

**Konzert  
in  
Mäh**

ein kleiner Ausflug auf Land  
mit Aufzählern aus  
Boschhafen, Schwansee und Vahleis

**Concert  
in  
Muh**

by  
Hartmut Jahn



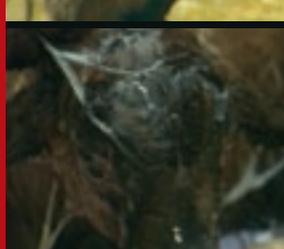
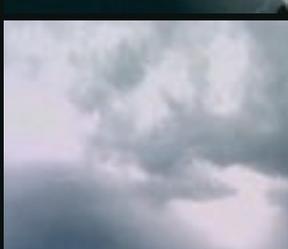
**YEARNING  
FOR  
FULLMOONBEER**



**ELECTRICAL  
IS  
HEALTHIER**



**Electronic Landscape**  
Brandenburg  
with  
headlines of the local newspaper  
"Märkische  
Allgemeine Zeitung"  
September 14th - 20th, 1997  
in Dresden / Kyritz



# Tiere im Film – für Hartmut Jabn

THOMAS MACHO

**1. ANFANG MIT KATZE** Wer über die Auftritte von Tieren im Film sprechen will, wird rasch überfordert: als sollte er über Tiere in Mythen, Fabeln und Märchen sprechen. Kaum ein Mythos, eine Fabel oder ein Märchen kommt ohne Tiere aus – und ähnlich verhält es sich mit den Filmen. Tiere sind in Filmen überall gegenwärtig: als Haupt- und Nebenrollen, als Allegorien und Symbole, als Verkörperungen von Wünschen oder Ängsten. Tiere agieren in Spielfilmen, Fernseh-Serien oder Dokumentarfilmen; wie Kleidung, Frisur und Accessoires können sie bestimmte Züge eines Charakters betonen oder abschwächen. In *The Long Goodbye* von Robert Altman (1973) wird *Philippe Marlowe*, gespielt von Elliott Gould, in den ersten zehn Minuten gleichsam durch die Augen seiner Katze vorgestellt: Sie springt ihm auf die Brust, er greift nach einer Zigarette und blickt auf den Wecker; es ist drei Uhr früh. Danach geht er in die Küche, sucht nach einer Futterdose, findet aber nur leere Büchsen im Müll. Also mischt er Speisereste mit Quark und einem rohen Ei, streut etwas Salz über diese Komposition: Die Katze schnuppert kurz an Marlowes Menü und zieht sich beleidigt zurück. Der Detektiv fährt zum nächsten Supermarkt, der in der Nacht geöffnet ist, um Katzenfutter der Marke *Cury* zu kaufen – das einzige Futter, das seine Katze frisst. *Cury* ist aber nicht vorrätig; also kauft er ein anderes Futter, sperrt sich zuhause in der Küche ein und füllt umständlich das eben gekaufte Futter in eine leere *Cury*-Dose. Der Deckel wird auf die alte Konserve gedrückt, die Katze hereingelassen und die Dose theatralisch geöffnet. Die Katze schnuppert wieder – und verläßt endgültig gekränkt das Haus. Sie wird in diesem Film nicht mehr in Erscheinung treten; ihren Zweck, die Vorstellung des Protagonisten, hat sie überzeugend erfüllt. ALTMAN selbst kommentierte diese Eingangssequenz – in einem Gespräch mit Michael Wilmington aus dem Jahr 1991 – auf folgende Weise: »Die Katze ist gut, was? Aber wissen Sie, wenn diese Szene im Drehbuch stehen würde, einem Produzenten gezeigt und gesagt würde – ›er [Marlowe] kümmert sich zehn Minuten um die Katze‹ –, wenn das in einem Drehbuch stehen und einem Produzenten gezeigt und gesagt würde: ›Das ist die erste Szene‹, würde man sofort rausfliegen, denn so etwas gilt nicht als umsetzbar.« <sup>1</sup>

**2. SPRECHENDE TIERE** Wollte man eine Rangliste der Wunschtiere erstellen, die in Filmen verkörpert werden, so würden wohl die sprechenden Tiere den ersten Platz erobern. Was immer sie sagen, mildert eine Fremdheit der Tiere, die im Verlauf der industriellen Revolution dramatisch zugenommen hat: Resultat einer schleichenden Verdrängung der Tiere aus den meisten Lebens-

und Arbeitsbereichen. Die Ochsen wurden durch Traktoren, Mähdrescher und andere landwirtschaftliche Maschinen ersetzt, die Ziegen und Schafe durch die Produktion synthetischer Bekleidung. Die Kavallerie wurde gegen Panzerdivisionen ausgetauscht; die Kutschen wichen den Eisenbahnen und Automobilen, die Lasttiere den Kränen und Baggern, die Brieftauben den Telefonen und Computern. Seit ihre Stimmen im Alltag verstummen, begannen die Tiere in der Zirkusarena zu sprechen, auf der Bühne oder im Film. Dem Publikum wurde gleichsam suggeriert, es könne die Sprache der Tiere verstehen, ohne den bequemen Stuhl im Varieté oder Kino verlassen zu müssen: buchstäblich als ein kollektiver *Dr. Doolittle*, dem alle Lebewesen von selbst erzählen, was sie erfahren haben und wie es ihnen geht. Die Filmtiere sind häufig polyglott: Sie reden in den Landessprachen zahlreicher prominenter Synchronsprecher. Nur *Donald Duck* spricht und quakt zugleich (im Gegensatz zu seinem kultivierten Vetter *Gustav*). In *Donald's Dream Voice* (von 1948) scheitert er als Bürstenvertreter wiederholt an seinem »Entendialekt«, worauf er eine Packung *Voice Pills* kauft, die ihm eine wohlklingende Stimme bescheren. Natürlich will er seine neue Stärke nicht nur beruflich, sondern auch für einen Heiratsantrag nützen; auf dem Weg zu *Daisy* fällt ihm jedoch die Pillenschachtel in den Gully. Die einzige Pille, die *Donald* gerade noch retten kann, landet schließlich – auf Umwegen – im Magen einer Kuh; was die Kuh nach Genuß der *Voice Pill* sagt, widerlegt allerdings den schönen Klang ihrer Stimme durch den unfreundlichen Inhalt ihrer Rede. Filmkühe wurden übrigens seltener synchronisiert als die meisten anderen Haustiere (Hunde, Katzen, Pferde oder Schweine), ganz abgesehen von wilden Tieren – Bären, Löwen, Wale oder Delphine –, die von vornherein auf größere Sympathien des Kinopublikums zählen dürfen. Dabei klingen schon die natürlichen Stimmen der Kühe wie Chorgesänge, was etwa Hartmut Jahns *Konzert in Muh* (von 1997) überzeugend demonstriert.

**3. VERWANDLUNGEN** Wenn Tiere sprechen, verwandeln sie sich in Menschen; und manchmal verwandeln sich auch die Menschen in Tiere. Von solchen Verwandlungen erzählen die Mythen, beispielsweise die *Metamorphosen*





Ovids. Gleich in der ersten Geschichte nach dem kosmogonischen Prolog geht es um eine solche Verwandlung: um die Bestrafung Lycaons durch seine Verwandlung in einen Wolf. Die Erzählung selbst ist vielleicht nur mehr ein Schatten archaischer Initiationsrituale, die im Heiligtum des *Zeus Lykaios* praktiziert wurden. <sup>12</sup> Dennoch bildet sie eine wichtige Wurzel jener vielgestaltigen Ängste, Legenden und Gerüchte, die mitunter noch im Mittelalter zu Gerichtsprozessen gegen vermeintliche »Werwölfe« führen konnten. Im 20. Jahrhundert verhalf der Film den Werwölfen zu neuer Popularität. Zwar erschienen die Werwölfe – ab 1913 in Horrorfilmen – zu meist als erschreckende Monstren; doch können sie neuerdings auch – wie Danny DeVito als Zirkusdirektor und praktizierender Werwolf in Tim Burtons *Big Fish* (von 2003) – durch einen gewissen Charme beeindrucken. Jack Nicholson glänzte in *Wolf* von Mike Nichols (1994) gar durch erotische Vitalität und offenkundige Lust an der Verwilderung; er überbot die klassischen Horrormotive durch eine Erinnerung an die alten Faszinationspotentiale der Verwandlung in ein Tier, die auch bei jedem Karnevalsbumzug sichtbar werden. Faszination, diese Mischung aus Angst und Lust, regiert das mehrfach verfilmte Verhältnis zwischen *La Belle et la Bête*; sie wird bezeugt von jenen Superhelden, die sich – wie *Batman* oder *Spiderman* – sogar in traditionell unheimliche, negativ konnotierte Lebewesen wie Fledermäuse oder Spinnen verwandeln können, um mit *Catwoman* oder dem *Penguin* zu kämpfen. Fledermäuse und Spinnen sind erschreckend und zugleich attraktiv, insofern sie die Vertikale besiedeln; darin gleichen sie den Vögeln, deren Flug in den verschiedensten Kulturen – vom nordeurasischen Schamanismus bis zu den ersten Flugpionieren – heftig bewundert wurde. Wer wollte sich nicht in einen Vogel verwandeln? Der Vogel ist »l'air libre personnifié« <sup>13</sup>, wie Gaston Bachelard bemerkt. Im Traum ist auch der kleine Angestellte *Sam Lowry* in Terry Gilliams *Brazil* (1985) – gespielt von Jonathan Pryce – ein geflügelter Held, Vogel und Engel zugleich, der befreit durch die Wolken segelt.

