretive activity is an inferential process“⁴⁰), ist prinzipiell nichts anderes als die Übertragung von Ecos Ideen auf den Film. Am Ende des abduktiven Prozesses können (wenn die Zuschauer sich auf die denkverändernden Angebote des Films einlassen) neue generelle Einsichten stehen. Mit Bordwells Worten: „Interpretation needs *some* abstraction.“⁴¹

Der Rhetoriker muss an dieser Stelle die Frage stellen, was das produktionstheoretisch heißt. Die Antwort lautet: Wer mit einem Spielfilm lebensweltlich-pragmatisch wirksame Botschaften vermitteln will (z.B. politischer, philosophischer oder psychologischer Art) oder bewusst in Rechnung stellt, dass von vielen Zuschauern auch solche Botschaften abduziert werden, muss in seine Produktionskalküle entsprechende Angebotsüberlegungen einbeziehen. Fabel und Plot (also die ins Spielfilmdrama überführte Geschichte, die uns gezeigt bzw. vorgeführt wird) nehmen bei solchen Kalkülen den prominentesten Platz ein. Das sah Aristoteles schon so und findet seinen Widerhall in neueren Arbeiten zur Spielfilmtheorie. So betont Noël Carroll, dass im Spielfilm über die Szenenselektion und -sequenzierung ein gezieltes Aufmerksamkeitsmanagement („attention management“) vorgenommen werden kann, zugleich dem Publikum aber immer noch Spielräume bleiben, nicht

³⁸ David Bordwell: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, MA / London 1989, S. 3 (= Harvard Film Studies).

³⁹ Eco: *Lector in fabula*, S. 148f.

⁴⁰ Bordwell: *Making Meaning*, S. 105.

⁴¹ Ebd., S. 127.

der Inferenzsteuerung zu folgen und eigenständig ferner liegende Zuordnungen zu vollziehen.⁴²

Sicherlich nicht alle Filme, doch die meisten Spielfilmdramen erscheinen in diesem Sinne für den Zuschauer als ein Netzwerk von Fragen und Antworten: „Some scenes evoke questions; others answer said questions directly. Still other scenes or sequences *sustain* earlier questions: the failure to apprehend the escaped prisoner leaves us still asking whether he will be caught in a subsequent scene.“⁴³ Dieses Frage-Antwort-Prinzip kann auf verschiedenen Ebenen statthaben, Verrätselungen, Transformationen und neue Rahmungen beinhalten, sodass endgültige Schlüsse über die mutmaßliche Inferenz erst am Ende gezogen werden können.⁴⁴ Wenn Filme über das konkrete Frage-Antwort-Prinzip hinausweisen wollen und exemplarisch allgemeinere Problemlösungs-Konstellationen in dramatischer Evidenz⁴⁵ vorführen, kommt der rhetorische Faktor zum Tragen. Die Angebote zum Erkennen von Problemen oder die in einer Spielfilm-Story mitgelieferte Diskussion über Problemlagen und mögliche Lösungen (oder auch deren Unmöglichkeit) muss im filmrhetorischen Idealfall beim Zuschauer Abstraktionsleistung und kognitiven Transfer stimulieren.⁴⁶ Ja, diese Einsicht sollte im Idealfall sogar soweit führen, dass der Zuschauer auf den Gedanken kommt, hier werde im fingierten Artefakt seine eigene Sache verhandelt (tua-res-agitur-Prinzip). In Fritz Langs Film „M“ etwa könnte sich dies auf Probleme wie Überwachungsstaat, Stigmatisierung von Menschen, Krankheit oder Kriminalität, Unheil oder Verbrechen, Leid und Unglück, Schuld und Sühne etc. beziehen. Rhetorisch gesehen müsste dabei im Idealfall sogar ein Standpunktwechsel von A nach B (d.h. Persuasion) möglich werden⁴⁷, wenn sich der Zuschauer innerlich dazu bereit findet. Diese Bereitschaft selbst aber kann der Spielfilm mit seinen ästhetischen Mitteln obendrein auch stimulieren.

Der rhetorische Faktor im Spielfilm „M“ von Fritz Lang

Die Suche nach dem rhetorischen Faktor in einem zunächst einmal entpragmatisiert erscheinenden, auf rein ästhetischen Kalkülen basierenden Werk ist immer die Suche nach einem möglichen Repragmatisierungsansatz, nach möglicher Integrierung in lebensweltliches Denken der Zuschauer. Bei der Analyse von Spielfilmen geht der Rhetoriker immer von einem cineastischen Doppelkalkül aus, nämlich von einem ästhetischen *und* einem rhetorisch-pragmatischen. Auch wenn im Einzelfall klar sein sollte, dass ein Filmemacher gar nicht auf den Gedanken kam,

⁴² Carroll: *The Philosophy of Motion Pictures*, S. 124-130.

