

Täter:innen- Auftritte

Bedingungen der Sichtbarkeit für (be)schuldig(t)e Menschen¹

Niklas Kammermeier

»I would now like to give the floor to His Excellency Mr. Sergei Lawrow, minister for foreign affairs of the Russian Federation. You have the floor Excellency«², kündigt Federico Villegas, Präsident des UN-Menschenrechtsrats am 1. März 2022 den Auftritt des russischen Außenministers an. Der Verantwortliche für den russischen Angriffskrieg auf die Ukraine erscheint nicht *in persona*, sondern auf einer Leinwand vor den halbkreisförmig angeordneten Tischen der HRC-Diplomat:innen. Bevor Lawrow die ersten Worte sprechen, sich über die vermeintlich ungerechte Behandlung Russlands durch den Westen beklagen und sein Bild einer faschistischen Ukraine zeichnen kann,³ erheben sich beinahe sämtliche Zuschauer:innen von ihren Plätzen und verlassen den Saal. Lawrow reagiert nicht auf den kollektiven Boykott seines Auftritts, denn die Feedbackschleife zwischen Redner und Zuschauenden

-
- 1 Die folgenden Argumente und Überlegungen wurden aus meiner Dissertation »Erfassen und Verteilen. Täterauftritte im Dokumentarischen Post-Cinema« (unveröffentlicht), insbes. Kap. 1 und Kap. 2 entnommen.
 - 2 Zitiert aus dem auf Twitter veröffentlichten Video des ukrainischen Diplomaten Sergiy Kyslytsya, <https://twitter.com/SergiyKyslytsya> vom 01.03.2022.
 - 3 Vgl. eine Transkription der Rede auf der Homepage der Botschaft der Russischen Föderation in Deutschland, <https://russische-botschaft.ru/de/2022/03/02/foreign-minister-sergey-lavrovs-remarks-at-the-high-level-segment-of-the-un-human-rights-councils-49th-session-via-videoconference-march-1-2022/> vom 01.03.2022.

ist medientechnisch unterbrochen. Die Videoübertragung ist keine Videotelefonie, sondern läuft als unveränderliche Vorab-Aufzeichnung, als »bizarre Rede [...] vor fast leeren Rängen«⁴ ab. »Enough of exposure to the deranged lunacy of war criminals. We will listen to you at International Tribunal for War Crimes of Putin's Regime«⁵, twittert der ukrainische UN-Vertreter Sergiy Kyslytsya kurz nach dem offenbar im Vorfeld verabredeten *Eklat*⁶. »Der Menschenrechtsrat darf nicht als Plattform für Desinformation missbraucht werden«⁷, nennt die deutsche UN-Botschafterin Katharina Stasch als Grund für den inszenierten Boykott.

Auf den ersten Blick war die Verweigerung des Zuhörens und Zusehens nur teilweise erfolgreich. Die im Sitzungssaal installierten Kameras liefen weiter, registrierten stoisch die Video-Rede Lawrows, die ungehindert als Live-Stream⁸ ins Netz übertragen wurde und vielfach kompiliert in den Nachrichten zirkulierte. Jedoch: Die Intervention wollte keine generelle Suspendierung einer »Plattform« oder die Verhinderung einer »exposure« Lawrows, sondern die gezielt ins Bild gerückte Manipulation der Bedingungen des Erscheinens und Sprechens eines Menschen vor einem Publikum. Der institutionalisierte Rahmen

4 Hondl, Kathrin: »Ein leerer Saal aus Protest gegen Russland« in tagesschau.de vom 01.03.2022, <https://www.tagesschau.de/ausland/europa/lawrow-menschenrechtsrat-101.html>.

5 <https://twitter.com/SergiyKyslytsya> vom 01.03.2022.

6 Die Literaturwissenschaftlerin Juliane Vogel weist darauf hin, dass der Begriff »éclat« als »Kunst, Glanz zu erzeugen« definiert werden kann. Sie nutzt den Begriff, um die »vergrößernde Wirkung« des Auftritts zu beschreiben. Vogel, Juliane/Wild, Christopher: »Auftreten. Wege auf die Bühne«, in: Vogel, Juliane und Christopher Wild (Hg.), *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 7–21, hier S. 15.

7 O. A.: »Während Lawrow-Rede im UN-Menschenrechtsrat: Dutzende Länder verlassen den Saal«, in: Redaktionsnetzwerk Deutschland vom 01.03.2022, <https://www.rnd.de/politik/lawrow-rede-im-un-menschenrechtsrat-dutzende-l-aender-verlassen-den-saal-YSFOV6RQ5DH7QHFR6ZRNKVAI4.html> vom 01.03.2022.

8 Etwa im Live-Stream-Portal der Vereinten Nationen, <https://media.un.org/en/asset/k1g/k1gb6tjmle>.

des UN-Menschenrechtsrats, die politische Bühnenarchitektur des Sitzungssaales, das noch vom Präsidenten eingehaltene Protokoll der politischen Legitimierung und Valorisierung (»You have the floor Excellency«), wurde durch das plötzliche Stühlerücken, Aufstehen und Wegtreten des Publikums derart gestört, dass sowohl Lawrows Rede als auch die Figur Lawrow – so das Kalkül – nur in beschädigter Form in Erscheinung treten konnten. Der als machtvolle Geste geplanten Rede sollte im leeren Sitzungssaal die politische Energie entzogen werden, die »Täterperspektive«⁹ sollte de-legitimiert werden.