**4. TIERE IM ZOO** Die Flugträume *Sam Lowrys* stehen in schärfstem Kontrast zu seiner monströsen Gefangenschaft: Das Ende des Films erschreckt durch seine gnadenlose Ambivalenz, die sich leicht verallgemeinern läßt. Auch wir fliegen ja nur im Kino der Phantasien, während wir zugleich die Käfige einer streng normierten und kontrollierten Realität bewohnen. Darin sind wir den Zootieren verwandter als den Wölfen, Fledermäusen, Pinguinen, Katzen oder Vögeln. Um die Metaphorik des Zoos kreist auch Gilliams Film *Twelve Monkeys*, sein –

zehn Jahre nach *Brazil* gedrehtes – Remake von Chris Markers *La Jetée* (1962). Die Menschen der Zukunft hausen unter der Oberfläche ihres katastrophal verseuchten Planeten; sie schicken einen Häftling in die Vergangenheit, um die Umstände genauer zu erkunden, unter denen die Pandemie ausgelöst wurde. *James Cole* – gespielt von Bruce Willis – gerät im Verlauf seiner Recherchen auf die Spur einer radikalen Tierschutz-Gruppe, die eine gewaltsame Aktion zur Befreiung von Zoo- und Versuchstieren plant. Während noch – visueller Höhepunkt des Films – die Affen, Elefanten, Zebras und Giraffen plötzlich die Highways bevölkern, besteigt ein Biologe, typischer *mad scientist*, das Flugzeug, um ganze Populationen tödlicher Viren in zahlreichen Großstädten freizusetzen. Emanzipation als Vexierbild des Untergangs? Die Befreiung der Tiere als Zeichen der Apokalypse? In Emir Kusturicas *Underground* (ebenfalls von 1995) wird ein Luftangriff auf Belgrad während des Zweiten Weltkriegs in den Augen der Zootiere gespiegelt, deren Käfige bombardiert wurden. Sie verenden oder rennen ziellos durch die zerstörte Stadt; ein Schimpanse besetzt zunehmend die unmögliche Instanz des Erzählers. Der Zoo konvertiert zum Kino – oder ist vielleicht das Kino selbst eine Art von Zoo, wie der Regisseur CHRISTOPH SCHAUB vermutet? »Auf Reisen durch andere Städte besuche ich oft zoologische Gärten, am liebsten während Aufenthalten an Filmfestivals. Dann befinde ich mich in einem dunklen Raum, neben mir die anderen Zuschauer, vor mir eine helle Fläche – der Käfig hinter Glas mit den Tieren. Ausgestattete Räume, gebaute Landschaften. Ich sehe Ausschnitte davon – Kadragen; es sind Landschaften in unendlicher Weite. Der Blick wird geführt durch das Licht, den Reiz der Tiere, ihr Schauspiel – Empathie mit den Darstellern.« <sup>14</sup>

**5. ALPHABETE DES FREMDEN** Der Zoo steht auch im Mittelpunkt von Peter Greenaways *A Zed & Two Noughts* (1985). Der Vorspann des Film beginnt – zur einprägsamen Musik Michael Nymans – mit zwei Kindern, die einen widerstrebenden Dalmatiner zu drei blauleuchtenden Großbuchstaben zerren: ZOO. Der Blick wechselt zu einem Tigerkäfig. Der Tiger schreitet unaufhörlich von einem Ende des Käfigs zum anderen; auf dem Boden liegt ein Zebra Kopf. Am rechten Bildrand sitzt ein junger Mann, der mit einer Stoppuhr die Bewegungen des Tigers mißt. Brems- und Unfallgeräusche lassen ihn aufschrecken. Ein Auto hat eine rotweiße Schranke gerammt. Eine Frau schreit, während die linke Hälfte der Windschutzscheibe von einem Schwan eingenommen wird, der offenbar mit dem Wagen kollidiert ist. Zugleich kann im rechten oberen Bild Drittel ein Esso-Reklameplakat mit dem bekannten Tiger wahrgenommen werden. Die nächste Einstellung zeigt einen Fotografen vor dem Käfig eines Gorillas; das Geräusch des – in Großaufnahme gezeigten – Bildzählwerks erinnert an die Stoppuhr. Der Gorilla ist verküppelt; ihm fehlt das rechte Hinterbein.



Aus der Vogelperspektive sehen wir neuerlich das verunglückte Auto, an dem nun die Sanitäter mit Schweißgeräten arbeiten. Hinter dem Wagen erkennt man wieder die Großbuchstaben ZOO. Um Buchstaben und Tiere wird es immer wieder gehen in diesem Film, um die merkwürdig enzyklopädische Verschränkung der Tiere mit dem Alphabet, wie wir sie aus Kinderspielen kennen, bei denen ein willkürlich gewählter Buchstabe mit einer Stadt, einem Land oder einem Tier assoziiert werden muß: Affe, Bär, Chamäleon, Delphin, Esel – bis Walfisch, Yak oder Zebra. Der Zoo, ein Alphabet? In Hartmut Jahns Video *meine lieben* (2004) werden Bilder von der Schlachtung einer Gans, vom Melken und von der Geburt einer Ziege begleitet von einer Kinderstimme, die das Alphabet auf-sagt: a–z, 1–10. Im Hintergrund singen die Ziegen ein fremdes Lied, wie einen Klagechoral aus einer anderen Welt, den Lutz Glandien aus den Tierstimmen elektronisch komponiert hat. Gelegentlich teilt sich das Bild in Zeilen, doch es erscheint keine Schrift. Die Tiere entziehen sich dem Alphabet, das sie scheinbar begründen; sie widerlegen die programmatische Maxime CANETTIS: »Er denkt in Tieren, wie andere in Begriffen.«<sup>15</sup>

- 
- <sup>1</sup> Zitiert nach: Peter Purtschert: *I even lost my cat. Tiere als Nebenfiguren in The Long Goodbye von Robert Altman.* In: *Cinema 42: CineZoo.* Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1997. Seite 49–58; hier: Seite 49.
  - <sup>2</sup> Vgl. Walter Burkert: *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen.* Berlin/New York: Walter de Gruyter 1997. Seite 98–108.
  - <sup>3</sup> Gaston Bachelard: *L'Air et les Songes [1943]. Essai sur l'imagination du mouvement.* Paris: Librairie José Corti 1987. Seite 94.
  - <sup>4</sup> Christoph Schaub: *Kino – Zoo.* In: *Cinema 42: CineZoo.* A.a.O. Seite 71–86; hier: Seite 71.
  - <sup>5</sup> Elias Canetti: *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen.* München/Wien: Carl Hanser 1992. Seite 14.



# Die Kuh singt oder die Liebe zum Authentischen

KERSTEN GLANDIEN

In einer lauen Sommernacht im Juni 1996 pirschten zwei Gestalten, ausgerüstet mit Taschenlampe, Videokamera und Mikrofon, durch das nächtliche Unterholz des Berliner Grunewalds. Komponist Lutz Glandien und Hartmut Jahn suchten nach geeignetem Bild- und Tonmaterial für das *sonambiente*-Projekt **1** *Vortex – 24 Stunden Berlin* **2**, in dem sechs Videokünstler und sechs Komponisten in wechselnden Paarungen stundenweise an 24 Orten ein Stadtporträt entwarfen.

Das Los führte Glandien und Jahn von 23–24 Uhr im Berliner Grunewald zusammen. Gemeinsam nahmen sie vor Ort Ton und Bild auf, um dann jeder für sich die jeweilige Komponente des zweieinhalbminütigen Ort-Zeit-Porträts zu komponieren. Beide Teile der so entstandenen audio-visuellen Momentaufnahme *Hirsch Heinrich* wiesen unverkennbare Affinitäten auf: »Nachdem wir die Ton- und Bildspur auf Start angelegt hatten, lief das Video fast zwei Minuten in einer audiovisuellen Komposition, die ohne weitere Bearbeitung kongenial war. Nach diesem besonderen ästhetischen Erlebnis war mir klar, dass wir beide auf der gleichen Wellenlänge lagen, was Proportion, Dramatik, Dynamik und den Humor betraf.« (HARTMUT JAHN) Neben der Wellenlänge teilten beide Künstler auch die Faszination für authentisches Material: »Hartmut hat den dokumentarischen Blick. Im Zentrum steht bei ihm immer das reale Motiv, meistens das Gesicht oder der Körper. Er sucht das Besondere im Alltag.« (LUTZ GLANDIEN) Diese Gemeinsamkeiten legten den Grund für kommende Zusammenarbeit. So entstanden bislang zehn gemeinsame Filmprojekte.