⁴³ Ebd., S. 136.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ ‚Veranschaulichung‘, wie man ‚Evidenz‘ so sprechend unter Rückgriff auf das für den Charakter des Films so wichtige deutsche Verb ‚schauen‘ übersetzen kann. Zur Evidenz als rhetorischer Kategorie siehe Knappe: *Performanz aus rhetoriktheoretischer Sicht*, S. 19.

⁴⁶ Zu „kognitiven Prozessen“ bei der Filmrezeption siehe Peter Wuss: *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*. Berlin 1993, S. 56f. (= *sigma medienwissenschaft* 15)

⁴⁷ Joachim Knappe: Art. „Persuasion“. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen 2003, Bd. 6, Sp. 874-907, hier: Sp. 875.

den möglichen rhetorischen Faktor im Spielfilm zu aktivieren oder zu bedienen, braucht der Rhetorikanalytiker seine Erwartung noch keineswegs aufzugeben. Fast jeder Spielfilm kann auf seine impliziten, gewissermaßen konnotativ mitlaufenden, eventuell sogar nicht-intendierten Botschaften hin befragt werden.⁴⁸ Auch sehr viele Zuschauer fragen automatisch, ohne Rücksicht auf die Produktionskalküle nach lebensweltlich integrierbaren bzw. persönlich relevanten Botschaften und abduzieren sie stillschweigend für sich (etwa von einer tua-res-agitur-Erwartung motiviert). Der Rhetorikanalytiker kann diese Beobachterposition ebenfalls einnehmen und sich fragen, welche Botschaftsabduktionen ein Spielfilm wie Fritz Langs „M - Eine Stadt sucht einen Mörder“ ermöglicht bzw. welche Erkenntnis und welche Empfindungslenkungen (Moderationen) der Spielfilm vornimmt, um beim Zuschauer eventuell entsprechende Denk- und Empfindungsbewegungen hervorzurufen (Evokationen).⁴⁹

Im Folgenden soll an zwei Beispielen verdeutlicht werden, wie im Spielfilm sedimentierte fiktions- und filmstrukturästhetische Kalküle auch zu rhetorischen Evokationen führen können. Ausgangspunkt soll dabei die oben erörterte Tatsache sein, dass der kommunikationsrelevante Grundmodus von Theater und Film das Vorführen bzw. Zeigen, die Deixis ist. Unter dieser Voraussetzung ist die Leerstelle, also das Nichtzeigen, ein wichtiges Mittel der Inferenzstimulation. Auf die Story oder Fabel bezogen heißt dies, dass der Zuschauer beim Auftreten von Leerstellen in „inferentielle Spaziergänge“ auf der Grundlage intertextuell-vergleichenden Erinnerns eintreten kann, um, wie Umberto Eco sagt, dann in seiner Phantasie selbst konstruierte „Phantom-Kapitel“ als Lückenbüßer einzufügen.⁵⁰ Zur Spielfilmgattung ‚Kriminalfilm‘ gehört die systematische Verwendung dieser Methode als Verrätselungsstrategie, denn jedes Änigma evoziert ein *Erôtēma*, d.h. eine ‚vorgelegte Frage‘. Damit wird Spannung erzeugt. Die Spannung entsteht, weil die Leerstelle, die ‚Negativdeixis‘ (wie man sagen könnte), zum Inferenz- oder Abduktionsanreger ersten Ranges wird: Der Zuschauer wird durch die Verweigerung des Zeigens veranlasst, über den Plot nachzudenken, abduktive Hypothesen (z.B. über den Mörder oder, wenn der Mörder bekannt ist, über den Fortgang der Geschichte oder über seine Persönlichkeit) zu bilden und wartet dann angespannt darauf, ob die ihm mehr oder weniger klar vor Augen stehenden Hypothesen richtig waren.