Der Auftritt Lawrows offenbart ein zentrales Problem der Täter:innen-Darstellung: Wie kann ein Mensch, der einer moralisch oder strafrechtlich relevanten Tat beschuldigt wird, vor einem Publikum als solcher inszeniert werden, ohne dabei im selben Zuge potenzielle Effekte der politischen Valorisierung, Legitimierung bis hin zu falscher Überhöhung zu riskieren? Oder mit dem Begriff der Diplomatin Stasch re-formuliert: Wie kann ein Täter oder eine Täterin auf eine Plattform gestellt werden, ohne ihm oder ihr eine Plattform zu geben? Ich werde zeigen, dass sich diese Fragen spätestens seit der Erfassung (moralisch oder juristisch) beschuldigter Menschen durch die Analogmedien stellen, umso drängender sind sie jedoch mit der zunehmenden Mobilität des digitalen Bildes. Um die komplexen Strategien und Effekte der Sichtbarwerdung und (Zur)Schaustellung (be)schuldig(t)er Menschen zu analysieren, wird im Folgenden der Begriff bzw. das kultur- und theatertheoretische Konzept des Auftritts herangezogen und entlang zweier Beispiele aus der Fotografie und dem politischen Dokumentarfilm perspektiviert.

9 Vgl. Eder, Jens: »Aus der Täterperspektive. Nähe und Erkenntnis im Dokumentarfilm«, in: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, Jg. 25 (2016), S. 45–62.

1. Schauplätze der Anerkennung

Der Begriff des Auftritts bezeichnet die Bedingungen, Praktiken und Effekte des Eintritts einer (dramatischen) Person in einen »Erscheinungsraum«¹⁰, einen kollektiv hergestellten Ort der Sichtbarkeit. Auftritte sind Grenzüberschreitungen und Schwellenübertritte¹¹, sie gehen immer mit einem Ausnahmezustand einher, der sich »als außerordentlicher und außergewöhnlicher Zeitraum von Alltag und Umwelt«¹² abhebt. Dies verleiht dem Auftritt Ereignishaftigkeit, manchmal wird er sogar zu einer »Erschütterung und [einem] Riss in der gedeuteten Welt«¹³. Dabei, und dies ist für eine dokumentarische Lesart entscheidend, ist Unterbrechung und Transformation des Alltags nicht (nur) mit einer De-Realisierung oder Fiktionalisierung verbunden, sondern im Gegenteil, der Produktion von Evidenz. Die Literaturwissenschaftlerin Juliane Vogel spricht von einem »Seinsnachweis«¹⁴, der durch den »Eindruck von »unwiderruflicher Präsenz«¹⁵ und die zwingende Einprägung des erscheinenden Bildes in die Wahrnehmung der Zuschauer:innen erbracht wird. Im antiken griechischen Theater waren es die komplexen technischen Vorrichtungen der Ekkyklemas und der Mechane¹⁶, heute sind es neben den Bühnen des Theaters und des Alltags die kaum mehr

10 Vogel, Juliane: Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche, Paderborn: Fink 2018, S. 11.

11 Vgl. Vogel, Juliane: »Who's there? Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), Auftreten: Wege auf die Bühne, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 22–37, hier S. 26.

12 Matzke, Annemarie/Otto, Ulf/Roselt, Jens: »Einleitung«, in: Annemarie Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.), Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien, Bielefeld: transcript 2015, S. 7–16, hier S. 9.

13 Kolesch, Doris: »Auftrittsweisen. Überlegungen zur Historisierung der Kategorie des Auftritts«, in: Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), Auftreten: Wege auf die Bühne, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 38–53, hier S. 41.

14 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 14.

15 Vgl. ebd., S. 14.

16 Vgl. D. Kolesch: Auftrittsweisen, S. 41.

zu überschauenden Bildmedien und deren Medientechniken, die solche »Seinsnachweis[en]«¹⁷ effektiv in die Welt setzen.

Grundlegende Aufgaben dieser Medien und Medientechniken sind die Herstellung und Bündelung von Aufmerksamkeit¹⁸ durch die Unterscheidung zwischen Akteur:innen und Publikum, d.h. zwischen Menschen, die *machen* und Menschen, die *schauen*,¹⁹ wobei durch diese Distinktion, so der Theaterwissenschaftler Ulf Otto, »immer auch eine Diskriminierung zwischen denen einher[geht], die schauen müssen/dürfen, und denen, die handeln dürfen/müssen.«²⁰ So vollzieht ein Auftritt einerseits die Trennung zwischen Auftretenden und Zuschauer:innen, andererseits bindet er die beiden Aktanten auch aneinander. Auftreten bedeutet, sich aktiv mit einer »beherrschte[n] Bewegung«²¹ von einem Hintergrund (und von der Gemeinschaft) abzusondern und sich so vor anderen zu sehen zu geben, aber auch »vom Gesehenwerden der anderen durchdrungen«²² zu werden.

Gelingt der Auftritt, kann einem Menschen die Transformation von einem »Niemand« zu einem »Jemand«²³ zuteilwerden. Juliane Vogel beschreibt den Individuationsprozess, den ein Auftritt gewährleisten kann, daher treffend als eine Form der *Geburt*.²⁴ Mit dieser Geburt erlangt ein Auftretender im Idealfall Souveränität, zum einen durch die zeichenhafte Überwindung der »Gebrechlichkeit des Körpers«²⁵ und der Formung eines »artifizielle[n] Auftrittskörper[s]«²⁶. Zum anderen können Auftretende dadurch Souveränität erlangen, dass sie den so

17 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 14.

18 Otto, Ulf: Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien, Bielefeld: transcript 2013, S. 11.

19 Vgl. ebd., S. 11.

20 Ebd., S. 30.

21 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 14.

22 Ebd., S. 11.

23 J. Vogel: Who's There?, S. 25.

24 Vgl. ebd., S. 26f.

25 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 11.

26 Ebd., S. 14.

erlangten »Selbstentwurf machtvoll in einen Raum«²⁷ projizieren, mit ihrem entstehenden Auftrittskörper Räume besetzen, bzw. einnehmen.²⁸ Auftritte erzwingen »Einräumung«²⁹, sie durchkreuzen den Status Quo bestehender Raumordnungen. Idealtypische Auftritte erzwingt etwa ein Souverän, »der einen idealisierten Zeichenkörper mit dem Ziel in Stellung bringt, die auf der Szene vorgefundene Welt zu ordnen und zu unterwerfen«³⁰. Damit klingt bereits eine *Gewaltförmigkeit* des Auftritts an. Der Überschreitungsakt des Auftritts zielt potenziell auf Formen »kriegerische[r] Okkupation«³¹ und der »Unterwerfung eines Territoriums«³².