**Die Interdependenz von Bild und Ton im zeitbasierten Medium lässt mich nicht los.**

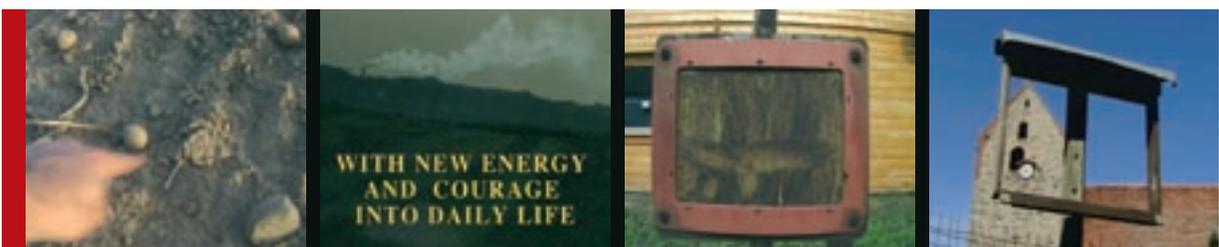
**1997 sitze ich mit der Kamera einen Tag auf der Kuhweide in der Prignitz in Brandenburg. **3** Die Wolken ziehen sich zusammen, die Tiere lecken die Kamera, es blitzt und donnert. In der folgenden Nacht kombiniere ich die Muh-Laute mit der zeitlichen Länge der Blitzschläge. Noch in der Länge eines einzelnen Videoframes – 1/25 Sekunde – sind die tierischen Laute als Kuh-Laute erkennbar.**

**Die audio-visuelle Improvisation wird erneut montiert. Resultat ist die Videoarbeit *Konzert in Muh*.**

Als Hartmut Jahn 1998 mit der *arte/ZDF* Dokumentation *Die Kuh kommt* an Lutz Glandien herantrat, traf er wiederum einen speziellen Nerv des Komponisten. Dieser hatte sich bereits seit einiger Zeit mit der internen Tonalität von Mensch- und Tierstimmen beschäftigt. Umfangreiche kompositorische Arbeit im Hörspielbereich hatte Glandiens Interesse am tonalen Charakter von Sprache geweckt. Ging er zunächst den diatonischen Strukturen gesprochener Texte nach, so reizten ihn bald auch Tierstimmen, besonders die höherer Primaten. Die Diskussion seiner Funde mit dem Tierstimmenforscher Prof. Günther Tembrock führte zu Reflexionen über den kulturellen Charakter menschlicher Klangwahrnehmung: Konfrontiert mit komplexen Klangtexturen, filtert unser Gehör ganz von selbst harmonische Sequenzen heraus, die uns bekannten musikalischen Mustern ähneln. Seinem Interesse folgend, integrierte Glandien Lautfragmente in Kompositionen für Hörstücke, Film, Schauspiel, Installationen, CD-Projekte und Tanz.

***Die Kuh kommt* nimmt die verschiedensten visuellen Momente des Kuhlebens auf. Das Spektrum des Films reicht von der besonderen Kunst der Kuh-Fotografie über die romantische Herde bis hin zu Schönheitsdiskussionen über die Kuh und die Euterstellung, die Wahl zur Miss Potsdam. Dann begann Lutz Glandien mit der Durchforschung des Muh-Materials.**

Glandien fand melodische, gestische und rhythmische Momente in den Muh-Tönen und verarbeitete sie weiter. Die Analyse der Kuhstimmen schlug sich letztlich in hunderten Kuhtonfragmenten nieder, die das authentische Ausgangsmaterial der Komposition bildeten und der Art nach dokumentarischem Bildmaterial vergleichbar



sind. In der Komposition selbst werden die Töne original belassen und kaum nachbearbeitet; Tonhöhe und Klang nicht verändert.

20.000 Muh-Laute bringe ich aus der Bundesforschungsanstalt für Landwirtschaft mit, die ein eigenes Forschungsgelände unterhält, um die akustische Artikulationsfähigkeit der Tiere zu erforschen. Glandien geht von den Tonhöhen der Tiere aus. Da ist z. B. »die verliebte Kuh«: sie äußert sich in einer Laut-Harmonie, die sie auch noch präzise wiederholt, ein Klang, der in jeder heutigen Unterhaltungsmusik weitergespielt werden könnte. Glandien nennt sie »die romantische Kuh«. Andere Laute liegen präzise auf dem *cis*, dem *d* oder dem *e*, andere wiederum liegen nah an der orientalischen Tonleiter, und die Kommunikation von Kuh und Kälbchen ist musikalisch besonders komplex.

Es blieb jedoch nicht bei Kuhlauten. Im Video *Konzert in Mäh* (2000) kamen die Stimmen von Ziegen, Enten und Menschen zu Gehör. Kurze hart geschnittene, zum Teil geloopte Bildfragmente wurden von Zeitlupeneinstellungen abgelöst. Sie fanden ihre akustische Entsprechung in gescratchten und geloopten Klängen, die zeitweilig eine fast statische Wirkung erzeugten. In der Filmmusik zu *Echt Schaf* (2001) synchronisierte Glandien Schaf-laute mit modernen Dance- und Orchestersamples. Hier kam eine neue Kompositionstilistik zum Tragen, die Glandien in seinen CD-Projekten *The 5th Elephant* (RER 2001) und *Lost in Rooms* (RER 2003) weiterführte: die Verbindung komplexer Samplearbeit mit O-Tonfragmenten und Dance Music entliehener Rhythmik und Dynamik.

Die grafische Verpackung für den arte-Themenabend *Die Liebe zum Land* (2000) arbeitet mit Superzeichen, die in Sekundenbruchteilen Emotionalität evozieren, die einzig der Aufmerksamkeit auf das folgende Programm dient: goldgelbe Ährenfelder vor sattblauem Himmel, der durch die Erde ziehende Pflug, brechende Maiskolben. Den Titel und die ganze Kraft dieser Bilder ernst genommen, mündet neu montiert in der Arbeit *Jingle Jungle* (2002). Die Bilder des Landes werden konfrontiert mit Aufnahmen, die ich als Kameramann Jahre früher machte: verhüllte Gesichter, die gegerbte Haut eines alten Mannes, der absurd anmutende Waffentanz eines Soldaten, die weite, von dunklen Sandwirbel-Wolken bedrohte Ebene und die Ebene durchschreitende Frauen- und Männer-Tuaregs

in Nord-Mali. Die Realitätsfragmente verbinden sich zu einem aphoristischen Erzählstrom, der vom ewigen Überlebenskampf zu erzählen scheint.

Glandiens *L'Impero Ritorna* konterkariert diese Bilder; und Dialogfetzen aus pathetischen Hollywoodklassikern zum Fall des römischen Imperiums laden die inhaltliche Ebene emotional auf: verhandelt wird der Fall jedes Imperiums, nicht nur Roms, jeder imperialen Macht durch den eigenen blinden Pathos.

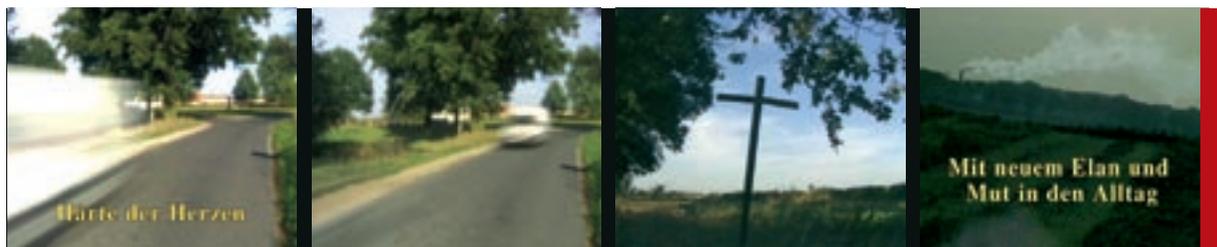
»... but there comes a time | when its people no longer believe in it: | Then ... | then does an empire | begin to die ... «

Für *Jingle Jungle* (2002) bediente sich Jahn Auszügen aus Glandiens Improv-Komposition *L'Impero Ritorna* (1999). Die von Dietrich Petzold gespielte Viola-Perkussion-Improvisation zu gesprochenen Texten einer Tonbandcollage verleiht den Bildern eine besondere assoziative Kraft, die die Gesichter und Gestalten in Verbindung mit den wogenden gelben Maisfeldern in einen hochbrisanten politischen Kontext stellt, der zugleich authentisch, poetisch und vieldeutig ist.

1) *Sonambiente – Festival für hören und sehen*, Akademie der Künste Berlin 9.8. – 8.9.1996.

2) *vortex – 24 Stunden Berlin*, Video: Daxl/Fülepp, Hartmut Jahn, Antal Lux, Maria Vedder, Veit-Lup, Angela Zumpke  
Musik: Lutz Glandien, Erhard Großkopf, Günther Heinz, Georg Katzer, Bert Wrede, Helmut Zapf. Initiiert durch das Elektroakustische Studio der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg, Gerd Rische und Heiko Daxl.

3) *Landschaft heute – electronic landscape*, Sommerwerkstatt der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg.



# Das elektronische Dokument

RUDOLF FRIELING

Was kann ein Bild beweisen? Nichts und alles. Und doch lässt sich ebenso wenig von der Hand weisen, dass in der sprachlichen Wurzel ein Moment der Wahrheit liegt: Das Dokument leitet sich etymologisch ab von lat. *docere*, etwas »beweisen«. Die »Dokumente« stehen meist im Kontext juristischer oder polizeilicher Ermittlungen. Daraus ableitend könnten wir folgern, dass der Dokumentarist Beweise vorlegt, ein Dokumentarfilmer eben filmische Beweise. Andererseits bezeugen auch unzählige historische Fälle allein schon, dass die Lage nicht so einfach darzustellen ist. Das Bild ebenso wie die Statistik beweist, was es beweisen soll. Kein Dokument ohne Fiktion, kein Dokumentarfilm ohne filmische »Lüge«. In der Kunst verwischen sich aber diese begrifflichen Trennungen und klaren Unterscheidungen. In Hartmut Jahns besten visuellen Dokumenten gelingt es auf künstlerische Weise, an einem Wahrheitsanspruch festzuhalten, ohne die kontextuellen Ambivalenzen zu verleugnen. Die zwei Videodokumentationen von Hartmut Jahn, die ich hier beschreiben will, gehören dazu. Die erste ist eine Gemeinschaftsarbeit mit Gerd Conradt und steht hier stellvertretend für die kooperative Produktionsstruktur, an der Hartmut Jahn in vielen Produktionen vor allem der 1980er Jahre festgehalten hat. <sup>11</sup> Die zweite ist eine dezidiert künstlerische Dokumentation, mit der er 1994 den Deutschen Videokunstpreis erhalten hat. Beide Werke fungieren als eine filmische Klammer einer Haltung, die das Dokument gerade in seiner radikalen Subjektivität vorführt und rettet.