Das Verschleiern oder gar die Verweigerung des Zeigens wird in Fritz Langs Spielfilm „M“ auch in Hinblick auf den rhetorischen Faktor zu einer wichtigen Anregungstechnik. Das nur unter Schwierigkeiten Sichtbare oder das Unaufgedeckte evozieren nämlich beim ernsthaft teilnehmenden Zuschauer unvermeidlich eine teils emotionale, teils rationale Auseinandersetzung mit den aufgeworfenen Problemen. Die beiden Hauptprobleme, die in der Story von „M“ stecken und besonderes Interesse auf sich

⁴⁸ Das ist der Grund, warum es trotz eines ausdrücklich erklärten ‚Kunst‘-Vorbehalts auch bei Spielfilmen immer wieder zu politischen oder moralischen Verdächtigungen, ja sogar zu Rechtsfolgen kommen kann, weil die Kläger in solchen Fällen auch dem (eigentlich situationserlösten) Kunstwerk einen rhetorisch-pragmatischen Impetus unterstellen.

⁴⁹ Zu diesem Moderations-Evokations-Konnex siehe Knappe: Rhetorik der Künste, S. 916-924.

⁵⁰ Eco: Lector in fabula, S. 260ff; ‚Lückenbüßer‘: das, was die Lücke beseitigt.

ziehen, kann der Zuschauer ohne größere Schwierigkeiten erschließen: (1) *Wie kann, soll oder darf eine Gesellschaft mit der im Film gezeigten, spezifischen Art von Kriminellen umgehen?* (2) *Was ist dieser Mörder für ein Mensch?*

Lösungen zu finden, ist sehr viel schwieriger, weil der Film den Zuschauern hier die Bälle über den rhetorischen Faktor zuspielt. Das Problem *Umgang mit abweichendem, kriminellen oder auch nur kriminalisiertem Verhalten* und die gesellschaftlichen Lösungsmöglichkeiten für dieses Problem sind das Hauptthema des ganzen Films. Fritz Lang zeigt die hysterischen Reaktionen der verängstigten Bevölkerung auf die Handlungen des Sexualstraf Täters in mehreren Szenen, er zeigt in vielen Szenen die akribische Arbeit des Staatsapparats und parallel das rabiate und hemmungslose Vorgehen der organisierten Unterwelt, die beide mit ihren jeweils unterschiedlichen Methoden der Verfolgung des Täters schließlich kurz vor dem Erfolg stehen. Die mafiotisch organisierte Halbwelt kann allerdings als erste zugreifen und einen Femeprozess in ihrer Parallelwelt gegen den von ihr ebenfalls als Gefahr empfundenen ‚Konkurrenten‘ führen. Die durchaus ironische Konstruktion, dass das organisierte Verbrechen seinerseits ebenfalls den ‚Triebtäter‘ Hans Beckert als einen Verbrecher besonderer Art ab- und ausstößt, gibt dem Film die Möglichkeit, am Ende im Femegericht das Besondere dieses Falles argumentativ explizit zu machen: Beckert gehört offenbar weder zur bürgerlichen Gesellschaft noch zu den Kriminellen. Seine Tat passt nicht ins übliche Verbrechensschema, denn auch die Verbrecher distanzieren sich. Die Prozessbeteiligten argumentieren jeweils in eigener Sache und stellen dem Zuschauer damit die Problemlage in ihrer eigentümlichen Charakteristik auf ganz andere Weise dar (nämlich argumentativ) als es vorher mit dem nonverbalen Darstellen von Aktivitäten der Protagonisten möglich war.

Die Erkenntnistätigkeit des Zuschauers wird in den Argumentationen des Pseudoprozesses entlang jener vier Fragen (*quaestiones*) geführt, die die klassische Rhetorik bei Streitfragen vor Gericht mit ihrer Statuslehre kodifiziert hat. Dieses Modell der vier Status, mit denen man einen Streitsachverhalt bestimmen kann, wird im Grundsatz auch im Femegericht des „M“-Prozesses abgebildet. In diesem ‚Prozess‘ wird explizit darüber diskutiert, (1) ob hier überhaupt eine kriminelle Tat vorliegt (Konjunkturalstatus: Hat der Täter die Tat begangen?), (2) um was für eine Tat es sich bei dieser Kindstötung eigentlich handelt (Definitionsstatus: Ist es wirklich ein Mord, Totschlag oder ein unvermeidliches Übel?), (3) ob hier Schuld im Sinne des üblichen Rechtsempfindens vorliegt (Qualitätsstatus: Wurde die Tat mit genügendem Rechtsgrund getan, vielleicht sogar mit vollem Recht? Hat der Täter es als freies Rechtssubjekt getan oder hat es ein unkontrollierter, übermächtiger Trieb in ihm getan?), und schließlich (4) ob dieser „Gerichtshof“ des ‚normalen Volksempfindens‘, das sich auch in der Unterwelt artikuliert, überhaupt zuständig ist (Translationsstatus: Ist dieses Verfahren vor diesem Femegericht überhaupt rechtmäßig?).⁵¹

Der Zuschauer wird durch die emotional extrem aufgeladene Präsentation entsprechender antagonistischer Argumentationen, auch durch die hoch affektiven Monologe des Mörders Beckert, zwar noch einmal explizit und auf abstrakterem Niveau mit der

⁵¹ Vgl. dazu auch den Artikel von Daniela Schmeiser (in diesem Band).