Die idealtypische Selbstwirksamkeit der Auftretenden ist jedoch nie voraussetzungslos. Möchte eine Person die Amplifizierungseffekte des Auftritts nutzen, »muss [sie] sich in vorgegebenen Form- und Deutungshorizonten bewegen«³³. Auftretende müssen etwa stets der Gefahr des Aufmerksamkeitsverlusts begegnen, da »ungeteilte Aufmerksamkeit [...] unwahrscheinlich«³⁴ ist. So bedarf es »eines nicht unerheblichen Aufwands sie zustande zu bringen, und eines noch größeren, sie aufrecht zu erhalten«³⁵. Deswegen – und dafür ist der Auftritt Lawrows ein eindrückliches Beispiel – sind Auftritte, so der Theaterwissenschaftler Ulf Otto »grundsätzlich prekär«³⁶ und instabil.

Eine kurze Ablenkung der Aufmerksamkeit reicht, um alle Anstrengungen zunichte zu machen. Die Unkenntnis des vorherrschenden

27 Ebd.

28 Ebd., S. 15.

29 Ebd., S. 16.

30 Ebd.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 17.

34 U. Otto: Internetauftritte, S. 9.

35 Ebd.

36 Ebd.

Geschmacks oder leichtes Ungeschick im Gebaren lassen alle Wirkungsabsichten obsolet werden.³⁷

Aus diesem Grund muss das »Risiko, das dem szenischen Status quo mit jeder neuen Ankunft droht«³⁸ minimiert, die Effekte der Exponierung müssen berechenbar werden. Es bedarf daher gesellschaftlich vereinbarter und anerkannter Formen der Rahmung, die Juliane Vogel als Auftrittsprotokolle konzeptualisiert. Ein Auftrittsprotokoll

[formalisiert] den Moment des Hinzutretens [...] und die Herstellung von Anwesenheit unter konventionell geregelten Bedingungen. [...] Auch der jubilatorische Auftritt mächtiger Personen – und möglicherweise gerade dieser – muss sich in vorgegebenen Formen und Deutungshorizonten bewegen. Der Selbstentwurf des Ankommenden, so übersteigert er auch sein mag, kann nur glücken, wenn er sich in eine konventionelle Rahmung einfügt, die den Weg zur gesellschaftlichen Anerkennung öffnet.³⁹

Otto betont die Rolle von Institutionen für die Gewährleistung von Wiederholbarkeit gesellschaftlicher Ausnahmeereignisse. Das Theater erscheint dabei nur als eine von vielen möglichen Institutionalisierungsformen. Andere sind Parlamente, Gerichte, TV-Shows, Dokumentarfilme, oder wie im obigen Beispiel eine UN-Versammlung.⁴⁰

Entscheidend für Vogel ist dabei, dass der Auftritt so zum umkämpften Schauplatz gesellschaftlicher Anerkennung wird. Erscheinungsbegehren und Geltungsbedürfnis eines Menschen treffen im Auftritt auf die Erwartungen, »die ein gegebenes soziales System und seine Institutionen an den Auftretenden richten«⁴¹. Mit Richard Sennett spitzt Vogel den Auftritt zu als »Schnittpunkt zwischen dem, was eine Person sein

37 Ebd., S. 37.

38 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 17.

39 Ebd.

40 U. Otto: Internetauftritte, S. 32.

41 J. Vogel: Aus dem Grund, S. 17.

will und dem, was die Welt zu sein gestattet«⁴². Nach den Theaterwissenschaftler:innen Matzke/Otto/Roselt wird ein Auftritt so zu einem kollektiven Schauplatz einer Gesellschaft, »auf dem entschieden wird, was eine Gesellschaft als Gemeinschaft zusammenhält und wer zu dieser Gemeinschaft überhaupt gehört«⁴³.

Es erscheint naheliegend, warum der Auftritt bzw. die gezielte Inszenierung eines auftretenden Menschen dazu geeignet ist, auf das oben beschriebene Problem der Sichtbarkeit von Täter:innenfiguren zu antworten. Denn Auftritte können einem Menschen eben nicht nur (politische) Souveränität zuteilwerden lassen. Auftritte können Erscheinungsbegehren und strategische Selbstentwürfe gezielt unterwandern, um so den Schritt in die Sichtbarkeit als Absonderung aus der Gemeinschaft der Zuschauenden umzudeuten. Unter das Repertoire des Täter:innenauftritts fallen dabei nicht nur, wie im Falle Lawrows, der (symbolische) Entzug von Aufmerksamkeit oder die Modifikation und Störung von institutionalisierten Auftrittsprotokollen. Täter:inneninszenierungen zeigen spätestens seit dem Aufkommen analoger Bildmedien eine große Bandbreite an Strategien, um Sichtbarkeit eines Menschen, und damit gesellschaftliche Anerkennung, mit den jeweils verfügbaren medialen Mitteln zu kontrollieren.

2. Fotografische Protokolle des Täter:innenauftritts

Beispiele finden sich bereits in den frühen Versuchen des 19. Jahrhunderts, Verbrecher:innen fotografisch zu inszenieren. Wie Susanne Regener in ihrem Buch *Fotografische Erfassung* nachzeichnet, war es seit den 1860er Jahren bis zur Standardisierung der Polizeifotografie durch Alphonse Bertillon in den 1880er Jahren üblich, Delinquent:innen in den Ateliers bürgerlicher Portraitfotograf:innen abzulichten. Delinquent:innen wurden dabei in die Kulissen der »normalen« Kundschaft gesetzt,

42 Sennett, Richard: *The Fall of Public Man*, London: Penguin Books 1977, S. 196; zitiert nach: J Vogel/C. Wild: *Auftreten.*, S. 18.