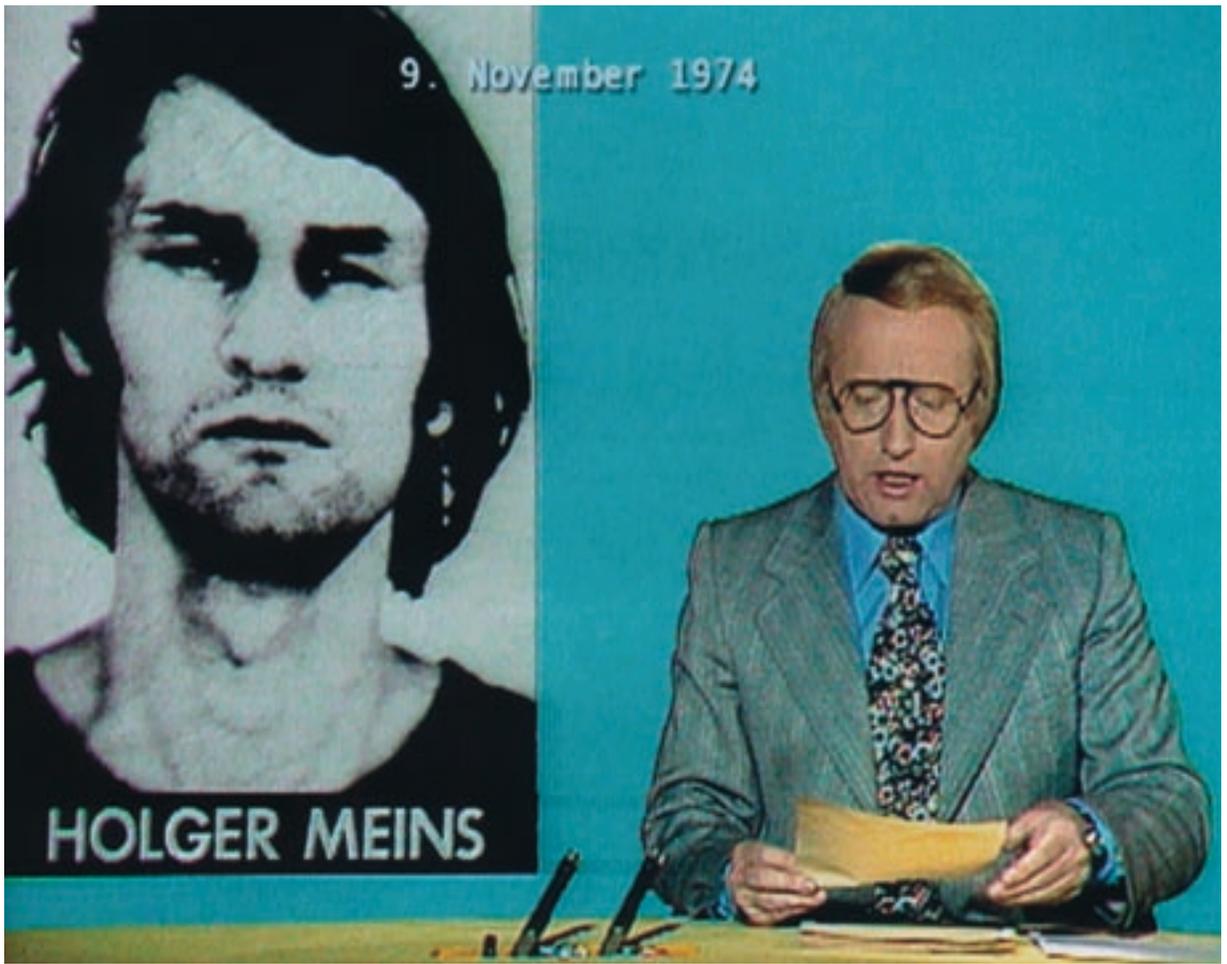
**1982 – ÜBER HOLGER MEINS** Vom Dokument zur *Documenta*: 1982 war das Jahr der Rückkehr der *Documenta* zur Malerei. Es war die Hochphase der wilden Maler, die das Konzept und die medialen Experimente der Videokünstler der 1970er Jahre abgelöst hatte. Endlich, so jubelte der Kunstmarkt, malte man wieder. <sup>12</sup> Alfred Nemeček, Redakteur der Zeitschrift *Art*, graute noch 1987 vor der Praxis der Videokünstler, die mit Kunst in seinen Augen nichts (oder noch nichts) zu tun hatte. 1982 war das Jahr

der Einführung des Fernsehsenders *MTV* in Deutschland, der wie kein anderer die Fernsehlandschaft nicht nur umgekrempt, sondern geradezu beschleunigt hat und der weltweit über Satellit oder Kabel einen 24-Stunden-Endlosloop der Musikindustrie sendete, ein Kult-Fernsehen, das selbst die rebellischsten Gegenbewegungen wie Punk bereits in sein Programmschema integrierte. Mit *MTV* verwischten die Grenzen zwischen Kunst, Fernsehen und Kommerz vollends. <sup>13</sup> Die Rezeption wandelte sich, es wurde nun wieder fröhlich konsumiert. Zudem schwappte eine neue deutsche Welle in der Musik über das Land und fegte die letzten Spuren eines politischen Aktivismus aus den medienbeherrschenden Diskursen, während Commodores *C64* seit diesem Jahr Millionen von Videogames eine einfache wie bezahlbare Plattform gab. 1982 war auch das Jahr, in dem Helmut Kohl zum Kanzler gewählt wurde. Es war, mit anderen Worten, der Beginn einer post-politischen Ära, die im Angelsächsischen in der Ära kapitalistischer Führungsfiguren und Reformer im Stile einer Maggie Thatcher und eines Ronald Reagan verkörpert war. Die Gründung der Grünen etwa im gleichen Zeitraum markiert besonders diese Abkehr vom utopischen Denken, das in den Augen vieler gescheitert war. Der Terrorismus der Roten Armee Fraktion samt ihrer medialen Begleitumstände machte keine Schlagzeilen mehr. Die aktuellen Themen waren sehr viel lokaler geworden.

Ich schildere dies in knappen Worten nur, um noch einmal eine Situation zu umreißen, die nicht ungünstiger hätte

16





sein können für eine dokumentarische wie aber auch künstlerische Auseinandersetzung mit dem Terrorismus. 1982 war nämlich paradoxerweise auch das Jahr, in dem Hartmut Jahn und Gerd Conradt ihr gemeinsames Langzeitprojekt eines dokumentarischen Videos *Über Holger Meins* ins Fernsehen und in die Szenelokale der alternativen Medienarbeit warfen. Beileibe keine Koinzidenz, auch keine mediale Wellen schlagende Verkopplung von Ungleichzeitigkeiten. Was aber dann, ein dramatisches Missverständnis oder gar ein dramatischer Realitätsverlust?

Die Rezeption der Produktion scheint dies zu bestätigen: Den einen war die Arbeit zu künstlerisch und zu wenig agitatorisch (in der Nachfolge der RAF), den anderen war

die Arbeit zu politisch (sprich unkünstlerisch), zu dokumentarisch oder auch zu subjektiv. Die Vorwürfe nahmen kein Ende und können nachgelesen werden in der sehr aufschlussreichen Buchpublikation, die anlässlich des Remakes dieser Videodokumentation zwanzig Jahre später von Gerd Conradt publiziert wurde.<sup>14</sup> Die Tatsache, dass überhaupt ein Remake finanziert werden konnte, spricht für ein sehr spät sich manifestierendes Interesse an den Themen, die bereits 1982 verhandelt wurden. Doch ist es nicht unwichtig zu wissen, dass *Über Holger Meins* bereits Mitte der 1970er Jahre seine langwierige Produktionsgeschichte begann. Das »Endprodukt« kam tatsächlich aufgrund der unterschiedlichsten Probleme erst 1982 auf den »Markt«, Jahre später als ursprünglich geplant.

*Über Holger Meins* war das erste größere Projekt der beiden Filmemacher, das zugleich auch einen Moment des Übergangs bezeichnet. Ein Übergang zu experimentelleren Formen, die gleichwohl eine inhaltliche Aussage nicht kompromittieren durfte/sollte. Die Arbeit polarisier- te – und es ist vielleicht eben dieses Moment, das sich





heute als die besondere Qualität der Produktion darstellt. Im Kern handelt es sich um ein im wahrsten Sinne des Wortes visuelles Dokument von Gesprächen, die die Autoren mit dem Vater Holger Meins' nach dessen Beerdigung geführt haben. Damit ist die erste Position deutlich: *Über Holger Meins* heißt eben nicht, in den Archiven der bundesdeutschen Medien nach Anhaltspunkten und Puzzlesteinen einer Biografie zu forschen, sondern den direktesten Augenzeugen zu befragen, den Vater. **15** Diese Aussagen sind heute sehr viel mehr noch als früher von größter zeitgeschichtlicher Relevanz. Aber die Geschichte der Befragung des Vaters ist zugleich auch die Geschichte der Befragung oder besser Hinterfragung

der eigenen Position, medial – in Bezug auf die Spezifik des Videoformats bis hin zu videografischen Elementen, subjektiv – in Bezug auf den eigenen Umgang mit und die eigene Verstrickung in die Geschichte politischer Utopien, zeitgeschichtlich – in Bezug auf die Textur der Arbeit, ihren Rhythmus und ihre Farbigkeit, ihren Zeitgeist. Die künstlerische Freiheit in der Montage wie der Bildbearbeitung passte weder in die alternative Medienarbeit, wie die oft aggressiven Reaktionen der politischen Szene auf die Vorführung des Videos dokumentieren, noch in die Kunst, die zwar dem radikalen Subjektivismus der Neuen Wilden frönte, aber das Medium Video nun gerade überwunden glaubte. Der Ort für ein derartiges hybrides Experiment waren die neu entstehenden Videofestivals.