Problemlage vertraut gemacht, doch der Film vermeidet dann, eine explizite Lösung anzubieten. Bevor es nämlich zum Urteil kommt, legt sich der Arm des Gesetzes auf die Schulter Beckerts, die Polizei schreitet ein, und das Femegericht wird abgebrochen.

Gemäß der beherrschenden Grundidee des dramatischen Plots, die staatlichen und die kriminellen Umgangsweisen mit der im Mittelpunkt stehenden Kriminaltat parallelzuführen, wäre jetzt der Moment, an dem der Zuschauer nach dem Femeprozess als Kontrast auch den ordentlichen Strafprozess zu sehen bekommt. Doch genau hier platziert Lang wieder eine Leerstelle. Der Prozess wird nicht gezeigt. Lang zeigt am Ende in einer nur knapp 25 Sekunden dauernden Einstellung den Einzug der ordentlichen Richter in den Gerichtssaal, wo der Vorsitzende mit den Worten „Im Namen des Volkes“ die Verkündung des Urteils eröffnet. Wir wissen nun immerhin, dass es vorher einen Prozess gegeben hat, doch die kurze Szene bricht wiederum ab, ehe wir das Urteil gehört haben. Der rhetorische Faktor des Films, der es erlaubt, aus dem ästhetischen Gesamtkonstrukt des Werkes Erkenntnis zu abduzieren, kommt hier auf den Punkt: Wer als Zuschauer ein Urteil erwartet, muss es selbst fällen. Anders gesagt: Die Appellstruktur des Werkes evoziert spätestens jetzt Überlegungen zu axiomativen Aspekten (was gilt an Ordnungen, Prinzipien und Regeln?), zu evaluativen Aspekten (zu welchen Einstellungen, Werthaltungen und Urteilen komme ich in dieser Sache?) und sicher auch zu emotiven Aspekten (womit kann ich mich am ehesten emotional identifizieren und warum?).⁵²

Die Tatsachen, die uns aus der virtuellen Welt von „M“ gezeigt wurden, und die in dieser virtuellen Welt verhandelten Argumente liegen nun auf dem Tisch. Wer formuliert die Konklusion? Die Zuschauer haben keine Wahl. Wenn sie für sich selbst nicht alles offen lassen wollen, müssen sie sich innerlich selbst entscheiden. Sie müssen notgedrungen selbst in die Rolle der Jury treten und aus allem, was sie an Handlung gesehen, und aus allem, was sie an Argumenten gehört haben, selbst ihre Schlüsse ziehen. Aktenkundig etwa ist die berüchtigte Schlussfolgerung von Hitlers späterem Reichspropagandaminister Joseph Goebbels, der in sein Tagebuch schrieb: „Abends mit Magda Film „M“ von Fritz Lang gesehen. Fabelhaft! Gegen die Humanitätsduselei. Für Todesstrafe! Gut gemacht. Lang wird einmal unser Regisseur. Er ist schöpferisch.“⁵³ Der Wehruf „Das macht unsere Kinder och nicht wieder lebendig! Man muss halt besser uffpassen uff de Kleenen...“ der drei Frauen in der letzten Einstellung des Films gibt einen anderen Wink. Er fällt kein Urteil, aber macht klar, dass dieser Art von Verbrechen letztlich nur mit Prävention und Fürsorge begegnet werden kann. Im Wehruf steckt also ein Interpretationsangebot, das von der Unvermeidlichkeit des Übels ausgeht.

Das zweite große Erotema unter all dem, was den Zuschauer während des ganzen Spielfilms beschäftigen kann, ist nicht die Frage, wer der Täter ist, denn das wird relativ schnell klar, sondern *was der Täter eigentlich für ein Mensch ist*. Wir müssten den Täter Hans Beckert eigentlich im Alltag beobachten können; der Film müsste ihn uns in seinen Lebenszusammenhängen zeigen, um zu einer differenzierten Persönlichkeits-

⁵² Siehe zu diesen drei von sieben Orientierungsaspekten Knappe: Rhetorik der Künste, S. 920-923.