43 A. Matzke/U. Otto/J. Roselt: »Einleitung«, S. 10.

meist bestehend aus »symbolischen Versatzstücke[n] bürgerlicher Lebensweise«⁴⁴, etwa dem bürgerlichen Wohnzimmer. Obwohl sich Kriminelle und das Bürgertum an entgegengesetzten Enden gesellschaftlicher Anerkennung befanden, obwohl sich die einen freiwillig fotografieren ließen und die anderen unter polizeilichem Zwang fotografiert wurden, teilten sie sich in dieser Frühphase der Polizeifotografie also die gleichen medialen und ästhetischen Rahmenbedingungen. Zentrale Beobachtung Regeners nach Untersuchungen von Beispielen aus Dänemark, Norwegen, Italien und der Schweiz ist, dass sich in dieser Zeit bestimmte Inszenierungsmuster für die fotografische Darstellung von Verbrecher:innen etablierten. Dabei wird das Bedürfnis erkennbar, die institutionalisierten Bedingungen bürgerlichen Sichtbar-werdens zu modifizieren, um – ähnlich wie bei Lawrow – unter Rahmenbedingungen gesellschaftlicher Anerkennung »das Andere als unterscheidbare Größe zu visualisieren«⁴⁵.

Anhand von Fotografien von Rechtsbrecher:innen in einer norwegischen Kleinstadt beschreibt Regener etwa erste Versuche, durch die Veränderung der Körperachse Unterscheidungen zwischen bürgerlich-Rechtschaffenden und Verbrecher:innen zu ziehen. »Besonders die stereotype, auf gerader Achse ausgerichtete Körperhaltung ist ein Unterscheidungsmerkmal im Vergleich zu den Sitzpositionen bei gewöhnlichen Atelierfotografien.«⁴⁶ So wird der Blick eines Subjekts in die Kamera zu einem Zeichenrepertoire der Täter:innen- Inszenierung, das noch heute Anwendung findet.⁴⁷ Aber auch dezidierte Inszenierungsmöglichkeiten des fotografischen Apparats wurden genutzt, um Differenzen zu den Selbst-Präsentationen des Bürgertums zu ziehen. Implementiert wurden etwa gezielte foto-ästhetische Störungen wie Unterbelichtungen, »unregelmäßige Ausleuchtung, perspektivische Verzerrung und Bildausschnitte, bei denen der Kopf im Verhältnis

44 Regener, Susanne: Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, Bielefeld: transcript 1999, S. 51.

45 Ebd., S. 57.

46 Ebd., S. 60.

47 Siehe dazu das Beispiel im nächsten Abschnitt.

zum Körper zu groß erscheint oder Hände abgeschnitten wurden«⁴⁸. Als zentrale Methode kristallisierte sich zudem heraus, »Elemente des Inszenierungssystems aus[zu]lassen«⁴⁹ und dadurch gezielt »Irritation[en]« und »Störfaktoren«⁵⁰ innerhalb der Konventionen bürgerlicher, europäischer Atelierfotografie zu platzieren. Der dänische Atelierfotograf Emil Rye ging etwa nach und nach dazu über, Verbrecher:innen »vor nackter Wand und ohne Staffagematerial«⁵¹ abzulichten, wofür in den Atelierräumen vermutlich »erst Platz geschaffen werden mußte, um den neutralen Hintergrund herzustellen«⁵². Oft blieben vom bürgerlichen Wohnzimmer nur ein Stuhl und eine »Kopf-/Körperstütze, mit der die unfreiwilligen Kunden vor der Kamera fixiert wurden«⁵³. Dies hatte deutliche Auswirkungen auf den Habitus der Abgebildeten:

[D]es üblichen Mobiliars beraubt wirken die Portraitierten unsicher. Eine Frau sitzt nur auf der Stuhlkante und presst die Hände an ihren Leib; ein Mann versucht sich dadurch zu stützen, dass er eine Hand im Hosenbund hält, während die andere mit der Mütze spielt.⁵⁴

Unvorteilhafte Haltungen und Gesichtsausdrücke, Zeichen für die Unsicherheit und Unerfahrenheit der Delinquent:innen mit dem Medium Fotografie, wurden also gezielt nicht korrigiert. So schrieb sich das unfreiwillige *Erleiden* des Dispositivs in den Habitus der Figuren ein.⁵⁵

Offensichtlich geht es bei diesen Inszenierungen also nicht um die Herstellung stabiler Zeichen, die auf eine deviante oder atavistische Innerlichkeit verweisen. Vielmehr wird hier Differenz als sinnlicher Vollzug vorgeführt: Durch foto-ästhetische Störungen (Belichtung,

48 S. Regener: Fotografische Erfassung, S. 57.

49 Ebd., S. 50.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 49.

52 Ebd.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 50.

55 Vgl. ebd., S. 57.

Perspektive), durch die Einschreibung von Zeichen der Verunsicherung (unvorteilhafte Körperhaltungen und Gesichtsausdrücke) wird der Konflikt zwischen den sichtbar werdenden Figuren und den medialen und sozialen Bedingungen, unter welchen sie sichtbar werden, sinnlich evident. Der Schritt in die Sichtbarkeit wird so als Absonderungsbewegung von Institutionen und Konventionen des bürgerlichen Selbstentwurfs und damit als verweigerte Anerkennung in der Gemeinschaft der Rechtschaffenden inszeniert.