Neue Strukturen etablierten sich: Die Filmförderung Hamburg förderte mit dieser Produktion das erste Mal ein Videoprojekt. In den späten 1970er und frühen 1980er Jahren initiierte das Fernsehen ebenfalls videografische Fernsehfilmversuche vor allem unter dem Label des *Kleinen Fernsehspiels*, konnte sich aber nie dazu durchringen, diese Formate zu Sendereihen oder gar stilbildenden Formaten zu entwickeln.

*Über Holger Meins* verblieb so über fast zwei Jahrzehnte in einer Grauzone, an der erst in den letzten Jahren durch die Neulektüre der bleiernen Zeit viele Wissenschaftler, Historiker, aber auch Kuratoren und vor allem Künstler ihr Interesse entdeckt haben. Dies schlägt sich für die Öffentlichkeit sichtbar in einer Fülle von filmischen Essays und Spielfilmen nieder.

Die Frage, um die es hier geht, ist die nach der Kontextualisierung und der Re-Vision einer politischen wie künstlerischen Position. Erst aus der zeitlichen Distanz von mehr als zwanzig Jahren erkennen wir (wieder) die Vorzüge und Qualitäten einer dokumentarischen Haltung, die sich gegen die Ökonomie der Aufmerksamkeit wendet und







zugleich reflexiv die Bedingungen der eigenen Position dokumentiert. Mit klassischen formalen Parametern wie Dramaturgie, Ökonomie der Mittel und Zeit, Stimmigkeit der technischen Umsetzung usw. lässt sich diese Arbeit nicht analysieren. Aus meiner Sicht bietet sie aber eine unschätzbare produktive Option: Sie stellt Anschlüsse her an die eigene Geschichte, politisch wie individuell – denn es geht ja auch immer um eine Vater-Sohn-Geschichte –, und an die aktuellen Diskurse der Kunst – und das ist aus heutiger Sicht vielleicht die überraschendste Wen-

dung. Das Dokumentarische – wie immer vage dieser Begriff in der Kunst auch benutzt wird – hat zumindest in der jüngeren Generation offensive Verfechter gefunden.<sup>16</sup> Damit steht *Über Holger Meins* plötzlich in der Kontinuität einer Auseinandersetzung um die Abbildbarkeit des Realen, die sich filmisch wie künstlerisch als explizite Kritik an einer apolitischen marktgängigen Konformität positioniert. Die Frage stellen heute auch bildende Künstler: Was ist ein visuelles Dokument, das andere Stimmen zum Sprechen bringen kann als die herrschenden Diskurse, ohne zugleich eine bestimmte politisch korrekte Lesart vorzuschreiben? Von welcher Position aus wird gefragt und in welchen institutionellen oder alternativen Kontexten werden solche Fragen formuliert?





**MONTAGE 1994 – AKT: INGE – FÜR FRANZ** In der Kunst gibt es keinen traditionelleren Ort der Selbstbefragung als das Studio und keinen klassischeren Ort der Einübung in die Beobachtung des Eigenen wie des Fremden als die Akademie. Der Akt ist klassisch die Grundlage des Malens wie der Schulung des Augensinns. Den menschlichen Körper in seiner Körperlichkeit und Nacktheit darzustellen, hat natürlich vielfältige Begründungen, die an dieser Stelle nicht aufgeführt werden sollen. Von Interesse für die Argumentation hier ist eher der Gedanke, der uns das Problem auch filmisch vor Augen führt: Wie kann man einen nackten Körper zeigen, ohne sich bei aller Distanz letztendlich dem Voyeurismus zu überlassen? Wie kann zugleich das Tabu des alternden nackten Körpers gebrochen werden, ohne wiederum in das Gegenteil zu verfallen und den Schock der Anti-Ästhetik zu suchen? Wie kann, methodisch gesehen, die visuelle Studie die Banalität der Nacktheit überwinden und zu einem Dokument fabrizieren?

Hartmut Jahn gelingt in *Akt: Inge – für Franz* alles dies in der kurzen Zeit von sechs Minuten. Doch, so ein erster Einwurf, gelingt dies ja gar nicht durch die subtile Montage von Figur und Grund, Nahaufnahme und Totale, sondern durch die Präsenz der Darstellerin, ihrer Energie und Erzählfreude, die in der fröhlichsten Diktion heiter

auf ein Leben in Bezug auf die Kunst zurückblickt. Tatsächlich ist die Hauptdarstellerin, die sich selbst porträtiert und als Akt posiert, von einer Dominanz, die Franz, den männlichen Begleiter, in die stumme Rolle versetzt, die sonst der Gattin des erfolgreichen Mannes zudedacht ist. Es ist die Stimme und ihre Resonanz im Körper, die der Direktheit der Konfrontation zwischen Haut und Kamera die Aggressivität ebenso wie die Lüsternheit nimmt und in einen auditiven Raum einbettet, der von einer scheinbar ganz natürlichen Sexualität durchdrungen ist.

Nun wissen wir aber, dass es eben das nicht gibt, sondern auch ein so frisch erzähltes Leben im Rückblick, wie das von Ingeborg Freudenberg, das Produkt einer spezifischen Geschichte wie auch einer kulturellen Struktur ist. Ich erwähne dies nicht ohne Grund: Es ist eben genau die scheinbar teilnahmslose Kamera, die sich als statisches Gegenüber dennoch in der genau richtigen Abfolge von Nähe und Distanz zu einem gleichwertigen Partner



entwickelt. Die Kamera zeigt und zeichnet auf, doch sie positioniert sich auch sichtbar im Studio. Während die Kamera des Dokumentarfilms immer dazu tendiert, sich unsichtbar zu machen, um möglichst wenig Einfluss auf das Geschehen in der abgebildeten Realität zu nehmen, so leistet Hartmut Jahn in dieser Studio-Arbeit genau das Gegenteil. Die Kamera reagiert auf die Präsenz der Darstellerin, diese auf die Präsenz der Kamera. Ein Closed-Circuit, ohne dass hier zu sagen wäre, wer wen überwacht und kontrolliert. Am Ende sitzt natürlich der Videofilmer im Schnitt und selektiert, montiert, blendet ein oder aus. Diese Hierarchie ist dem System Film zumindest in seiner linearen Form eingeschrieben. Doch der Impuls, diesen Film zuallererst zu machen, verdankte sich dem Zufall der Begegnung mit Inge Freudenberg und ihrem impulsiven Wesen, und Hartmut Jahns Kameraarbeit (zusammen mit Jochen Philip) und Montagetechnik nimmt diesen Impuls ein paar Tage später auf, gibt ihm eine Form und einen Rahmen, sperrt ihn damit aber nicht ein, sondern hält immer auch ein Außen des Rahmens präsent. Dieses Off ist die Körperlichkeit der Stimme und Erzählung.

Das Ergebnis dokumentiert also einen dialogischen Prozess. Und obwohl man nicht von einem Dokumentarfilm sprechen kann, der sich traditionellerweise auch vor ähnlichen videografischen Montageelementen hüten würde, wie sie Hartmut Jahn anwendet, so ist die Haltung doch die gleiche: Offenheit für Ereignisse und Begegnungen, ohne moralisch zu werten. In diesem Sinn verbinden sich die beiden so gegensätzlichen Produktionen. In der langen Form von *Über Holger Meins*, entstanden in einem langwierigen Produktionsprozess und verbunden mit entscheidenden technischen Umwandlungen von der offenen Spule des Halb Zoll-Formats bis zum semiprofessionellen U-matic-Band, ist diese Offenheit ebenso zu finden wie in der stilisierten und komprimierten Form von *Akt: Inge – für Franz*. Die dialogische Form ist beiden ebenso eingeschrieben wie das Interesse an der Biografie als Dokument einer gesellschaftlichen Dynamik. In beiden Fällen handelt es sich schließlich auch um ein Interesse an den Triebkräften, die es dem Einzelnen gestatten, einem gesellschaftlichen Zwang Widerstand entgegen zu setzen. Die Art und Weise, wie Inge ihr Leben selbstbestimmt geführt hat zu einer Zeit, als dies noch gesellschaftlich ein Außenseitertum implizierte, ist also dem Widerstand verwandt, den der Vater von Holger Meins dem übermächtigen Staatsapparat entgegen gebracht hat. Die Möglichkeit – oder Unmöglichkeit – zur Selbstbestimmung ist daher vielleicht der Begriff, der aus beiden Produktionen hervortritt in seinen ganz unterschiedlichen Interpretationen und Verkörperungen.