⁵³ Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte. Hg. v. Elke Fröhlich. Teil I. Bd. 2/I. München 2005, S. 410f.

hypothese zu kommen. All das geschieht nicht oder nicht ausreichend (wir bekommen eigentlich nur den Wohnraum eines offensichtlich unauffälligen Untermieters sowie die Spaziergänge eines Mannes zu sehen, der sich rührend um Kinder kümmert).

Symbolisch verdichtet wird das Rätsel um den Charakter dieses Mannes in der Einstellung ‚Café-Laube‘. Sie bildet den Schluss einer längeren Sequenz, die uns das Misslingen einer von Beckert beabsichtigten Kindsverführung zeigt, aber im Kern nur darauf abzielt, die Psychozustände Beckerts im Moment vor und nach der Tat als Metamorphose zu visualisieren.⁵⁴ In die Szenenabfolge fügt Lang diese Sequenz auf dem Höhepunkt der Suche nach dem Mörder ein. Vom Schauspieler Peter Lorre war hier verlangt, mimisch-gestisch den psychischen Übertritt Beckerts aus der Mentalkonstitution des biedereren Untermieters in die eines psychotisch Getriebenen darzustellen (Dr. Jekyll-Mr. Hyde-Phänomen). Fritz Lang unterstreicht die innere Sexualerregung des Täters in dieser Sequenz mit hektisch bewegten Grafiksymbolen in einer Schaufensterdekoration, darunter ein unruhig auf und ab schwingender Pfeil als Phallussymbol.

Was zeigt die Einstellung ‚Caféhaus-Laube‘? Nach dem misslungenen Versuch der Kindsverführung stürzt Beckert auf ein Café zu und verschwindet hinter der Hecke einer Laube, die nur noch eine schmale Durchsicht auf das Caféhaus gewährt und uns während der ganzen Szene nur den Kellner unverdeckt zeigt. Was sich für den Zuschauer als ein Verbergen vor unseren Blicken darstellt, ist für Beckert ein irrationales, weil äußerlich gesehen unnötig hastiges Verstecken, Ausdruck seines unkontrollierten Getriebenseins. Beckert braucht Alkohol und eine Zigarette, um seinen Erregungszustand abzubauen und wieder zu dem biedereren Untermieter zu mutieren, so viel können wir wahrnehmen. Lang hätte uns mit Hilfe einer Kamerafahrt den Blick hinter die Hecke und die unverstellte Sicht auf Beckert ermöglichen können. Doch zum strukturästhetischen Kalkül des Regisseurs gehört in diesem Fall, während der ganzen langen Szene auf der Hecke als Sichthindernis zwischen uns und dem Protagonisten zu beharren. Damit negiert er zunächst einmal das Zeigegebot des Films im Sinne der oben erwähnten Negativdeixis. Die Kamera entscheidet in dieser Szene aufgrund eines strukturästhetischen Kalküls für uns über die Realitätskonstruktion. Erst nach und nach, wenn die Zuschauer bereits neugierig werden, bei ihnen der Wunsch nach visueller Teilnahme größer wird, löst Fritz Lang die Spannung ein wenig auf. Die Kamera fährt näher an die Hecke heran, wir können (wie durch ein Schlüsselloch) zwischen den Zweigen der Hecke etwas von Beckerts Gesicht sehen, wenn auch undeutlich. Hier soll eben nichts wirklich klar werden. Lang verstärkt unser Empfinden, dass bezüglich des wahren Charakters dieses Mannes keine Evidenz geschaffen werden soll. Wir bleiben aufgrund der hochselektiven Szenenfolge des ganzen dramatischen Plots auf vage Hypothesen angewiesen.