3. Filmische Auftrittspunkte

Der Dokumentarfilm *DEN TEUFEL AM HINTERN GEKÜSST* (D 1992, R: Arpad Bondy/Margit Knapp) lässt den 2002 verstorbenen Komponisten Norbert Schultze auftreten. In Zeiten des Nationalsozialismus war er Komponist von Soldaten- und Propagandaliedern (*Von Finnland bis zum Schwarzen Meer, Bomben auf Engelland, Panzer rollen in Afrika vor*) sowie von Musik zu Propagandafilmen, etwa der Euthanasie-Propaganda *ICH KLAGE AN* (D 1941, R: Wolfgang Liebeneiner) oder dem Durchhaltefilm *KOLBERG* (D 1945, R: Veit Harlan). Er wurde von Reichspropagandaminister Joseph Goebbels protegiert und beging seine Karriere auf Kosten jüdischer Kolleg:innen, die vom Nazi-Regime mit Berufsverbot belegt, verfolgt und umgebracht wurden.⁵⁶

Vor diesem Hintergrund wird das Erscheinen und Sprechen Schultzes in einem Dokumentarfilm zu einem außergewöhnlichen wie problematischen Ereignis. Ein »Täter [ist] nicht um öffentliche Anerkennung, sondern um Unsichtbarkeit bemüht«⁵⁷, schreibt die Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann. Umso eklatanter, wenn der Schritt in die Öffentlichkeit dennoch vollzogen wird. Angesichts drohender Schuld,

56 Vgl. Wiese, Daniel: »Songs von der Führerliste«, in: *Die Tageszeitung: taz* vom 29.01.2000, <https://taz.de/!1251121/>.

57 Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit, Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck 2014, S. 81.

Scham, Verurteilung und Strafe, so die Annahme, ist jede Exponierung vor einem Publikum ein peinlicher⁵⁸, ja existenzgefährdender Akt. Diese Annahme muss jedoch im Falle des Komponisten Schultze mehrfach modifiziert werden. Denn Schultze war trotz seiner (im Film weitgehend uneingestanden) Schuld nie um Unsichtbarkeit bemüht. Im Gegenteil: Nach Ende des Zweiten Weltkriegs konnte er seine Karriere ohne Unterbrechung fortsetzen. Er nahm hohe Positionen in der Kulturwirtschaft ein, komponierte weiterhin für Opern, Operetten und Theater.⁵⁹ Sein Gassenhauer *Lili Marleen* wird bis heute gesungen.⁶⁰ Wenn die Filmemacher:innen Norbert Schultze nun *erneut* eine (filmische) Bühne geben, schreiben sie also eine problematische Wiederholung fort. Irritierenderweise erhält Schultze also *trotz allem* eine Plattform. Ihm werden apologetische Manöver erlaubt, er darf seine Perspektive auf sein Leben und seine (Un-)Schuld erörtern. Er darf sogar seine Propaganda-Lieder (u.a. *Bomben auf Engelland*⁶¹) zum Besten geben. Es ist also offensichtlich ein gezielter *Eklat*, den der Film

58 Erving Goffman beschreibt in *Stigma. Über die Techniken der Bewältigung beschädigter Identität* die Peinlichkeit, die sich bei der Begegnung mit einem Stigmatisierten einstellt, als interaktive Feedbackschleife: »Jede mögliche Quelle von Peinlichkeit für den Stigmatisierten in unserer Gegenwart wird zu etwas, wovon wir instinktiv spüren, dass er sich dessen bewusst ist, auch bewusst, dass wir uns dessen bewusst sind, ja sogar bewusst unserer Situation von Bewusstheit hinsichtlich seiner Bewusstheit; dann ist die Bühne bereitet für den unendlichen Regress wechselseitiger Rücksichtnahme, von dem uns die Meadsche Sozialpsychologie zwar das Wie des Beginnens, aber nicht das Wie des Aufhörens verrät[.]« Goffman, Erving: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963, S. 29.

59 Vgl. Wiese, Daniel: »Norbert Schultze, Schlagerkomponist«, in: *Die Tageszeitung: taz* vom 29.01.2000, https://taz.de/!1251122/sowie_Schultze,_Norbert:_Mit_dir,_Lili_Marleen._Die_Lebenserinnerungen_des_Komponisten_Norbert_Schultze_, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1996.

60 Einen Auftritt erhielt das Lied etwa 2019 bei dem Staffelfinale der SAT.1 Show THE VOICE SENIOR, <https://www.youtube.com/watch?v=Bs4qcEWa3eA> vom 18.01.2019.

61 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=LTPwBl8DoeoTC> vom 09.02.2015, TC: 00:27:29–00:38:18.

herstellt: Bondy gibt einer moralisch problematischen Figur eine Bühne und verlängert damit auf den ersten Blick die Autorschaft und das Erscheinungsbegehren eines Menschen, dem solche Möglichkeiten der Selbstinszenierung eigentlich aus ethischen Gründen nicht zustehen sollten.

Jedoch wird auch hier versucht, ungewollte Valorisierungs- und Amplifizierungseffekte zu entschärfen. Gezielt werden die Bedingungen, unter denen Schultze auftritt, modifiziert, kontrolliert und reflektiert. Dies ist bereits in den ersten Minuten des Filmes erfahrbar:

Aufblende. Weder Original-Ton noch Musik sind zu hören. Nur das indifferente, elektrische Rauschen einer unveränderten Raum-Atmo begleitet das Erscheinen des ersten Bildes nach den Schrifttafeln des Vorspanns: es zeigt symmetrisch-diagonal durchs Bild laufende Fugen eines hellbraunen Fliesenbodens. Die Kamera schwenkt sehr langsam nach oben, bis ein mit hellbraunem, genietetem Leder überzogener Art Deco Holzstuhl ins Bild kommt, der vor einer weißen Wand steht und einen Schlagschatten auf die Fliesen wirft. Zwei Steckdosen sind links und rechts des Stuhls in die Wand eingelassen.⁶²

Der kunstvolle, beinahe dramatisch inszenierte Eintritt des Stuhls in den Bildraum steht in einem eigentümlichen Missverhältnis zu der Profanität des Objekts und der Mise en Scène. Außerdem stimmt etwas nicht mit dem Farbabgleich. Der 16mm-Kunstlichtfilm gibt zwar das elektrische Raumlicht neutral wieder, doch das ebenfalls vorhandene Tageslicht erscheint *zu blau*. Boden, Wand und der Stuhl sind daher mit undefinierten, »matschigen« Farben überzogen.