- 
- 1| Als Mitglied der Künstlergruppe *Confu-Baja*, einem Akronym gebildet aus den Namen der beteiligten Videoproduzenten Gerd Conradt, Monika Funke Stern, Hanno Baethe und Hartmut Jahn.
  - 2| Der Videokünstler Marcel Odenbach publizierte über diesen Umschwung einen sehr persönlichen wie zutreffenden Text: *Vielfältig, verwirrend und schnellebig: Die achtziger Jahre*, wieder abgedruckt in: Rudolf Frieling / Dieter Daniels (Hg.), *Medien Kunst Interaktion – Die 80er und 90er Jahre*, Wien/New York 2000, S. 60–66.
  - 3| Vera Bódy und Peter Weibel dokumentierten die Bandbreite des Phänomens in ihrer Video- und Buchpublikation *Clip Klapp Bum*, Köln 1986.
  - 4| Gerd Conradt, *Starbuck Holger Meins. Ein Porträt als Zeitbild*, Berlin 2001.
  - 5| Da die Mutter bereits verstorben war, kam den Aussagen des Vaters ein besonderes Gewicht zu.
  - 6| Siehe etwa die Arbeiten von Alice Creischer und Andreas Siekmann.

# Akt: Inge – für Franz

JAN BERG

Der Film bricht ein Tabu. Er zeigt, was 1994 nicht ins übliche Bildrepertoire von Körperschönheit passt: der entkleidete Körper einer Greisin, seine von unzähligen Falten durchfurchte Haut, die schlaff gewordenen großen Brüste. Doch der Film zeigt diesen gealterten Körper nicht als pures Dokument, er inszeniert ihn als alten Körper – entlang der Bildgeschichte der Aktdarstellung, in der alte Körper Bildgegenstand sind.

Kamera- und Lichtästhetik stilisieren Inges Körper, machen aus dem alten Körper, dessen Bild im üblichen Schönheitsmagazin abseitig ist oder anathema, eine ungewöhnliche Attraktion, eine eigentümlich anrührende Sensation. Die aber entsteht nicht zuletzt durch die Selbstformulierung der Protagonistin. Hartmut Jahn hat aus den Erzählungen der Ingeborg Freudenberg eine biographische Miniatur destilliert, eine Lebensdarstellung, die um die Motive Begehren, Sexualität, Nacktheit kreist – geleitet von einem Selbstbewusstsein, das sich strikt auf Lebenserfahrung als Körpererfahrung beruft. Er wendet alle Gestaltungsmittel darauf, die Selbstdarstellungsmöglichkeiten Inges zu steigern, diese Frau in den Augen der Zuschauer zu einer bewundernswert selbstbewussten, mutigen Persönlichkeit zu machen. Hartmut Jahn positioniert sich also nicht wie der Autor, Maler in der traditionellen »Maler-Modell«-Konstellation, er tritt ganz hinter die Szene.

*Akt: Inge – für Franz* partizipiert an der Bildgeschichte der Bildenden Kunst, reformuliert filmisch ein Format der Malerei bzw. der Skulptur – den Akt. Doch dieser Videofilm steht auch in einer literarischen Tradition – einer Literatur allerdings *avant la lettre*.

Das Selbst-Werk, die Formulierung von Selbsterkenntnis als Lektüre des eigenen Lebens, ist bis heute Matrix verschiedenster Medienformate – Autobiographie, Interview, Talkshow, Findungs-, Wiedererkennung-, Gerichtsspiel. Die aus dem eigenen Leben gezogene, öffentlich erzählte Selbsterkenntnis wird vorgetragen als etwas, das die Kontingenz und Begrenztheit des einzelnen Lebens übersteigt, dennoch eben nur in diesem einzelnen Leben und sonst nirgends »authentisch« aufgefunden werden kann. Solche Erkenntnis/Erfahrung/Erzählweise hatte in religiös orientierter Kultur ihren großen Vorlauf – z.B. in den Legenden über den Erfahrungs- und Lebensweg der Heiligen.

Eigentlich ist der Körper des unbedeckten Modells auf dem Tisch des Aktsaals ja lediglich Plastik, Volumen, Oberfläche, Objekt für Proportionsstudien. In ihrer retrospektiven Selbst-Schilderung nun erscheint dieser Körper – auch wenn er im Aktsaal weiterhin als reines Objekt fungiert – auch als Erfahrungskörper, Ort der Subjektivität. D.h. der Körper von Inge nimmt nach wie vor be-

stimmte Posen ein und ist im akademischen Kunstzusammenhang austauschbar, die Filmzuschauer aber lesen ihn nun unter dem Aspekt von Subjektivität, Einzigartigkeit, Unverwechselbarkeit.

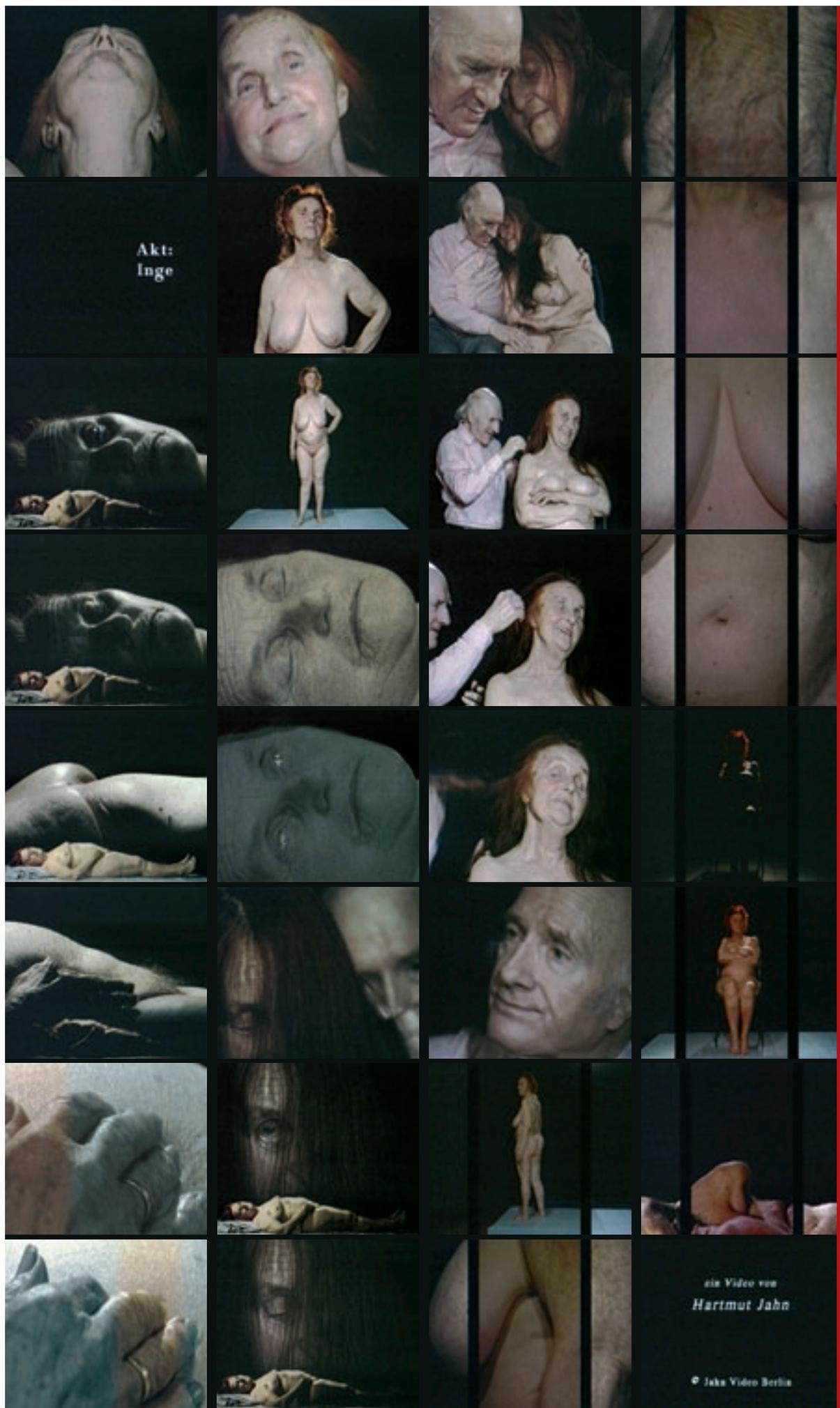
Inge – was für diese Person einnimmt ist zuallererst die Stimme, ihr Timbre, der leichte Dialekteinschlag, der engagierte Erzählgestus. Im »Augenblick«, in dem man diese Stimme hört, glaubt man die Körperdarstellung verstehen zu können. Inges Off-Erzählung macht den skulptur- oder tableauhaft ausgestellten alten Körper nicht nur ansehnlich, der Körper lädt zur Kontemplation ein. Animiert und sicher geleitet von Inges Selbstschilderung realisiert der Zuschauer diesen Körper als eine Schrift, und die Stimme sagt ihm, wie er ihn lesen, worauf er sehen soll.

Als Inges Stimme die Sexualität im Alter als Wonne, Befreiung von der Schwangerschaftsdrohung schildert und daran nützliche Ratschläge fürs sexuelle Leben knüpft, sitzt ihr Freund neben ihr. Das Paar erscheint als Inbild zärtlicher Liebe; unmerkliche Gesten unterstreichen die Harmonie – ein vorsichtiges Streicheln, mehr Duration als Aktion. Natürlich weiß der Zuschauer nichts von diesem Paar, doch beim Anblick der Umarmten glaubt er alles zu wissen.

Obgleich es dem Zuschauer nicht bewusst sein mag: sein Filmverstehen läuft primär über die Tonspur. Die Trennung von Stimme und Körper aber leistet das meiste für den Zuschauer. Was Inge sagt, ist nicht zu sehen, was man sieht, muss man ergänzen durch ihre Erzählung und den Klang der Stimme, vor allem aber durch die eigene Vorstellung, in der sich eigene Erfahrungen und Assoziationen angesichts dieses Körpers und dieser Schilderung aktualisieren. Der Körper von Inge ist ganz konkret und zugleich eine Leerstelle par excellence.