Immerhin sieht dieser vor, dass zur Persönlichkeit Beckerts im Film mit Hilfe von ausführlich gezeigten Diskussionsrunden der Polizei und Verbrecherorganisation zwei

⁵⁴ Da die ganze Sequenz letztlich nur der Veranschaulichung von Beckerts krankhaften Metamorphosen dient, die Handlung also nicht vorantreibt, kann man von einem Pathosdramativ sprechen; siehe dazu Joachim Knappe: Rhetorischer Pathosbegriff und literarische Pathosnarrative. In: Cornelia Zumbusch (Hg.): Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie. Berlin 2010, 25-44, hier: S. 43.

letztlich sehr reduktionistische Hypothesen explizit zur Sprache gebracht werden: Er ist ein Krimineller oder ein Kranker. Für den Zuschauer sind damit wiederum Fragen nach den Grenzen und nach der Berechtigung solcher scheinbar klaren Zuschreibungen formuliert, ohne dass gleichzeitig klare Antworten mitgeliefert würden. Wenn der Täter anfangs einfach als Krimineller dasteht, so macht der Film nach und nach eine wirklich klare Beurteilung immer schwieriger. Gezeigt wird ein Biedermann, der Kinder verwöhnt; gezeigt wird auch ein psychisch Gequälter. Mordtaten bekommen wir nicht zu sehen, nur deren Spuren und Wirkungen in der Gesellschaft. Lediglich im Spiegel der polizeilichen Akten und Gutachten sowie im Spiegel weiterer Mutmaßungen, die der Film explizit anbietet, sehen und hören wir, dass sich diese Figur nach Einschätzung der anderen Protagonisten zwischen Kriminalität und Krankheit bewegt.

Auch im Fall der Persönlichkeit und des Charakters der Hauptfigur in „M“ stimuliert das ästhetische Gesamtkonstrukt den Zuschauer also zu eigener Erkenntnistätigkeit und emotionaler Auseinandersetzung und aktiviert damit ein weiteres Mal den rhetorischen Faktor, der sich uns auch hier wieder als Möglichkeit zur Repragmatisierung des Kunstwerks zeigt.

Eine Mörderjagd in Bild und Ton. Fritz Langs „M“ aus technischer Sicht

Martin Gehring

„The cinema is a mass art, which reaches an immense public. I don't always think of people when I make a film; it's probably that I instinctively adapt myself to certain of their reactions. [...] What do you mean, people change, of course, people change! Young people today don't think or live as they did thirty years ago. But we're also changing. No director can make films the way he used to.“¹

Fritz Lang

Das Wesen von Filmklassikern besteht darin, dass ihnen ein zeitloser ästhetischer Wert zugesprochen wird, auch wenn sie hinsichtlich ihrer Produktionsweise veraltet scheinen. Sie gelten in ihrem Einsatz von Ton und Bild als wegweisend, weil sie auch noch heute ihre Wirkung entfalten, und zugleich stellen sie für ein nachgeborenes Publikum eine historische Herausforderung ihrer Hör- und Sehgewohnheiten dar. „M“ ist ein solcher Klassiker.²

Fritz Langs Stil, der von der vorherrschenden expressionistischen und neusachlichen Ästhetik der Weimarer Zeit geprägt ist³, trifft heute auf Augen und Ohren, die in ihrer ‚natürlichen‘ Erwartungshaltung durch Film- und Fernsehstile geprägt wurden, die die technischen Möglichkeiten der Gegenwart ausnutzen. Die sich daraus ergebenden Differenzen hinsichtlich der Rezeptionsgewohnheiten sind so gravierend, dass es kaum mehr möglich scheint, einen rund 80 Jahre alten Film heute naiv, also ohne Bewusstheit der Rezeptionsabweichung zu schauen. Im vorliegenden Beitrag möchte ich den Film aus heutiger Rezeptionsperspektive mit besonderem Augenmerk auf optische und akustische Inszenierungsstrategien beschreiben. Es geht mithin um die Frage, wodurch „M“ heute noch unmittelbar berühren und faszinieren kann, und wo er, bedingt durch den Stand seiner technischen Realisationsverfahren, vielmehr zu einem Dokument der Geschichte der Filmästhetik wird.

Der Einsatz der Tonspur in „M“

Das Lied über den Mörder, aus Kindermund gesungen, eröffnet den Film „M“ – als Gesang aus dem Off (ab 0:00:00). Dass gleich zu Beginn des Films noch kein Bild zu

¹ La Nuit Viennoise. Interview with Gretchen Berg. Unpubl. Typoskript, T1, S. 62; University of Southern California, Los Angeles, Cinematic Arts Library, Fritz Lang Collection, Folder: „Correspondence - Gretchen Weinberg/Lang“, Box 15:17.

² Vgl. Georg Seeßlen: M - Eine Stadt sucht einen Mörder. In: Alfred Holighaus (Hg.): Der Filmkanon. 35 Filme, die Sie kennen müssen. Bonn / Berlin 2005, S. 41-50.

³ Vgl. dazu den Beitrag von Dorothee Kimmich (in diesem Band).