Mit dem Auftritt des Stuhls erklingt ein Voice-Over, eine sanfte, männliche Stimme, die sich in langsamem Erzählduktus über das Rauschen der Raum-Atmo legt. Die Stimme beschreibt das, was im Bild zu sehen ist, nutzt dafür jedoch eigentümlicherweise die Vergangenheitsform: »Der Raum war kahl, streng, weiß. Ein geschichtsloser Raum, an den sich keine Erinnerungen knüpfen.«⁶³ Der immer noch andauernde, ungeschnittene Schwenk erkundet den Raum, in dem der Stuhl

62 Ebd., TC: 00:01:24-00:01:43.

63 Ebd., TC: 00:01:33-00:01:41.

steht, während die Stimme fortfährt: »Die Wände ohne Bilder. An der Hinterseite ein Fenster, ein Stuhl, das Klavier.«⁶⁴ Der Schwenk führt die Bewegung nach rechts fort, bis jetzt das angekündigte, dunkelbraune Steinway-Klavier ins Bild kommt, auf dem ein Glas Rotwein platziert wurde. Die Stimme fährt fort:

Hier setzte er sich hin. In die Mitte des Zimmers, nahm ab und zu einen Schluck Rotwein und begann von seinem Leben zu erzählen. Von seiner Berührung mit der Macht und der Wirkung seiner Musik.⁶⁵

Das Bild springt auf eine Großaufnahme der Klaviertastatur und setzt seine Schwenkbewegung fort. Eine große, offene Terrassentüre kommt ins Bild. Doch kein Wind, kein Vogelgezwitscher, kein Verkehr ist zu hören, nur das Summen der Apparate der Tonaufzeichnung.

Er erzählte gerne, obwohl er an manchen Stellen dort verharnte, wo er eigentlich beginnen müsste. [...] Die Kamera und die Mikrofone nahm er wie ein ewiges Gegenüber wahr, das erzähltes Leben wieder auf ihn zurückwarf. Unbeschadet.⁶⁶

Der Film springt zurück zum Anfangsbild: Der Stuhl vor der weißen Wand und das angeschnittene Fenster in einer Halbtotale. Zum ersten Mal ist jetzt auch identifizierbarer Original-Ton zu hören: Klackende Schritte ertönen und materialisieren sich anschließend im Bild. Ein älterer Mann tritt in den Bildausschnitt.⁶⁷

Mit zielgerichteten, aber etwas steifen Schritten geht der Mann auf den Stuhl zu. Er muss eine umständliche Pirouette vollziehen und die Hosenbeine anheben, um sich frontal auszurichten und auf dem Stuhl Platz zu nehmen. Nicht nur die unvorteilhafte Körperhaltung erinnert an die oben beschriebenen, frühen Täterfotografien. Wie bei einer erkennungsdienstlichen Erfassung sitzt er jetzt *en-face* zur Kamera und

64 Ebd., TC: 00:01:45-00:01:50.

65 Ebd., TC: 00:01:53-00:02:05.

66 Ebd., TC: 00:02:08-00:02:44.

67 Ebd., TC: 00:02:47-00:02:54.

dabei buchstäblich mit dem Rücken zur Wand. Mit beiden Händen umgreift er zunächst die Stuhllehnen, sucht dann aber eine unverkrampfte Haltung. Er beginnt zu sprechen: »Eigentlich wollte ich nie Komponist werden. Ich wollte gerne Musiker werden. Aber komponieren?«⁶⁸ Es ist ein hör- und sehbar geübter Text. Beinahe zu sehr bedacht auf klare Struktur, melodische Abwechslung und dramaturgische Bögen folgt der Mann, so der Eindruck, einem selbst- oder fremdverfassten Skript. Dabei spricht er betont gut gelaunt, als wolle er der formalen Situation etwas Leichtigkeit abgewinnen. Während seines Monologs blickt er direkt ins Objektiv der Kamera – er weiß also um sein Publikum – richtet den Blick aber auch immer wieder auf den Boden, wie um sich an den (vereinbarten) Text zu erinnern. Trotz der Bemühung um Leichtigkeit wird deutlich: Der Auftritt kostet Energie. Mit der rechten Hand hält er seinen linken Zeigefinger fest umklammert. Eingesunken sitzt er in der unteren Mitte des Bildes. Der weitaus größte Teil des Bildes wird von der kahlen Wand und dem Fenster im Hintergrund eingenommen, die sich wie eine rahmende Last auf seine hängenden Schultern legen.

Abb. 1: Schultze tritt ins Bild.



Schultze erfährt hier im wahrsten Sinne eine Zurschaustellung, er wird *vor* den und *für* die Augen eines Publikums exponiert. Dies wird deswegen so auffällig, weil das Eintreten in den Bildraum ostentativ zur Schau gestellt wird. Erst geraten Objekte, ein Stuhl, ein Fenster, ein Klavier durch die langsamen Bewegungen der Kamera in den Rahmen

68 Ebd., TC: 00:02:54-00:03:00.

des Bildes. Dann wird durch das Voice-Over das Erscheinen eines Mannes angekündigt. Schließlich tritt ein Mensch aktiven Schrittes ins Bild. Aber auch nachdem der Mann den Eintritt in die Sichtbarkeit vollzogen hat, bleiben die Bedingungen der Schausstellung auffällig.