Die alt gewordene Frau, ihre wachen Augen hinter dem strähnigen langen Haar, die schlaff gewordenen Muskeln, alles ist so unbestreitbar authentisch wie inszeniert, illuminiert, überhöht. Die Selbstlegende, Selbstdarstellung der Protagonistin in der Off-Erzählung, sie authentifiziert – man ist versucht zu sagen – alles und jedes, selbst noch den Schein des Kunstlichts. Während Inge von ihrer Libido als junger Frau erzählt, von den Nöten, die das Begehren mit sich bringt, den Anstrengungen, diese Sehnsucht nach körperlicher Lust zurückzudrängen, sieht der zuhörende Zuschauer, was er allein sehen kann: Keine junge Frau! Er kann zwar, den Lebensbericht von Inge im Ohr, im Körper der alten Inge die junge zu finden versuchen, sich ausmalen, wie attraktiv diese Frau einmal gewesen sein muss. Aber dann bemerkt er schon wieder, dass er in die falsche Richtung assoziiert: Der weibliche Körper vor seinen Augen stellt nicht nur sich selbst dar, Inge reproduziert die Haltung klassischer Figuren aus der Bildgeschichte des Akts.

Der traditionell männliche Betrachter des entblößten weiblichen Körpers rezipiert eine Frauendarstellung als Einlösung oder Nichteinlösung seiner erotischen Phantasien, als deren Herausforderung oder Überbietung, und die





Nacktheit des weiblichen Körpers, des traditionellen Objekts männlicher Schaulust, gewinnt nur in Relation zum »mitgebrachten« Schauinteresse des Betrachters Kontur; sie hat mit seiner sexuellen Disposition, seiner erotischen Vorstellungswelt und manchem anderen zu tun.

In der altgriechischen Männergesellschaft, die die Körperlichkeit der Knaben verehrte und auf weibliche Körperschönheit eher als auf einen Ersatz oder eine Variation von Knabenschönheit ansprach, wird die *knidische Aphrodite* zur berühmtesten Skulptur der Welt. Die Knida, wie man sie im Altertum nennt, gilt als die erste griechische Abbildung einer Frau, die von allen Seiten vollständig unbedeckt zu sehen ist, und man sagt ihr nach, was alle zu finden hoffen, wenn sie eigens wegen dieser Marmorstatue auf die Insel *Knidos* pilgern: eine ungeheuer starke erotische Anziehungskraft. Besonders lobt man den phänomenalen Marmorhintern, seine voluminösen Backen, die Muskeln des Gesäßes, und weiß solche Reize in anatomischer wie kunstsinniger Begrifflichkeit zu diskutieren – als *Nates*, *Regio glutea*, *Gluteus medius* oder *Gelasinoi*; »die einen anlachen« nennen die Griechen die Grübchen im Po. Der fetischisierende Blick auf die Statue a tergo ist der Höhepunkt der Pilgerfahrt, der Schoß der Göttin dagegen ist ein poliertes Dreieck. Keine Spur vom weiblichen Genital, es ist negiert, ohne Interesse, ja es gilt als abstoßend; »hässlich« ist in der griechischen Antike das *topische Epitheton* der Vulva. Diese Fixierung aufs Gesäß gilt

auch für andere, in der antiken Welt berühmte Darstellungen unbedeckter weiblicher Körper. Die Figur der *Aphrodite (bzw. Venus) Kallipygos*, wörtlich: »Die mit dem schönen Hintern«, präfiguriert überdeutlich ihre Rezeption, indem sie sich kokett umdreht zu ihrem, unter dem hochgezogenen Kleid sichtbar gewordenen prachtvollen Po, gleichsam dem *pars pro toto* von Weiblichkeit. Und noch ein anderer Bezug zur »Maler-Modell«-Tradition: ich meine die mittelalterliche und spätere Darstellung der Maria, die, das göttliche Kind auf dem Arm, dem Malerheiligen Lukas Modell sitzt. Nun ist Inge offensichtlich keine Maria, das Verhältnis des Modells Inge zum Modell Maria ist zunächst nur als denkbar größter Unterschied zu greifen. Der augenfälligste, aber eben doch nicht der entscheidende Unterschied: Die modellsitzende Gottesmutter ist anders als das Aktmodell Inge oder die Filmdarstellerin Inge bekleidet; selbst die entblößte Brust der *Maria lactans* stellt nicht Körperlichkeit als Körperlichkeit dar. Es geht um die Heilsgeschichte, die sich in Maria inkarniert hat. Das Zentrum des Bildes ist heilige Strahlkraft, Aura. Die Gottesmutter, die dem Heiligen Lukas Modell sitzt, ist kein Modell im Sinne eines instrumentalisierten menschlichen Körpers, sondern die eigentliche Autorin des Bildes. Sich vor dem Maler zeigend (– zuwei-





len schaut sie von oben, aus einer Wolke, das Gotteskind im Arm, aufs Atelier herab, ähnlich der Muse, die von oben her den Dichter inspiriert –), verhilft sie ihm und damit der Welt der Gläubigen zur Marien-Ikone, einem Bild, das Urbild und Matrize zugleich ist; nach ihm können weitere, stets authentische Marienbilder produziert werden.

Vertauschte Rollen: Lukas, der heilige Maler bzw. Zeichner, dient der Maria, ähnlich wie sonst das Akt-Modell dem Maler dient, als ein Instrument. Er ist nur der devote Empfänger eines Bildes, treuer Kopist der Selbstdarstellung der »Himmelskönigin«. Im Mittelalter nimmt der Maler eine ähnliche Devotionshaltung vor den porträtierten Heiligen oder der Maria ein, wie sie sonst frommen Stiftern eignet. In der Renaissance dann wird aus der Tradition des Dedikationsbildes eine Künstler-Modell-Darstellung, in der unentschieden ist, ob der Künstler den Heiligen Lukas darstellt, oder ob er sich selbst im Gewand des heiligen Malers ins Spiel bringt.

Zurück zur jungen Inge als Parallelfigur des Lukas. Die entkleidete Frau, die auf den Akttisch steigt, ist Zeichenobjekt, allein ihr Körper zählt, sie interessiert nicht als Subjekt, und sie kommt erst recht nicht als Künstlerin, Autorin »in Betracht«. Ihre Entfremdung im Darstellungszusammenhang der Kunst, die Pose, die sie einnehmen muss, sie kann sie sich bestenfalls als professionelle »Haltung« zugute halten. Jedenfalls ist sie in der Perspektive

der Bildaufgabe, der sie dient, mehr oder weniger ersetzbar; der Heilige Lukas ist immerhin berufen zu seiner Dienerschaft!

Das junge Aktmodell Inge ist also allenfalls dem Lukas vergleichbar, nicht der Maria, die dem heiligen Maler Modell sitzt. Inge aber, die 74-jährige, die vor der Videokamera auftritt, ihren Körper – im Rekurs auf alte Bildkompositionen – als Projektionsfläche ihrer Lebenserzählung präsentiert, diese Inge tritt auf mit dem Anspruch, ihre Subjektivität mit der Modellpraxis, die der Objektivierung ihres Körpers dient, zu verbinden, und in dieser Hinsicht erscheint sie als die Bildautorin und durchaus mit der Maria vergleichbar.

Wenn Inge erzählt, wie sie als Aktmodell in Papierkörben kramt, die zerrissenen Proportionszeichnungen ihres Körpers herauszieht, zuhause wieder zusammenfügt und abgleicht mit den Korrekturbemerkungen der Professoren, die sie noch im Ohr hat, so versucht sie im eigenen Interesse etwas über die andere Seite ihres Berufs, die der Künstler, zu erfahren – und über das Verhältnis Künstler – Modell.





deutsch-deutsche  
Fragments  
  
a double-german  
fantasy





# Transit-Räume

## Das bewegte Bild an deutsch-deutschen Nahtstellen in den Filmen von Hartmut Jahn und Peter Wensierski

NICLAS GLÜCK

»Stellen Sie sich vor: wir beginnen eine Reise in die deutsche Gegenwart. Sie beginnt natürlich zum Winterschlußverkauf in bergiger Waldlandschaft mit Alpenblick im Kaufhaus des Westens und endet zum Sommerschlußverkauf im Kaufhaus des Ostens, Braunkohletagebau.

Da wir Verspätung haben werden, schalten Sie Ihren Fernsehapparat ein – und Sie sind mitten in ihrer eigenen Geschichte. Sie stellen fest: Wir sind unsere eigenen Verwandten.«

Dieser Text stammt aus dem Drehbuch zu dem Spielfilm *Transitträume*. Im Film selbst sind diese Zeilen nicht mehr zu finden, sie haben einer härteren Realsatire weichen müssen. Die ersten Arbeiten von Jahn und Wensierski sind dokumentarisch wie die Filme *Schwerter zu Pflugscharen* – ein dichtes Porträt der Arbeit der Evangelischen Kirche und der unabhängigen Friedens- und Ökologiegruppen – und der Film über die Dorfkirche in Alt-Marzahn mitten in der größten Plattenbausiedlung der DDR am Rande Berlins.

Nach diesen Arbeiten in der DDR stehen die Autoren vor einer Unmenge von Erfahrungen, die sie in den dokumentarischen Filmen nicht mehr wiederfinden. Über Jahre hinweg haben sie die Grenze überschritten in sehr privilegiert Form: als hätte diese nicht größere Macht als die rote und die grüne Ampel jeder beliebigen Straßenkreuzung.

Sie stehen gern mit je einem Bein auf den beiden Seiten der Mauer, und das ist natürlich eine schizophrene Situation. Heiner Müller beschreibt diese von östlicher Seite als die einzig realistische – ihm erscheint keine andere »real genug«.

Hartmut Jahn und Peter Wensierski beginnen diese kleinen Beobachtungen und Erlebnisse zu sammeln, und da ergibt sich ein sehr skurriles Bild der ost-westlichen Realität, das sich besonders in den Waren des Konsumbereichs niederschlägt: *Tempo-Erbesen*, *Spee-Waschpulver*, *Fischpulver*, *Gut gekauft – gern gekauft-Tüten*, *Jahresendfiguren mit Flügeln* scheinen in diesen Geschichten zu den Helden der Geschichte zu werden. Ihre Erfahrungen beschreiben sie gern als Zeitreise in die Welt ihrer Kindheit, des *Karo-Kaffees* und des *Cottbuser-Keks in der Behelfsverpackung*. Doch es bleibt nicht bei der Reise in die Zeit an dieser neu definierten Schnittstelle von Ost und West, die ja Mitteleuropa bezeichnet.

»Diese seltsame Nähe zu den DDR-Gütern – die man ja als deutsch-deutsche Produkte einwandfrei identifiziert – bricht sich im selben Moment durch eine Distanz, da die

Erscheinungsformen dieser Waren nicht den von uns vertrauten Mustern von Zugriff und Einverleibung entsprechen. Daraus resultiert dann jenes eigentümliche Schweben zwischen Ost und West.« So hat ULRICH GIERSCHE treffend den Zustand beschrieben. Es ist also nicht allein eine Konsumkritik, wie der eilige Betrachter feststellen könnte.

Neben dieser Grunderfahrung tauchen dann viele typische Erscheinungen auf, die weitläufig bekannt sind: die Transit-Räume der Grenzübergänge, die Musikmanager und Kunsthändler, die sich der »Dissidenten« annehmen, die gestressten Kaderleiter und die Päckchen von West nach Ost und die von Ost nach West.

Aber dass sich in diesen Paketen Weihnachtsmänner mit blinkenden Nasen befinden und zur Grundausrüstung des Grenzübertritts eine Tuba gehört, das macht die phantastischen und visionären Szenen des Films aus. Zu diesen gehören die fabelhaften Aufnahmen des Braunkohle-Brikett-Balletts ebenso wie die Schweißtropfen, die den deutsch-deutschen Elitetruppen auf der Stirn stehen, als sie plötzlich dem betonierten Schutzwall nicht mehr trauen können, der sich als Pappwall aus grauer Schlammkreide erweist. Die Panzersperren sind in diesem Stadium des Verfalls nicht mehr zu finden. Sie sind schon vor ein paar Jahren während der »Kampagne zur Einsparung wertvoller Sekundärrohstoffe« demontiert und eingeschmolzen worden. Diese Szenen erscheinen in der Filmhandlung teilweise als Realsatire, teilweise als essayistische Brechungen.

Anne und Marie – Berlin-Ost – Berlin-West. Die eine ist Arbeiterin in einer Ostberliner Kleiderfabrik und spielt gerne Tuba. Marie aus Westberlin ist arbeitslos und wäre gerne Schauspielerin. Die beiden sehen sich so ähnlich, dass sie ihre Identitäten, ihre Länder, Freunde und Staatsoberhäupter tauschen werden – auf diese Weise versucht jede im jeweiligen »Drüben« einen neuen kreativen Anfang. Diese hin- und hergleitende Film-Nomadin – vorzüglich in der Doppelrolle: Marita Marschall – taucht als rettende Figur am Horizont des Ostens auf.

In diesem ständigen Übergang, in dieser Zwischenexistenz brechen sich mehr denn je die historischen Ereignisse





nisse, wie auch in einem Zitat des 1980 übergesiedelten Malers A. R. PENCK zum Ausdruck kommt:

»Im Moment des Übergangs geschieht wirklich etwas sehr Merkwürdiges. Die Gedanken und Gefühle spalten sich auf. Eben noch im Osten, jetzt schon im Westen. Wir im Osten, die im Westen, wir im Westen, die im Osten, die im Westen, die im Osten, wir im Westen, wir im Osten, von einem System ins andere. Ist es ein anderes System? Wie anders? Warum bin ich bis hierher gekommen? Es führt kein Weg zurück! Die Zeit bleibt stehen und läuft gleichzeitig weiter. Das ist die neue Identität. Ich fiel zurück in meine Kindheit und zugleich in die Welt von science fiction.«

Diesem Widerspruch begegnen wir noch deutlicher in dem Videofilm *Deutsch-Deutsche Fragmente*. Hier sind die ost-westlichen Wochenschaubilder deutsch-deutscher Bild- und Sprachverwirrung der 50er und 60er Jahre zu

einem Kaleidoskop unserer eigenen Geschichte und unserer retrospektiven Phantasie gleichzeitig montiert. Ähnliche und gleiche Wochenschaubilder, wie sie in den *Transitträumen* noch der Kommentierung der Geschichte gedient haben, prallen hier unkommentiert aufeinander.

Durch die Montage und die Verfremdungen entwickeln sie die Kraft, sich gegenseitig zu kommentieren und das ideologische Urteil dem Betrachter zu überlassen. Der allerdings, welcher Couleur er auch immer angehören mag, bleibt leicht verunsichert zurück, weil er feststellen muss, dass die Wahrheit der Geschichte nicht in den paar Bildern liegt, die er erinnert, und auch nicht in den übrig gebliebenen Bildern der Wochenschau, die immer wieder als Beleg der »wahren Geschichte« in immer wieder





neuem Zusammenhang in den Anstalten des Fernsehens zitiert werden. Von der Geschichte in der Geschichte der Wochenschaubilder ist es nur ein kleiner Schritt zu einer neuen Sichtweise auf die Berliner Mauer.

In dem kurzen cinemascope-Film *Berliner Blau* wird das Bauwerk zu einer Arbeitsstelle für international anerkannte Künstler ebenso wie für unbekannte Graffiti-Maler, die hier, quasi in offener Ateliersituation, ihrer Interpretation der Verhältnisse Ausdruck verleihen.

Der Film geht aus von inszenierten Schwarz-Weiß-Bildern der sechziger Jahre und lässt diese zu Chiffren gerinnen: die Kinder, die an der Mauer Ball spielen – plötzlich ist der Ball über die Mauer und unwiederbringlich verloren; die Touristen, die die Touristen fotografieren; die Trachtengruppen; gestürzte Mauerläufer ... Diese Bilder werden zitiert und in die Gegenwart verlängert. In ihnen agieren die Künstler in ihrer Aktion oder sind von den Autoren inszeniert: Vera Schrankl singt auf einem Touristenaus-

sichtsturm Texte aus dem *Neuen Deutschland*, eine Gruppe chinesischer Künstler bringt ihren Beitrag *The Chinese Wall*, Joachim Lodek inszeniert die *Mauern aus Fleisch* und Thierry Noir malt seine *Hommage à La Fontaine*, die mittlerweile über hundert Meter der Mauer ziert.

Der Mauerläufer wird innerhalb der Dramaturgie in dem Moment zum visionären Element für die künstlerischen Aktionen, als er die Kontrolle über sich selbst verliert – in der Montage mit dem schwarz-weißen Wochenschau-Material erscheint ein anderer vielzitiertes Läufer, der fliehende Grenzsoldat, der die stacheldrahtigen Grenzanlagen überspringt.

Die künstlerischen Aktionen werden filmdramaturgisch zu den Visionen des gefallenen Läufers. Und in diesen





geht es dann an der Mauer drunter und drüber: Die letzte Erinnerung des Läufers ist das Bild einer gefüllten Aussichtsplattform aus östlicher Sicht, Vera Schrankl singt zweistimmig aus *Hoffmanns Erzählungen* – gleichzeitig auf als auch vor der Mauer – und der Junge vollendet seinen Spaziergang mit einem Steptanz auf der Mauer.

Die visuellen Fragmente und die Bildkader, die hier zusammengesetzt sind, lassen die Arbeitsweise der Autoren als polyzentrisches Verfahren erkennen: Sie verweisen nicht nur auf die Mehrdimensionalität der montierten Bildkader, sondern darüber hinaus auf die komplexe Mehrdimensionalität der Dramaturgie als auch der Realität. Die Filme stellen mit einer geradezu dogmatisch-spielerischen Leichtigkeit die versteinerten deutsch-deutschen Verhältnisse dar.

Die Quelle ihrer Geschichte und Geschichten ist Berlin. Und da zitieren sie wieder HEINER MÜLLER: »Berlin ist das Letzte. Der Rest ist Vorgeschichte. Sollte Geschichte stattfinden, wird Berlin der Anfang sein.«

Am Ende des Drehbuchs zu dem Film *Transitträume* gibt es folgenden kurzen Dialog:

Anne: »Wenn die Mauer jetzt weg ist ... dann ist das hier auch alles Westen?«

Marie: »... oder ist dann drüben im Westen alles Osten?« Der Dialog beschließt den Film aus dem Jahr 1985 mit einer poetischen Kamerafahrt durch den brach daliegenden Grenzübergang. Die Autoren legen die offene Grenze utopisch in das Jahr 1996.

Diese Vorstellung entzweit die zeitgenössische Kritik, die mit starrem Blick auf die betonierten Verhältnisse blickt – vier Jahre vor dem tatsächlichen Mauerfall im November 1989.