Die fehlende akustische Atmosphäre produziert etwa den Eindruck einer Künstlichkeit, die das Zimmer, in dem Schultze auftritt, deziert von einer alltäglichen Raumsituation abhebt. Die Setzung des Lichts wird durch die ›fehlerhafte‹ Mischung von Kunst- und Tageslicht auffällig. Die formalisierten Plansequenzen stellen ihre Kunsthandwerklichkeit genauso aus wie die ostentative Kunstsprache der Voice-Over-Stimme (insbesondere die irritierende, dramatische Vergangenheitsform). Außerdem wirken weder Schultzes Sprechen noch seine Körperhaltung authentisch, sondern provozieren irritierende Fragen nach Absprachen und Skripten. Schließlich legt auch der (in der Filmgeschichte) außergewöhnliche Blick Schultzes in die Kamera das filmische Dispositiv offen.⁶⁹

Es ist keine schmeichelhafte Bühne, die Schultze hier bereitet wird, sondern eine von kontrollierten Störungen durchsetzte. Der Titel des Films übersetzt sich in eine ästhetische Erfahrung: »Du hast den Teufel am Hintern geküsst, das wischt dir keiner mehr ab«⁷⁰, soll einmal ein amerikanischer Verwandter gegenüber Schultze bemerkt haben.

69 Vgl. dazu Christian Metz' Beschreibung der Reflexivität des in die Kameralinse gerichteten Blickes: »Wie die steigende Flut im Mündungstrichter eines Flusses, der sich ins Meer ergießt, wie ein Blick, den der Spiegel auffängt und mir zurückwirft, ist der Blickstrahl aus den Augen der Figur gegenläufig zum gewöhnlichen Fluß aus dem Projektionsapparat (er hält ihn auf) und auch zu den auf die Leinwand gerichteten Augen des Betrachters: ein Stillstellen, das ein wenig dem prekären Schwebezustand einer Wippe vergleichbar ist, deren beide Sitze auf halber Höhe in der Luft stehen. Der Blick in die Kamera führt hier eine Umkehrung ein, die dem Dispositiv die Unschuld nimmt und es mit einem großen, umgewendeten Strich hervortreten läßt.« Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films, Münster: Nodus 1997, S. 31.

70 Vgl. https://www.basisfilm.de/basis_neu/seite4.php?id=68&inhalt=inhalt vom 01.03.2022.

Tatsächlich bleibt während des gesamten Films der unbestimmte Eindruck eines untüchtigen Makels, einer irreduziblen Gefangenheit und Verstricktheit in die Bedingungen, die Schultzes Erscheinen gewährleisten.

4. Auftrittsprotokolle im Netz

Dass die Vermeidung einer Überhöhung und Verklärung eines Täters nicht vollends gelingt, zeigt ein Blick in die Kommentarspalte des YouTube-Uploads von *DEN TEUFEL AM Hintern geküsst*. Auch hier wird um die Bedeutung des Auftritts gerungen. Der User *Vlad Ratzen* lobt etwa: »dieses filmdokument stammt noch aus einer zeit, in der man es dem zuschauer überlassen hat sich ein eigenes urteil zu bilden« [sic!]. *Walter Russel* dagegen sieht in der Inszenierung ein »Tribunal«: »Es wird versucht, auf unsägliche schulmeisterliche Art, ihn als Nazi darzustellen, ihn in die Pfanne zu hauen« [sic!]. Der 15-mal »gelikte« Kommentar des Users *Wittmann73* (eine Deutschlandflagge zierte sein Profilbild) lautet: »RIP Norbert Schultze, unvergessen!« Ein User mit Reichsflagge als Profilbild und dem Usernamen *DenTodGeben DenTodNehmen* (eine vom deutschen Verfassungsschutz verbotene Losung der SS) nutzt eine YouTube-spezifische Zugriffsmöglichkeit auf den Film: Er verlinkt in seinem Kommentar auf den Time-Code »1:26:35« des Videos und schreibt: »wow schön. I wish he did the whole Russlied on Piano like that.«⁷¹ [sic!] Die Kommentare zeigen, wie prekär die Figurationsprozesse eines Auftritts sind, gerade in der Ära des *Post-Cinema*, in der ein ursprünglich für das Kino produzierter Film tendenziell unkontrolliert zirkulieren und die unterschiedlichsten, und kaum mehr zu antizipierenden Aufführungsmodalitäten und Zuschauer:innenschaften hervorbringen kann. Auftreten bedeutet also immer auch eine (gefährliche) Mobilisierung; die Möglichkeit, unter geänderten Rahmenbedingungen nicht nur neue Rezeptionsweisen, sondern auch

71 Vgl. die Kommentarspalte unter dem Video; <https://www.youtube.com/watch?v=LTPwBl8DoeoTC>, zuletzt aufgerufen am 22.08.2020.

ein neues Publikum hervorzubringen und so eine strategische Rücknahme von Sichtbarkeit in einen triumphalen Auftritt zu verwandeln (oder umgekehrt).

Erst in der Erinnerung, im Gespräch oder im Gerücht, in der Aufzeichnung oder im Aufsatz wird der Auftritt zu einem distinkten Etwas, das stattgefunden hat und in der Erzählung von diesem Stattfinden als Ereignis Bedeutung erlangt. Die Bedeutung des Auftritts kommt erst durch seine Vermittlung zustande, indem er kritisiert, kommentiert und kanalisiert wird [...]⁷²

schreiben die Theaterwissenschaftler:innen Matzke/Otto/Roselt. Und so ist auch der inszenierte Boykott von Lawrows Rede dem ausgeliefert, was im Nachhinein mit ihm gemacht wird. Die Kommentare unter den zahlreichen YouTube-Uploads, die das Ereignis am 01.03.2022 dokumentieren, machen deutlich, dass zwar manche einen Autoritätsverlust oder gar eine Stigmatisierung Lawrows wahrnehmen:

His legacy will ALWAYS be connected with this event! Not only himself, but also his children, grandchildren, great grandchildren and generations to come will live in shame caused of what he did: Genocide on civilian Ukrainians and one of the world's biggest liars who is disguised in diplomacy [sic!].⁷³

Wesentlich häufiger rücken jedoch die Diplomaten:innen selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit, ihnen wird Arbeitsverweigerung oder gar *cancel-culture* vorgeworfen.⁷⁴ Wie bereits bei Schultze lauert also auch bei diesem im Netz zirkulierenden Täterauftritt die Gefahr einer Täter-Opfer-Umkehr.

Und dennoch liegt gerade in der Instabilität und Fluidität solcher Auftritte ihr größtes politisches Potenzial. Denn erst dort, wo Auftritts-

72 A. Matzke/U. Otto/J. Roselt: Einleitung, S. 11.

73 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=JRSz82dDto> vom 02.03.2022.

74 Vgl. die Kommentarspalte unter <https://www.youtube.com/watch?v=ozgGPWnVLkY> vom 01.03.2022.

protokolle gestört und in die Reflexion gezwungen werden, lässt sich eine Alternative zu ihnen denken. Erst die konzertierte Boykottaktion gegen Lawrow, erst die gezielte Störung der Protokolle des UN-Menschenrechtsrats ermöglichen es dem ukrainischen Diplomaten Kyslytsya, die Bedingungen zu antizipieren, unter denen Lawrow *in Zukunft* zugehört und zugesehen werden soll; den Bedingungen des Internationalen Gerichtshofes der UN. Unter diesen würde er nicht mehr als Diplomat oder Politiker, sondern als Kriegsverbrecher auftreten: »We will listen to you at International Tribunal for War Crimes of Putin's Regime.«⁷⁵

Abb. 2: Twitter-Post des ukrainischen Diplomaten Sergiy Kyslytsya.



75 <https://twitter.com/SergiyKyslytsya> vom 01.03.2022.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit, Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München: C.H. Beck 2014.
- Eder, Jens: »Aus der Täterperspektive. Nähe und Erkenntnis im Dokumentarfilm«, in: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 25 (2016), S. 45–62.
- Goffman, Erving: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963.
- Kolesch, Doris: »Auftrittsweisen. Überlegungen zur Historisierung der Kategorie des Auftritts«, in: *Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), Auftreten: Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 38–53.
- Matzke, Annemarie/Otto, Ulf/Roselt, Jens: »Einleitung«, in: *Annemarie Matzke/Ulf Otto/Jens Roselt (Hg.), Auftritte. Strategien des In-Erscheinung-Tretens in Künsten und Medien*, Bielefeld: transcript 2015, S. 7–16.
- Metz, Christian: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, Münster: Nodus 1997.
- Otto, Ulf: *Internetauftritte. Eine Theatergeschichte der neuen Medien*, Bielefeld: transcript 2013.
- Regener, Susanne: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, Bielefeld: transcript 1999.
- Schultze, Norbert: *Mit dir, Lili Marleen. Die Lebenserinnerungen des Komponisten Norbert Schultze*, Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag 1996.
- Sennett, Richard: *The Fall of Public Man*, London: Penguin Books 1977.
- Vogel, Juliane: »Who's there? Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater«, in: *Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), Auftreten: Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 22–37.
- Vogel, Juliane: *Aus dem Grund. Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn: Fink 2018.
- Vogel, Juliane/Wild, Christopher: »Auftreten. Wege auf die Bühne«, in: *Juliane Vogel/Christopher Wild (Hg.), Auftreten: Wege auf die Bühne*, Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 7–21.

Internetverzeichnis

- DEN TEUFEL AM HINTERN GEKÜSST auf YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=LTpwBl8DoeoTC> vom 01.03.2022.
- Kyslytsya, Sergiy: o. T., <https://twitter.com/SergiyKyslytsya> vom 01.03.2022.
- Hondl, Kathrin: »Ein leerer Saal aus Protest gegen Russland« in tageschau.de vom 01.03.2022, <https://www.tagesschau.de/ausland/europa/lawrow-menschenrechtsrat-101.html>.
- Lawrow, Sergei: »Foreign Minister Sergey Lavrov's remarks at the High-Level Segment of the UN Human Rights Council's 49th session, via videoconference, March 1, 2022«, <https://russische-botschaft.ru/de/2022/03/02/foreign-minister-sergey-lavrovs-remarks-at-the-high-level-segment-of-the-un-human-rights-councils-49th-session-via-videoconference-march-1-2022/vom> 01.03.2022.
- O. A.: »Während Lawrow-Rede im UN-Menschenrechtsrat: Dutzende Länder verlassen den Saal«, in: Redaktionsnetzwerk Deutschland vom 01.03.2022, <https://www.rnd.de/politik/lawrow-rede-im-un-menschenrechtsrat-dutzende-laender-verlassen-den-saal-YSFOV6RQQ5DH7QHFR6ZRNKVAI4.html> vom 01.03.2022.
- O.A.: »BASIS- FILM VERLEIH BERLIN – Den Teufel am Hintern geküsst«, https://www.basisfilm.de/basis_neu/seite4.php?id=68&inhalt=inhalt vom 01.03.2022.
- Wiese, Daniel: »Songs von der Führerliste«, in: Die Tageszeitung: taz vom 29.01.2000, <https://taz.de/!1251121/>.
- Wiese, Daniel: »Norbert Schultze, Schlagerkomponist«, Die Tageszeitung: taz vom 29.01.2000, <https://taz.de/!1251122/>.
- The Voice Senior: »Lale Andersen – Lili Marleen (Gabriele Treftz)«, <https://www.youtube.com/watch?v=Bs4qcEwA3eA> vom 18.01.2019.
- WION: »Diplomats at UN boycott Russian Foreign Minister Lavrov's speech«, https://www.youtube.com/watch?v=JR_Sz82dDto vom 02.03.2022.
- Guardian News: »Dozens of diplomats walk out during Russian foreign minister's UN speech«, <https://www.youtube.com/watch?v=ozgGPWnVLkY> vom 01.03.2022.

Filmverzeichnis

DEN TEUFEL AM HINTERN GEKÜSST (D 1992, R: Arpad Bondy/Margit Knapp).

ICH KLAGE AN (D 1941, R: Wolfgang Liebeneiner).

KOLBERG (D 1945, R: Veit Harlan).